

FEMINISMO/S 37

DOSIER MONOGRÁFICO:

**La mujer moderna de la Edad de Plata
(1868-1936): disidencias, invenciones y utopías**



«Armonía», Plaza de la Igualdad, Universidad de Alicante

Feminismo/s, 37, January 2021

Dossier monográfico:
La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936):
disidencias, invenciones y utopías

Monographic dossier:
Modern Woman of the Silver Age Spain
(1868-1936): Dissents, Inventions and Utopias

FEMINISMO/S
Journal of the Research Institute for Gender Studies
at the Universidad de Alicante

Biannual journal

Published by the Research Institute for Gender Studies at the Universidad de Alicante
with the collaboration of the Office of the Vice-Chancellor of Research and Knowledge Transfer

Issue No. 37, January 2021

Editorial Team

Chief Editor

Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Associate editors

Sara Prieto García-Cañedo, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Alejandra Hernández Ruiz, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Editorial Board

Mar Esquembre Cerdá, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Purificación Heras González, Universidad Miguel Hernández, Elche, Spain

Carmen Mañas Viejo, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Mónica Moreno Seco, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Dolores Morondo Taramundi, Universidad de Deusto, Bilbao, Spain

Maribel Peñalver Vicea, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

M^a Dolores Ramos, Universidad de Málaga, Málaga, Spain

María Pilar Rodríguez Pérez, Universidad de Deusto, San Sebastián, Spain

M^a Teresa Ruiz Cantero, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Advisory Board

Gill Allwood, Nottingham Trent University, Nottingham, United Kingdom

Nieves Baranda Leturio, UNED, Madrid, Spain

Esther Barberá Heredia, Universidad de Valencia, Valencia, Spain

Karine Bergès, Université of Cergy-Pontoise, Cergy, France

Mabel Burfín, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Nuria Capdevila-Argüelles, University of Exeter, Exeter, United Kingdom

Silvia Julia Caporale Bizzini, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Angels Carabí, Universidad de Barcelona, Barcelona, Spain

Rosa Cobo Bedía, Universidad de La Coruña, La Coruña, Spain

Pilar Cuder Domínguez, Universidad de Huelva, Huelva, Spain

Bradley S. Epps, University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom

Isabel Goicolea, Umeå University, Umeå, Sweden

M^a Victoria Gordillo, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Spain

María Elia Gutiérrez Mozo, Universidad de Alicante, Alicante, Spain

Annabel Martin, Dartmouth College, Hanover, United States

Sonia Núñez Puente, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, Spain

Angela O'Hagan, Glasgow Caledonian University, Glasgow, United Kingdom

Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Spain

Eulalia Pérez Sedeño, CSIC, Madrid, Spain

Alicia Puleo, Universidad de Valladolid, Valladolid, Spain

María Dolores Romero López, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Spain

Marta Segarra, Universidad de Barcelona, Barcelona, Spain

Cristina Segura Graño, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Spain

Meri Torras, Universidad de Barcelona, Barcelona, Spain

María Teresa Vera Balanza, Universidad de Málaga, Málaga, Spain

Paula-Irene Villa Braslavsky, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, Germany

PUBLISHER

Research Institute for Gender Studies at the Universidad de Alicante
Campus de San Vicente del Raspeig
Apdo. 99 E-03080 Alicante
Alicante, Spain
Tel. 965 90 94 15

e-mail: revistafeminismos@ua.es; iueg@ua.es - website: <https://ieg.ua.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig - Alicante
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Tel. 965 903 480

Edited by:

Research Institute for Gender Studies at the University of Alicante with the collaboration of the Office of the Vice-Chancellor for Research and Knowledge Transfer.
The journal receives funding from the R+D+I grants for the Publication of UA Scientific Journals from the Office of the Vice-Chancellor of Research and Knowledge Transfer of the Universidad de Alicante.

ISSN: 1989-9998
DOI: 10.14198/fem.2021.37
Legal deposit: A-910-2003
Cover design: candela ink
Layout: Marten Kwinkelenberg



2019 UA Excellence Award for scientific journals

Feminismo/s does not necessarily align with the contents of the articles included in this issue.

The total or partial reproduction of the articles is prohibited without prior authorisation.

The journal is indexed in ESCI (WOS), DOAJ, REDIB, GenderWatch (ProQuest), InDICES-CSIC, ERIH PLUS, MLA, CIRC, MIAR, Latindex, Dialnet, Ulrich's, Dulcinea, Google Scholar, SHERPA/RoMEO, RUA, DICE, REBIUN, RESH, OCLC WorldCat, Copac, SUDOC and ZDB/EZB.

TABLE OF CONTENTS / ÍNDICE

I. Dossier monográfico / Monographic dossier:

La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías / Modern Woman of the Silver Age Spain (1868-1936): Dissents, Inventions and Utopias
(Coord. Dolores Romero López)

Dolores Romero López

La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías. Introducción 13
The Modern Woman of the Silver Age Spain (1868-1936): Dissents, Inventions and Utopias. Introduction

Ángela Ena Bordonada

La *invención* de la mujer moderna en la Edad de Plata 25
The *Invention* of the Modern Woman in the Spanish Silver Age

Dolores Thion Soriano-Mollá

Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata 53
Emilia Pardo Bazán, a Modern Intellectual, also during the Silver Age Spain

Manuel Antonio Broullón-Lozano

«Anhele la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme...».
La *flâneuse* entre dos siglos: del XIX a la *mujer moderna* en la Edad de Plata española 81
«I wish I could go out alone: go, come, sit down...». The *Flâneuse* between Two Centuries: From the 19th Century to the *Modern Woman* in the Spanish Silver Age

Almudena de la Cueva Batanero

Una habitación propia para las mujeres españolas. El proyecto institucionista para la educación de la mujer en la exposición *Mujeres en vanguardia* 107
A Room of One's Own for Spanish Women. The *Institucionista* Project for Women's Education in the Exhibition *Mujeres en vanguardia*

Juan Aguilera Sastre

- Para una historia de las asociaciones femeninas en España.
La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de
las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921)..... 131
For a History of Spanish Women's Organizations. The Asociación Nacional de
Mujeres Españolas and the Unión de las Mujeres de España: Similarities and
Divergences (1918-1921)

Enrique Benítez Palma

- La llegada de la mujer a la Carrera de San Jerónimo: un balance
de las intervenciones de las integrantes de la Asamblea Nacional
de Primo de Rivera (1927-1929)..... 161
The Arrival of Women at Carrera De San Jerónimo: A Balance of the Interventions
of the Women Members of the National Assembly of Primo de Rivera
(1927-1930)

Cristina de Pedro Álvarez y Rubén Pallol Trigueros

- Chicas modernas y de barrio. La modernidad femenina alternativa
de las jóvenes de clases populares y urbanas en el periodo de
entreguerras..... 187
Modern and Neighborhood Girls. The Alternative Female Modernity of the Urban
Working-Class Young Girls in the Interwar Period

Eva Moreno-Lago

- Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico
madriileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y
Victorina Durán..... 211
Signs and Literary Spaces for the Reconstruction of the Sapphic Circle of Madrid
in the Works of Elena Fortún, Rosa Chacel and Victorina Durán

Ana María Díaz Marcos

- Retratos de mujer: extranjeras, viragos, traductoras, conferenciantes,
artistas y otras *modernas* en las novelas breves de Margarita Nelken..... 237
Portraits of Women: Foreigners, Viragos, Translators, Lecturers, Artists, and
Other *Modern Women* in Margarita Nelken's Short Novels

II. Miscellaneous section / Sección miscelánea

Iris de Benito Mesa

«Soy la inspectora Murillo». Acerca de la violencia machista en
La casa de papel263
«It's Raquel Murillo, the inspector». About Violence against Women in *Money
Heist*

Rowland Chukwuemeka Amaefula

African Feminisms: Paradigms, Problems and Prospects.....289
Feminismos africanos: paradigmas, problemas y perspectivas

Virginia López Fernández

Orígenes del arte feminista español: de 1960 a 1970.....307
Origins of Spanish Feminist Art: From 1960 to 1970

Carolina Núñez Puente

Women's Poetry that Heals across Borders: A Trans-american
Reading of the Body, Sexuality, and Love333
Mujeres poetas que curan y cruzan fronteras: una lectura transamericana
del cuerpo, la sexualidad y el amor

How to submit a manuscript / Cómo presentar un original359

**I. Dossier monográfico /
Monographic dossier:**

**La mujer moderna de la Edad de Plata
(1868-1936): disidencias, invenciones
y utopías**

**Modern Woman of the Silver Age Spain
(1868-1936): Dissents, Inventions and Utopias**

LA MUJER MODERNA DE LA EDAD DE PLATA (1868-1936): DISIDENCIAS, INVENCIONES Y UTOPIÁS. INTRODUCCIÓN

THE MODERN WOMAN OF THE SILVER AGE SPAIN (1868-1936): DISSENTS, INVENTIONS AND UTOPIAS. INTRODUCTION

Dolores ROMERO LÓPEZ

Author / Autora:
Dolores Romero López
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
dromerol@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-1230-5392>

To cite this article / Para citar este artículo:
Romero López, Dolores. «La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías. Introducción». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 13-24. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.01>

Licence / Licencia:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Dolores Romero López

Palabras clave: Mujer moderna; Edad de Plata; Modernidad; Interdisciplinarietàad

Keywords: Modern Woman; Silver Age Spain; Modernism; Interdisciplinarity

En el transcurso del congreso internacional «La mujer moderna (1900-1936): proyección cultural y legado digital»¹ se puso de manifiesto que la revisión de la función social, cultural, científica y política de las mujeres durante el primer tercio del siglo XX está desestabilizando ciertos planteamientos historiográficos. Los objetivos de este dossier se centran en reivindicar espacios para las voces femininas dentro de la historia y constatar su

-
1. Este congreso se celebró conjuntamente en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, el Instituto Cervantes y el Ateneo de Madrid los días 12, 13 y 14 de diciembre de 2018. Las ponencias que se presentaron en ese congreso fueron evaluadas *inter pares* para poder ser seleccionadas. Para este monográfico se realizó una llamada a nivel internacional a la que concurrieron en buena medida investigadores que ya habían expuesto sus investigaciones en el congreso y nuevas aportaciones.

trayectoria; rescatar el nombre, la vida y obra de algunas de ellas; recuperar la labor de colectivos e instituciones que apoyan sus tareas y analizar el valor testimonial y simbólico de personajes femeninos diferentes.

Dar respuesta a qué es una mujer o chica moderna es un ejercicio intelectual complejo del que emergen certezas, disidencias, invenciones y utopías (Morin). En estos nueve artículos se exponen variedad de temas y puntos de vistas que refuerzan el pluralismo crítico, hilo conductor en la innovación de los planteamientos teóricos y prácticos de la historiografía en general y de la Edad de Plata en particular. La concurrencia de esta heterogeneidad es lo que permite desvelar la acción decisiva de las mujeres en la modernidad y avanzar hacia su conocimiento, al tiempo que se pone de manifiesto nuestro compromiso con la tolerancia como principio ético rector en el proceso de búsqueda de la verdad histórica (Moya). Pluralismo significa a estos efectos la convicción de que hay que articular el conocimiento en torno al eje de la interdisciplinariedad (Yzaimar) para armonizar dinámicamente metodologías que permitan ver más, mejor y de otra manera nuestro objeto de estudio.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo del primer tercio del siglo XX, la mujer en España fue conquistando derechos, defendió sus ideales y participó en la vida colectiva para alcanzar hitos de modernidad que fueran equiparables al resto de los países occidentales. De ese primer impulso la mujer salió fortalecida hasta el día de hoy; no en vano nos miramos en ellas para reforzar los feminismos del siglo XXI. Durante aquellos años se fue haciendo realidad la demanda de una enseñanza útil que le permitiera conseguir trabajo, independencia económica y autonomía en el plano individual y social. Surge así la mujer profesional que accede a espacios tradicionalmente vedados. A lo largo del periodo aflora el discurso de unas mujeres –escritoras e intelectuales– que, en sus columnas periodísticas, libros de ensayo y obras de ficción van conformando los perfiles de su identidad, desde lo más íntimo –la sexualidad o la insumisión matrimonial– a los derechos de ciudadanía –asociacionismo, divorcio, aborto o sufragio femenino–.

La crítica ha puesto de manifiesto la capacidad que tienen las mujeres de apoyarse unas en otras para cimentar su quehacer en la vida cotidiana, en la cultura y en la política; es lo que se conoce teóricamente como *affidamento* (Romero López, «Mujeres traductoras»). A las aportaciones bibliográficas del hispanismo internacional, que ha venido reivindicando la historia individual

y colectiva de las mujeres modernas, se suma ahora este conjunto de investigaciones que ponen de manifiesto la actualidad y el interés que sigue suscitando la búsqueda del rizoma de los feminismos españoles. Se ha tratado de ordenar los artículos en una secuencia que tuviera un cierto sentido y en la que se encadenaran las ideas en armonía y fluidez. Asumiendo el sesgo ineludible de quien observa un panorama y dispone ilación entre sus elementos, se presentan en primer lugar las contribuciones de índole más general: Ángela Ena Bordonada sobre la ‘invención’ de la nueva mujer, Dolores Thion Soriano-Mollá con su rescate de Emilia Pardo Bazán para la modernidad y Manuel Antonio Broullón Lozano y su *flâneuse*. El segundo bloque, compuesto por otros tres artículos, está dedicado a la función y representación de las mujeres en instituciones educativas (Almudena de la Cueva Batanero), sociales (Juan Aguilera Sastre) y políticas (Enrique Benítez Palma) desde las que se reivindica su colaboración y se percibe su afán de estar presente como intelectuales en la vida compartida de la comunidad. Completan el monográfico tres trabajos con puntos de vista complementarios: la mujer de las clases populares urbanas, estudiadas por Cristina de Pedro Álvarez y Rubén Pallol Trigueros, el Círculo Sáfico descrito por Eva María Moreno Lago y retratos literarios de modernas localizados e interpretados por Ana María Díaz Marcos. Por tanto, el hilo que sujeta la coherencia de este dossier va de lo general a lo particular, respetando la línea cronológica para apreciar mejor la evolución de los nuevos modelos de feminidad.

Ángela Ena Bordonada en «La ‘invención’ de la mujer moderna en la Edad de Plata» ofrece un panorama excelente de lo que ella reivindica como ‘invención’, en el sentido de creación o nuevo artilugio vinculado de la innovación y el progreso modernos. Y argumenta que son las mismas mujeres, en su afán didáctico innato, quienes van concretando ese invento que supone un cambio radical para adaptarse a un mundo en transformación. En ese sentido, la mujer moderna es un invento, una creación que imita usos y costumbres que se van reforzando a través de miradas y lecturas de unas en otras. Alejadas de la quimera, del mito o la utopía, las mujeres de las que habla Ángela Ena Bordonada en su artículo son escritoras, periodistas, pedagogas, y, en general, mujeres con inquietudes sociales e intelectuales que –ejerciendo un didactismo insistente desde sus ensayos, conferencias y ficciones literarias– articulan la nueva mujer, antes incluso de que esa mujer se

normalizase en la realidad española de la época. En su argumentación, entrecruzada de eruditos detalles y referencias bibliográficas actualizadas, expone cuestiones relacionadas con el matrimonio, la sexualidad, la imagen pública, el didactismo que ejercen unas sobre otras y se detiene en los aires renovadores que llegan a sus escritos. Otros aspectos que articulan esa nueva mujer son los viajes, su presencia en círculos e instituciones, el asociacionismo y las nuevas profesiones (abogadas, científicas, farmacéuticas, bibliotecarias o artistas plásticas). Esos cambios quedan reflejados en la obra literaria de la nueva literatura femenina representada primero por Carmen de Burgos, María Lejárraga, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, Concha Espina, *Victor Catalá*, y después por Margarita Nelken, *Magda Donato*, M.^a Luz Morales, *Elena Fortún*, Teresa de Escoriaza, Rosa Chacel, Lucía Sánchez Saornil o *Halma Angélico*, entre otras.

Tras este panorama, Dolores Thion Soriano-Mollá en «Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata» ofrece una innovadora y brillante relectura del concepto historiográfico ‘Edad de Plata’ adelantándolo hasta la Revolución de 1868 con el fin de superar esquemas y ritmos masculinos y poder incluir a mujeres como Emilia Pardo Bazán dentro de una perspectiva microhistórica que revela, con testimonios vitales y escritos, las vicisitudes que encontraron las mujeres en su lucha por conquistar su propia identidad y cierto reconocimiento entre las élites educativas, culturales y artísticas. La eclosión de la figura de la mujer moderna fue una revolución soterrada, casi silente, que va cobrando fuerza hasta el final de la República. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán inician ese cambio de mentalidad que favoreció la revolución femenina. En su vida privada, Emilia Pardo Bazán tuvo que romper moldes para consagrarse a la escritura. Hay que ubicar a la escritora gallega en ese espacio inestable de la mujer autodidacta que logra, con valentía, adquirir el reconocimiento de sus lectores, crear opinión pública y fortalecer con sus escritos los ideales y utopías de las más jóvenes. Conviene recordar que Emilia Pardo Bazán fallece en 1921, en plena modernidad, y que su reconocimiento fue paulatino y tardío porque los ritmos de la historia feminista son más lentos y dilatados en el tiempo; pero, precisamente por ello, su vida y su obra son espejos en los que las más jóvenes se reconocen y reconfortan. De nuevo el *affidamento* funciona como red de confraternización y sororidad.

El afán de conquista del espacio público de la mujer moderna es el eje de reflexión del artículo de Manuel Antonio Broullón Lozano titulado «Anhele la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme...» *La flâneuse* entre dos siglos: del XIX a la mujer moderna en la Edad de Plata española». Desde Charles Baudelaire se ha hablado del artista moderno como *flâneur*. Manuel Antonio Broullón explora, a través de un ejercicio de comparatismo literario, la relación entre la mujer moderna y la *flâneuse* entre los siglos XIX y XX para demostrar cómo las mujeres paseantes se convierten en sujetos de enunciación en textos líricos y plantean o bien una transformación o bien una disidencia. En su deseo por hacerse visible y transitar por espacios abiertos y compartidos, la mujer moderna tiene dos retos: el primero, estar presente en la esfera pública desde un rol de sujeto protagonista, el segundo, ser identificable, reconocible y respetable. Después Broullón Lozano se cuestiona si la *flâneuse*, como manifestación textual de la mujer moderna, es una variante con respecto a los modelos poéticos androcéntricos y demuestra que en los textos líricos de algunas autoras de la Edad de Plata, la *flânerie* –la acción de pasear por la ciudad, sus bulevares, parques, jardines, galerías comerciales y salones– representa el espacio público simbólico de una voz enunciativa dotada de una extraordinaria sensibilidad y un incesante impulso hacia lo transitorio. Manuel Broullón rescata, desde esa clave, poemas de Elisabeth Mulder, Josefina de la Torre, Pilar de Valderrama, Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil y Cristina de Arteaga. En sus versos aparece una *flâneuse* que fomenta e incentiva su deseo de identidad pública y confirma su existencia diferencial.

En el segundo bloque de artículos se pone en valor la participación de la mujer en las instituciones y sociedades de ámbito público. Almudena de la Cueva Batanero en «*Una habitación propia* para las mujeres españolas. El proyecto institucionista para la educación de la mujer en la exposición *Mujeres en vanguardia*» presenta con habilidad y acierto la labor de recuperación del legado de la Residencia de Señoritas, cuyo centenario se celebró en 2015 y para el que se preparó una exposición monográfica titulada *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario 1915-1936*. La inauguración de la Residencia de Señoritas respondió al objetivo específico de facilitar el acceso de las mujeres a la educación superior, una aspiración que suponía una apuesta pionera en la sociedad de su tiempo. Se acude a la

conocida imagen de la 'habitación propia' de Virginia Woolf para aludir a lo que significó la Residencia de Señoritas para las españolas de principios del siglo XX. Virginia Woolf cifra en ese cuarto propio, que da título a su famoso ensayo de 1929, el símbolo de la emancipación de la mujer, de la libertad intelectual y personal, necesarias para realizarse como ser humano pleno. Esa independencia implica la reivindicación de una formación semejante a la del hombre. Un nutrido grupo de jóvenes buscaron su habitación propia en la Residencia Señoritas, entre ellas aparecen nombres tan notables como Victoria Kent, Matilde Huici, María Sánchez Arbós, Delthy Tejero, Marina Romero, Josefina Carabias, Carmen Conde, Alfonsa de la Torre o Menchu Gal y, entre su profesorado destacan María de Maeztu, María Goyri, Victorina Durán, Maruja Mallo o María Zambrano. En sus actividades participaron como conferenciantes Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, María Lejárraga, Isabel Oyarzábal, Concha Méndez, María Montessori o Clara Campoamor; la propia Marie Curie se alojó en ella durante una de sus visitas a Madrid. La Residencia de Señoritas cambió el papel social de muchas mujeres que, siguiendo las mismas bases que el grupo masculino y los principios de la pedagogía institucionista, fueron pioneras en la sociedad de su tiempo y son señeros ejemplos de aquella época en la actualidad.

Juan Aguilera Sastre estudia al detalle las similitudes y discordancias de dos de las asociaciones femeninas que surgen en España entre 1918 y 1921: La Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y la Unión de las Mujeres de España (UME). Partiendo de abundante documentación y de un análisis riguroso de los datos, propone una sugerente valoración de los inicios de las mencionadas asociaciones sufragistas y analiza y compara sus programas, sus actuaciones y propuestas, su composición y la orientación de sus dirigentes. Heterogéneas y plurales, ambas asociaciones discurren por caminos paralelos con más puntos de coincidencia que de divergencia. La ANME y la UME nacen amparadas por la expansión del feminismo tras la I Guerra Mundial. La verdadera impulsora de la ANME fue *Celsia Regis* (Consuelo González Ramos) cuyos objetivos prioritarios serían la educación, el trabajo digno para la mujer y la equiparación salarial. La UME se creó en 1918 presidida por Lilly Rose Schenrich, marquesa del Ter, basada en la aconfesionalidad, el laicismo programático y el españolismo. Ambas sociedades coincidían en que la incorporación de la mujer a la vida activa y

a la política necesariamente contribuiría al engrandecimiento de la patria. En su devenir histórico surgieron más coincidencias que discrepancias y en ellas convivieron personalidades de distintas sensibilidades y orientaciones ideológicas que trataron de equiparar el asociacionismo femenino español al nivel europeo con el fin de fomentar las aspiraciones de igualdad en la educación, emancipación, derechos civiles y políticos para las mujeres. Utopías que aún hoy seguimos reclamando junto con otros ideales que suponen la ruptura de techos de cristal.

Avanzamos a finales de los años veinte para hallar mujeres en el espacio político. Enrique Benítez Palma en «La llegada de la mujer a la Carrera de San Jerónimo: un balance de las intervenciones de las integrantes de la Asamblea Nacional de Primo de Rivera (1927-1929)» estudia cómo llegaron dieciséis mujeres a formar parte de la Asamblea que se constituyó en octubre de 1927 como órgano político de carácter consultivo que debía elaborar una nueva constitución española y que se mantuvieron en ella hasta el 15 de febrero de 1930. Solo once participaron de manera activa en sus plenos y comisiones. Benítez Palma analiza sus intervenciones y hace un balance de sus logros normativos para discernir si esta llegada de las primeras mujeres a la sede parlamentaria –pese a no haber sido votadas democráticamente– contribuyó de manera efectiva al avance de los derechos de las mujeres, o si, por el contrario, formaron parte de un engranaje estratégico de carácter propagandístico y electoralista. Publicaciones periódicas como *El Socialista*, *El Imparcial*, *La Nación*, *Gaceta de Madrid*, *El Heraldo* mostraron interés en el asunto de la incorporación de la mujer al órgano recién creado. Blanca de los Ríos, Carmen Cuesta del Muro, Natividad Domínguez de Roger, Josefina Olóriz, María Echarri, María López Monleón, Teresa Luzzati y María López de Sagredo, entre otras, constituyeron este grupo cuyo perfil destaca por ser activistas católicas. En el artículo se analizan cinco intervenciones: la de la Marquesa de La Rambla, interesada en la enseñanza de la religión en los institutos; la de Micaela Díaz Rabaneda, preocupada por el absentismo y la emigración; la de María López Monleón, que interpela a favor de la dignificación del trabajo de la mujer; María Dolores Perales, manifiesta su preocupación por las obras de carácter social y la protección de la mujer y del niño; y, por último, Carmen Cuesta del Muro defiende los derechos civiles de la mujer. Todas ellas, representantes del maternal régimen social católico

y del patriotismo nacionalista, se convirtieron en portavoces de las mujeres ante el Estado. Pero todo formaba parte de una estrategia de élites liberales para contrarrestar los efectos del imparable avance de la sociedad de masas que presionaba para reconocer el derecho femenino al voto. Por tanto, según Enrique Benítez Palma, no se pretendía avanzar en el proceso de democratización, sino garantizar la supervivencia del sistema, maquillándolo con la mera presencia de las mujeres para legitimar un discurso igualitario. Este grupo de cualificadas feministas católicas han sido olvidadas por ser demasiado católicas para el feminismo contemporáneo y demasiado feministas para la conservadora ideología católica.

De las élites políticas pasamos a las clases populares de la mano de Cristina de Pedro Álvarez y Rubén Pallol Trigueros, quienes en su artículo «Chicas modernas y de barrio. La modernidad femenina alternativa de las jóvenes de clases populares y urbanas en el periodo de entreguerras» plantean el tema de la ‘muchacha moderna’ en la España del primer cuarto del siglo XX. Este trabajo reformula el concepto de ‘mujer moderna’, reinterpretando la pluralidad de significados históricos que alberga. Como ejemplo alternativo al canon establecido por la mujer, se propone el de chica o muchacha moderna, una figura que encarna la ruptura con la tradición porque reclama su presencia en el espacio público, la afirmación de una sexualidad transgresora y el disfrute del ocio. Como caso de estudio se ofrece el de las jóvenes de clases populares urbanas en el Madrid de entreguerras, analizado a través de las fuentes judiciales para mostrar sus conductas y actitudes en el terreno de la sexualidad y las relaciones entre géneros, así como sus lugares y pautas específicos de sociabilidad. En particular se adentran en el proceso de Encarnación Rubira Galera, una joven madrileña de 18 años, que el 28 de octubre de 1922 fue llevada a la comisaría del distrito centro de la capital tras haber sido detenida por un agente de vigilancia en una casa de citas. La detención se produjo a iniciativa de su madre, que avisó a los agentes. Cuentan con detalle el sumario en el que Encarnación Rubira declaró, trastocando los moldes de representación femenina que pintaban a las mujeres como pasivas e inapetentes, que ya hacía tiempo que mantenía relaciones sexuales con su novio y que lo hacía con pleno consentimiento. El caso se sobreescribió judicialmente, pero queda como muestra de la voz de los subalternos dentro de la sociedad liberal. Su ejemplo permite poner

en cuestión los binomios de enfrentamiento entre tradicional vs. moderno, clases altas vs. clases bajas, progreso vs. barbarie, sano vs. degenerado y superarlos desplazando simplemente la mirada crítica desde los sujetos a los contextos y desde los discursos y los símbolos a las prácticas y los comportamientos con el fin de manifestar ese compromiso ético con el pluralismo y la transversalidad. Un buen contraejemplo pone en valor la excepción dentro de las tendencias dominantes y motiva la innovación y la reinterpretación de la memoria histórica.

La singularidad sexual colectiva es otro foco de disidencia, en opinión de Eva María Moreno Lago, manifestada en «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del Círculo Sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán». Su investigación analiza varios escritos de carácter autobiográfico que muestran indicios para la reconstrucción de las experiencias sáficas durante las décadas de los años 20 y 30 (hasta 1936) en España. Basándose en los testimonios de *Así es* de Victorina Durán, *Oculto Sendero* de Elena Fortún, *Acrópolis* de Rosa Chacel y *El pensionado de Santa Casilda* de autoría aún desconocida, Moreno Lago utiliza un doble método de análisis ginocrítico y geocrítico para indagar en los lugares transitados por estas mujeres y analizar la estructura y asiduidad de sus encuentros y reuniones. Reconstruir los espacios físicos e íntimoslésbicos se topa con fuertes obstáculos: el mutismo de las propias mujeres sobre el tema, la carencia de cualquier tipo de vestigios o escritos directos que se consideraban indecentes. La clandestinidad y ocultación de estas mujeres, consideradas locas o enfermas, obligan a la investigadora a reconstruir el ambiente en que vivieron desde la intuición de lo que se manifiesta en sus escritos. El deseo femenino y el ambiente tribadista se cuele en los textos autobiográficos de las mencionadas autoras y un análisis de los espacios en los que se movieron y relacionaron (París, el café, el Lyceum Club Femenino, salones y palacios) constituyen enclaves públicos donde se reconocen entre sus iguales y se dan cuenta de que no están solas. Se van fraguando así rituales propios, redes de conexión, códigos de señales y lenguajes sin cánones ni dogmas que constituyen un pequeño círculo en el que se concentran las verdades ocultas de la cultura patriarcal que no solo reprime las diferencias sexuales, sino que posterga la fuerza intelectual y los deseos de independencia de las mujeres. El Círculo Sáfico no era un lugar real, sino una actitud, un ambiente social

compuesto por un grupo reducido de mujeres. Eran reuniones informales que se producían en espacios privados y que no tenían ninguna jerarquía ni se organizaban en torno a una figura destacada como las tertulias de los intelectuales hombres. Este artículo demuestra claramente que uno de los impedimentos con los que se ha topado el feminismo para construir la historia de las mujeres ha sido que sus fuentes fueron ignoradas, desechadas y minusvaloradas por la mirada androcéntrica.

Por último, el artículo de Ana María Díaz Marcos «Retratos de mujer: extranjeras, viragos, traductoras, conferenciantes, artistas y otras *modernas* en las novelas breves de Margarita Nelken» propone una lectura expandida de la ficción breve de Margarita Nelken que permite reconsiderar lo que Díaz Marcos califica de ‘feminismo híbrido’ de la autora, alejado de las clasificaciones del ‘feminismo integral’ de su época. La literatura pone así de manifiesto su verdad histórica y la hace visible desde la intimidad de sus personajes y la veracidad de sus historias. Las ‘raras’ protagonistas de la ficción breve de Nelken, enfocadas a la luz de la lectura feminista ‘escéptica’, se niegan a ser reflejo de un único y estandarizado modelo de chica moderna. Estas mujeres en la obra de Margarita Nelken son elegantes, sofisticadas, atractivas, comprometidas, intelectuales, contrapunto y espejo de su creadora, una mujer viajera, culta y políglota que estudió pintura y música en París, participó activamente en la República, se exilió en México tras la Guerra Civil y nunca regresó a España. Esa personalidad inusual de la madrileña de origen judío, madre soltera, diputada socialista que recibió críticas de unos y otros, fue canibalizada por los personajes femeninos atípicos y chocantes en su obra breve de ficción publicada durante la misma década en que escribe *La condición social de la mujer en España* (1922). Díaz Marcos apunta que Margarita Nelken no es una feminista convencida. Defiende valores femeninos como el pacifismo, la protección de la infancia o la preocupación por las mujeres y las madres, aunque su voluntad feminista está marcada, a su vez, por la fuerte convicción de que no era el momento de otorgarle el voto a la mujer española, actitudes que conforman el mencionado ‘feminismo híbrido’. Sus personajes deshabilitan el guion patriarcal, son modernas y heterodoxas y con esa fuerza emergen en *La trampa del arenal* (1923), *La aventura de Roma* (1924), *El viaje a París* (1925), *La exótica* (1930) y *El orden* (1931). Las conferenciantes, profesionales, extranjeras, marimachos, artistas, viajeras,

intelectuales revolucionarias y otras 'raras' que pueblan la narrativa breve de Margarita Nelken constituyen un valioso caleidoscopio que documenta cómo se definían perfiles múltiples de mujer moderna en el primer tercio del siglo XX.

El panorama que muestra este dossier monográfico pone de manifiesto la compleja realidad que encarna la condición de ser mujer y moderna durante la Edad de Plata y la necesidad de conocer aún más en profundidad y detalle su rica y variada personalidad a través de hechos, testimonios y representaciones (Romero López, *Mujer y prensa*). Las disidencias, invenciones y utopías que este monográfico desvela son solo detalles precisos y significativos de la heterogeneidad y del pluralismo interpretativo que estos estudios demuestran y que les convierten en buenos ejemplos de miradas críticas diversas, complementarias e históricamente comprometidas con un legado que es el cimiento de las reivindicaciones presentes.

AGRADECIMIENTO

Este monográfico cuenta con el apoyo del Proyecto «Mnemosine. Hacia la Historia Digital de La otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión». Ref. RTI2018-095522-B-I00, (2019-2021). Financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «La mujer moderna (1900-1936): proyección cultural y legado digital». Congreso Internacional. 3 noviembre 2020. https://eventos.ucm.es/17959/detail/la-mujer-moderna-1900-1936_-proyeccion-cultural-y-legado-digital.html.
- Morin, Edgar. *L'intelligence de la complexite*. París: Editions L'Harmattan, 1999.
- Moya, Eugenio. *Conocimiento y verdad: la epistemología crítica de K. R. Popper*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Romero López, Dolores. «Mujeres traductoras en la Edad de Plata. Identidad moderna y *affidamento*». *Hermeneus. Traducción e Interpretación* 17 (2015): 179-207.

- Romero López, Dolores y Hanno Ehrlichter, eds. *Mujer y prensa en la modernidad: dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*. Anejo *Romanische Studien*. München: AVM Edition, 2021.
- Yzaimar, Carolina. «Pensar la interdisciplinariedad como diálogo de racionalidad abierta». *Cienciamatria* 3. 4 (2017): 138-149.

LA INVENCIÓN DE LA MUJER MODERNA EN LA EDAD DE PLATA

THE INVENTION OF THE MODERN WOMAN IN THE SPANISH SILVER AGE

Ángela ENA BORDONADA

Author / Autora:

Ángela Ena Bordonada
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
aaena@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-4378-1738>

Submitted / Recibido: 08/06/2020

Accepted / Aceptado: 28/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Ena Bordonada, Ángela. «La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 25-52.
<https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.02>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Ángela Ena Bordonada

Resumen

El objetivo de este ensayo es destacar, en una visión panorámica, la responsabilidad de unas mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX –escritoras, periodistas, pedagogas, y, en general, mujeres con inquietudes sociales e intelectuales– en la modernización de la mujer española, ejerciendo un didactismo insistente desde sus ensayos, artículos periodísticos, conferencias, alocuciones radiofónicas y en sus ficciones literarias, consiguiendo la «invención» de la mujer moderna, antes incluso de que esa mujer se normalizase en la realidad española de la época.

Palabras clave: mujer moderna; primer tercio del siglo XX; misoginia; periodismo femenino; asociacionismo; trabajo femenino; literatura femenina.

Abstract

The aim of this essay is to highlight, in a wide vision, the responsibility of some women from the late 19th century and early 20th century –writers, journalists, pedagogues, and in general women with social and intellectual inquisitiveness– in the modernization of the Spanish woman, through a persistent didacticism in their essays, journalistic articles,

lectures, radio speeches and literary fiction writings, achieving the «invention» of the Modern Woman even before that woman was normalized in the Spanish reality of the moment.

Keywords: Modern Woman; Silver Age Spain; Misogyny; Women's journalism; Association; Women's work; Women's literature.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende mostrar, bajo una visión panorámica, cómo las mujeres españolas, en solo unas décadas, viven una serie de cambios que les permiten incorporarse a la modernidad del siglo veinte, siendo muchas de esas mujeres protagonistas e impulsoras de dicha modernidad. Reconozco el riesgo que representa tratar en un espacio limitado de un tema complejo y sobre el que ya hay una sólida bibliografía: desde los pioneros estudios de María de Campo Alange y de Antonina Rodrigo en su empeño por hacer visible la existencia de aquellas «mujeres silenciadas», a los posteriores nombres ya considerados clásicos en los *corpus* bibliográficos sobre la mujer y la escritora del primer tercio del siglo XX y, algunos, sobre su labor modernizadora, de los que, entre otros, destacan Mary Nash, Susan Kirkpatrick, Shirley Mangini, Iris Zavala, Geraldine Scanlon, Rosa Capel, Neus Samblancat, Pura Fernández, M.C. Simón Palmer, M.^a Francisca Vilches, Pilar Nieva, Nuria Capdevila, Pilar Celma, Mercedes Gómez Blesa, Helena Establier, Nerea Aresti, etc. A estos se van sumando las más jóvenes promociones de investigadores e investigadoras que traen innovadores enfoques sobre la mujer de aquella época. Por el carácter general de este ensayo y su limitada extensión, se prescinde de atender individualmente estas aportaciones, que constituyen la argamasa cimental de todo conocimiento actual sobre la mujer de las primeras décadas del siglo XX, por lo que están siempre presentes en nuestro hacer.

Tras muchos años de dedicación a la literatura femenina de ese periodo, mi intención actual es, pues, poner de relieve, una vez más, la responsabilidad de unas mujeres excepcionales que, desde su propia obra y observando lo que se estaba haciendo fuera de España, dirigen sus esfuerzos a lo que quiero llamar la «invención de la mujer moderna» en la España de principios

del siglo XX. Ese empeño no quedó solo en el papel escrito o en la palabra de la oradora, sino que dio sus frutos en distintos ámbitos de la sociedad española, tanto privados como sociales y públicos a lo largo del primer tercio de la pasada centuria, ámbitos que intentaré recordar aquí.

Sabemos que no fue un proceso fácil. La mujer con afanes innovadores encontró obstáculos que, hoy, pueden resultar difíciles de comprender, de modo que aquel movimiento modernizador de la mujer solo puede valorarse en su justa medida, teniendo presente el ambiente hostil que acogió cualquier iniciativa femenina orientada a proporcionar un progresivo, aunque definitivo, «jaque al ángel del hogar» (Ena, «Jaque»). Basta un breve muestreo de las airadas actitudes que aquellas mujeres y sus obras artísticas –literarias, plásticas y musicales– recibieron de sus contemporáneos (Ena, *Novelas* 11-19; Sáez; Plaza Angulo). Recuérdese –no es nuevo– que, a principios del XX, todavía se mantiene el tradicional rechazo de la educación y la culturización de la mujer, exaltándose, por el contrario, la ignorancia como virtud femenina. Véanse dos ejemplos de 1911. En dos cuentos de la antología *Literatura moderna* (Barcelona, Librería de Feliu y Susanna), en la que publican también dos escritoras, Carmen de Burgos y *Violeta* (Consuelo Álvarez), aparecen los siguientes textos: «gentes felices, mozas sin contaminar aún, que viven muy a gusto sin leer libros de filosofía ni críticas bibliográficas», de Emiliano Ramírez Ángel (7)¹; «Ella misma, en su pudorosa ignorancia de mujer educada muy *españolamente*» [la cursiva es del original], de Luis G. Huertos (151). Como es sabido, las críticas se acentúan contra la «literata». Apenas se ha matizado el tratamiento despectivo que aparece en tantos textos decimonónicos². Ya en el siglo XX, raramente los méritos literarios de las escritoras son reconocidos con objetividad. Pueden recibir críticas condescendentemente paternalistas, otras que rezuman un misoginismo implacable, y otras muchas que, al elogiarlas, les atribuyen valores masculinos³. Se

-
1. La primera edición de esta obra había aparecido en *Los Cuentistas* (julio de 1910).
 2. El tan conocido texto de Eduardo Saco, «La literata» (1871), o la anterior visión de Juan Gutiérrez del Alba en *Una mujer literata* (1851), obra cómica teatral –de amplia difusión, por lo tanto–, destinada a señalar la cocina como lugar adecuado para la mujer (Gies).
 3. Sorprende que este concepto de la literatura femenina de aquella época sea mantenido por el prestigioso hispanista Gonzalo Sobejano en su imprescindible *Novela española*

podría construir un sustancioso repertorio de estas últimas, donde aparecerían firmas de ilustres escritores y periodistas, como los siguientes textos de Rubén Darío. El primero, en «La mujer española», de 1900, alaba a Pardo Bazán y a Concepción Arenal por sus «cerebros viriles», junto a un generalizado ataque contra las escritoras:

En este siglo, las literatas y poetisas han sido un ejército, a punto de que cierto autor ha publicado un tomo con el catálogo de ellas –y no las nombra a todas– Entre todo el inútil y espeso follaje, los grandes árboles se levantan: Coronado, la Pardo Bazán, Concepción Arenal. Estas dos últimas, particularmente, cerebros viriles, honran a su patria. (326)⁴

El segundo texto, del mismo Darío, pertenece a una carta que escribe desde París, el 20 de agosto de 1911, a Carmen de Burgos. Le propone publicar en la revista *Mundial* que él dirige, la ensalza rechazando considerarla «literata» y, finalmente, afirma que, por sus méritos, debe usar masculinos «calcetines» en lugar de femeninas «medias»:

Ha sido para mí un gran placer el conocerla, por su talento y gentileza, y encontrar en usted la menor cantidad de «literata» posible. Nada de *bas-bleu*. Desde luego, como escritora, usted no usa medias sino calcetines... Quedo muy atento y cordialmente S.S.S. RUBÉN DARÍO. (Ghiraldo 473)

Haciendo frente a estos obstáculos, el proceso de modernización de la mujer española consiguió visibilidad en un periodo fecundo aunque breve (Mangini; Nieva; Gómez Blesa, *Modernas*), interrumpido trágicamente por

de nuestro tiempo –todavía en su 3.ª edición, de 2005– al usar como única fuente, para este aspecto, *La nueva literatura* (vol. II, 228) de Rafael Cansinos-Assens, habitual detractor de nuestras escritoras. Dice Sobejano: «La literatura escrita por mujeres ha sido en España bastante escasa y raras veces auténticamente femenina. La mejor novelista del pasado, Emilia Pardo Bazán, escribía buscando y casi siempre alcanzando, mentalidad varonil. Todavía en 1919, haciendo un balance de la literatura española escrita por mujeres, afirmaba un crítico: «Las musas inspiradoras se han limitado, por lo general, a repetir las palabras de los hombres inspirados. Entre nosotros, la psicología femenina hay que buscarla en las obras de nuestros novelistas» (98).

4. En favor de Rubén Darío, está la denuncia que hace, en el mismo texto, de la situación del trabajo femenino en España: «en España, 6.700.000 mujeres carecen de ocupación, y 51.000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabacos, costuras y modas y el servicio doméstico, en que tan míseros sueldos se ganan, la mujer española no halla otro refugio» (327).

la guerra del 36, cuyas consecuencias fueron más nefastas para las mujeres, al quedar anulados por decreto y sepultados en un olvido dirigido, los logros obtenidos por aquel importante movimiento femenino de las primeras décadas del XX, además de obligar al exilio a muchas de aquellas mujeres, tal vez las mejores, con lo cual ese olvido y sus efectos fueron irremediables, pues, como recuerda Nieva, supuso una gran pérdida de ese «mundo intelectual y político de singular riqueza» que se había construido en los años veinte y treinta. La misma Nieva recuerda los nombres de destacadas escritoras e intelectuales que debieron exiliarse y, aunque muchas pudieron recuperar sus actividades en los lugares de acogida, sus obras tardarían décadas en llegar a España, e, incluso, algunas permanecieron en un semiolvido hasta casi la actualidad. Así, María Lejárraga, Matilde de la Torre, *Elena Fortún*, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Margarita Nelken, *Magda Donato*, Rosa Chacel, Concha Méndez, M.^a Teresa León, María Zambrano, Luisa Carnés, Ernestina de Champourcín, Federica Montseny, Carlota O'Neill, etc. (Nieva 21).

Sin embargo, la simiente que aquellas mujeres sembraron había germinado y hubo *Andreas*, chicas raras, o menos raras, pero siempre mujeres igualmente excepcionales que, en la posguerra, mantuvieron viva la llama de aquellos cambios. Muchas se habían educado en los planes pedagógicos de la República, formándose en las lecturas y el espíritu reivindicativo de la preguerra, que resume el mensaje que, en 1927, en la revista *Ondas*, en un número monográfico sobre los beneficios de la radiofonía para la mujer –en el que solo colaboran mujeres– lanza Victoria Kent, que supo ver el destino de la mujer en el siglo XX: «El siglo XX va a abolir las diferencias sociales entre el hombre y la mujer [...] Con todos sus defectos, el siglo XX es el siglo de la dignificación de la mujer» (Ena, «Modernidad» 137). Los cimientos de esa dignificación se habían puesto en aquellas primeras décadas de la pasada centuria y aun antes.

La fotografía nos permite observar el alcance y rapidez con que la mujer consigue su incorporación a la más llamativa modernidad. Aunque puedan resultar anecdóticas, resultan reveladoras ciertas imágenes que ilustran la prensa cotidiana de la época. Destaco tres noticias de 1931.

El 17 de junio de 1931, el semanario *Mundo Gráfico* publicaba una fotografía de Victoria Kent, que, dos meses antes, había sido nombrada Directora

General de Prisiones. El pie de la fotografía dice: «La directora de Prisiones, señorita Victoria Kent, escuchando a un recluso que le entregó un ramo de flores». Era la primera mujer española que ocupaba un alto cargo político y se la ve rodeada de hombres, con un ramo de flores en las manos, que le había sido entregado, siguiendo las normas de la cortesía hacia una mujer.

En el mismo número de *Mundo Gráfico*, aparece otra fotografía, de contenido distinto, pero igualmente significativo: un grupo de jóvenes madrileñas, en traje de baño, dispuestas a bañarse en una piscina pública. Dice el pie de la fotografía: «Un ramillete de lindas nadadoras de las que frecuentan la piscina de Chamartín, subidas en la palanca, desde la que se lanzan al agua». Todas muestran alegría, desenfado y complexión atlética. Lejos –aunque, en tiempo real, menos de dos décadas– quedan el pudor y decoro impuestos a las jóvenes y los trajes que ocultaban la casi totalidad del cuerpo femenino.

Y en la misma revista, en el número de la semana anterior, 10 de junio de 1931, otra fotografía muestra a una joven sonriente montada en un avión, luciendo corbata y gorro de piloto: «En el Club deportivo del Aire. La bellísima señorita de Linares Rivas que, con el piloto señor Ansaldo, hizo el domingo último, en el aeródromo civil, brillantes demostraciones de acrobacia»⁵.

A no ser por el atuendo femenino, que nos habla de otra época, y la escasa calidad de las imágenes, la publicación de estas instantáneas en la prensa actual no resultaría extraña referida a la mujer de hoy, del siglo XXI. Sin embargo, al ser publicadas en 1931, son muestra de los logros que, para esa fecha, había conseguido la mujer española en una línea de reivindicaciones, desde el derecho a una educación útil para la mujer, que le facilitase un trabajo digno, pudiendo independizarse de la obligada tutela de un hombre de su entorno familiar, a su conciencia de ciudadana, reclamando el voto y otros derechos legales.

Las imágenes comentadas, de 1931, ilustran la culminación de estos cambios, que alcanzan mayor auge en los años treinta, particularmente durante

5. Es Nena Linares Rivas, hija del dramaturgo Manuel Linares Rivas. El piloto, cualquiera de los tres hermanos Ansaldo Verajano, los tres, pilotos: Juan Antonio –el más célebre, pionero de la aviación española–, Francisco y José María. Los tres estaban casados con mujeres que también pilotaban aviones.

la República (Gómez Blesa, *Las intelectuales*; Nieva). Pero sería injusto olvidar que aquel proceso de modernización de la mujer se inicia a principios del siglo XX y, antes, desde las últimas décadas del XIX, cuando los medios eran más adversos (Sánchez García; Gómez Blesa, *Modernas*). Particularmente, desde comienzos del XX, buen número de mujeres –escritoras, periodistas, pedagogas, y, en general, mujeres con inquietudes sociales e intelectuales–, por encima de divergencias ideológicas, coinciden en presentar unos rasgos que las distinguen de sus antecesoras decimonónicas. Poseen una instrucción más completa, muchas han recibido una enseñanza secundaria, algunas, en menor número, asisten a la Universidad, y, lo más importante, son ya verdaderas profesionales que, en la mayoría de los casos, viven de su trabajo.

Como dato que hay que tener en cuenta, estas mujeres se enfrentan a los rigurosos esquemas sociales, religiosos y familiares que regían la conducta de la mujer. Son muchas las que, casadas, rompen su matrimonio o viven distanciadas del marido, buscando, o no, otra relación: Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Ángeles Vicente, Concha Espina, M.^a Teresa León, Luisa Carnés, entre otras. Concha Espina, aunque separada de su marido desde 1909, será la primera de nuestras escritoras que se beneficia de la ley del divorcio en 1932, ley que será derogada el 23 de septiembre de 1939; Margarita Nelken, ya madre soltera de una hija y de un hijo, se casará con quien fue su marido –aunque terminará separándose– cuando él puede divorciarse de su primera mujer; *Magda Donato* será la compañera de Salvador Bartolozzi, casado y con hijos; caso especial y conocido es el de María Lejárraga, etc.

Por otra parte, hoy estamos conociendo, con documentación certera (Simonis, Capdevila), cómo otras de aquellas mujeres vivieron una afectividad homosexual que la mayoría mantuvo oculta bajo una apariencia de respetable matrimonio o de respetable soltería. Recordemos a *Elena Fortún*, Matilde Ras, Carmen Conde, Victoria Kent, Ana M.^a Martínez Sagi, el fugaz episodio de Elisabeth Mulder con la anterior, la presumible homosexualidad de *Víctor Català* (Ena, «Un relato»), la conocida bisexualidad de Maruja Mallo; la escenógrafa y pintora, Victorina Durán⁶, nunca ocultó su

6. Remito al ensayo de Moreno Lago en este número de *Feminismo/s*, «El círculo sáfico de Madrid: intelectuales en torno a una sexualidad disidente», y a sus estudios sobre Victorina Durán.

lesbianismo, como tampoco lo ocultó la excéntrica y popular aristócrata Gloria Laguna (Usó); etc.

2. DIDACTISMO DE LA MUJER PARA LA MUJER

En general, aquellas fueron mujeres valientes, inconformistas que –ya se ha dicho– habían dictado el ‘jaque mate’ al decimonónico ‘ángel del hogar’, a la vez que iban alcanzando unos espacios de la sociedad que antes les estaban vedados o tradicionalmente se asignaban al hombre.

Profesionales en distintos campos, estas mujeres ejercen un didactismo dirigido a la modernización de la mujer española a través de sus ensayos, sus artículos periodísticos, conferencias, también desde los micrófonos de la primitiva radiofonía, y, de modo muy eficaz, en sus ficciones literarias con la innovadora construcción de sus personajes femeninos. Son, como las denomina tan acertadamente Gómez Blesa (*Modernas*) *mujeres-faro*, pues sirvieron de guía a otras mujeres que vinieron detrás.

Se podría decir –ya lo adelantó hace dos décadas Amparo Hurtado (139)– que este insistente y continuado aleccionamiento sobre la nueva mujer llega a «inventar» a la mujer moderna, es decir, a trazar un modelo a seguir, antes incluso de que esos cambios renovadores alcanzasen a la mujer común en la realidad española. Y ese infatigable didactismo aleccionador, sobre todo cuando se difunde por la prensa y en las ficciones novelescas –por tener un público más amplio–, consigue algo más importante: que la mujer, sus problemas y sus necesidades se hicieran visibles para la sociedad en general y para las propias mujeres que eran sus principales lectoras, a quienes incitan a seguir ese camino innovador.

Este didactismo de la mujer dirigido a la mujer se inicia en las últimas décadas del siglo XIX. Además de las fundamentales contribuciones de Concepción Arenal, de Emilia Pardo Bazán⁷ y de otras pioneras (Gómez Blesa, *Modernas*; Sánchez García), quiero fijarme, como perfecto exponente, en otra brillante mujer de entresiglos, Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) (Pintos; Bianchi): narradora, ensayista, defensora de los derechos de la mujer –ya en 1877 publica *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus*

7. Thion Soriano-Mollá trata, en este número de *Feminismo/s*, sobre «La forja de la mujer intelectual moderna de la Edad de Plata: Emilia Pardo Bazán».

facultades intelectuales–, fundadora de revistas femeninas como *La Ilustración de la Mujer* (1873) o *El Álbum de la Mujer*, publicada en México, que luego, en España, convierte en *El Álbum Ibero-americano* (1890). Gimeno de Flaquer fue quien habló de feminismo por primera vez en una tribuna tan prestigiosa como la del Ateneo de Madrid, antes de que esta Institución admitiese a la mujer como socio de número. El 6 de mayo de 1895, había hablado sobre *Ventajas de instruir a la mujer y sus aptitudes para instruirse*, y, el 26 de mayo de 1903, pronuncia una importante conferencia, *El problema feminista*, con gran éxito de público, donde expone su concepto de «feminismo moderado», «sin soluciones violentas», pero planteando las bases de la modernización de la mujer española. Ahí están sus numerosas denuncias: desde la injusta situación de la mujer ante la ley –matrimonio, patria potestad de los hijos, etc.– a las limitaciones laborales que la mujer sufre, para la que pide mejor remuneración y mayores salidas profesionales: banca, bibliotecas, museos, administración, trabajos artísticos, literarios, científicos, etc. (Pintos 20-22; Ezama, *Las nuevas musas* 168). Gimeno de Flaquer diseña la «Eva moderna» –como titularía una novela en 1909: *Una Eva moderna*– en su narrativa, de la que aquí no trato, en sus ensayos –*La mujer juzgada ante el hombre* (1884), *Evangelios de la mujer* (1900), *La mujer intelectual* (1901), etc.–, y en sus artículos periodísticos, de los que cito algunos publicados en *El Álbum Ibero-americano*: «La mujer de nuestros días» (1885), «La mujer estudiosa» (1886), «La misión de la mujer» (1893), «Feminología» (1904), «Feminismo» (1904), «El sufragio femenino» (1906), etc. Y, como Carmen de Burgos hará unos años después, atiende también otros temas de «la mujer en sociedad»: *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable* (1899).

Resultan hoy sorprendentes las directrices modernizadoras contenidas en estos y en tantos otros ensayos de diversas autoras que, sobre todo, a lo largo del primer tercio del XX, tienden a despertar una conciencia emancipadora en la mujer de la época, además de sacar a la luz los perfiles que han de definir a la «mujer moderna». Obsérvese que el término ‘mujer’ preside los títulos, complementados frecuentemente por el adjetivo ‘moderna’ con lo que el mensaje resulta inequívoco⁸. Recordemos, como meros ejemplos

8. Quiero destacar aquí el acierto de Shirley Mangini al recoger este mensaje de «mujer» y «moderna» en su revelador ensayo *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales*

de este didactismo ejercido por mujeres de diversas ideologías, algunos títulos de Carmen de Burgos: *La mujer en España* (1906), *La mujer moderna y sus derechos* (1927); de Carmen Karr: *Cultura femenina* (1910); de Margarita Nelken⁹: *La condición social de la mujer en España* (1919), *En torno a nosotras* (1927), *La mujer ante las Cortes Constituyentes* (1931); de Carmen Díaz de Mendoza: *Educación feminista* (1922), *Política feminista* (1923); de María Cambrils: *Feminismo socialista* (1925); de María Lejárraga: *La mujer española ante la República*, donde recoge las cinco conferencias pronunciadas en el Ateneo, en mayo de 1931, y, antes, firmados por su marido, Gregorio Martínez Sierra, aparecieron otros ensayos como *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, españolidad, españolismo* (1917), *La mujer moderna* (1920); de Clara Campoamor, *El derecho de la mujer* (1931); de Federica Montseny, *La mujer, problema del hombre* (1932); etc.

Por otra parte, están las revistas orientadas a un público específicamente femenino. Incluso aquellas que tratan de temas «propios para la mujer», aparentemente herederas de algunas publicadas en la segunda mitad del siglo XIX, reflejan nuevas ideas sobre la casa, la higiene, la dieta, la moda o la educación de los hijos. Es el caso de la popular *El Hogar y la Moda* (1909-1987), dirigida desde 1921 por la periodista y escritora María Luz Morales (Servén, *labor*), donde los temas tradicionalmente considerados como femeninos se combinan con aquellos que deben interesar a la mujer moderna (deportes, viajes, cine, etc.). Además, desde 1921, se publica su suplemento literario, *Lecturas*, donde el amplio público femenino al que va destinado encuentra firmas destacadas de la literatura de la época, entre las que no faltan autores tan poco populistas como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, y, sobre todo, una amplia galería de escritoras: Concha Espina, Carmen de Burgos, Sofía Casanova, las hermanas Nelken, *Víctor Català*, las más jóvenes Elisabeth Mulder, Ana M.^a Martínez Sagi, Carmen Conde, etc. (Labajo González).

Igualmente, aparecen nuevas revistas que, además, recogen contenidos sociales, políticos y feministas, apoyadas por determinados grupos o

españolas de la vanguardia, que contribuyó –ya hace dos décadas– a acuñar y poner en circulación el concepto de «mujer moderna», tan desarrollado en la bibliografía posterior sobre la mujer.

9. Nelken escribe también *Las escritoras españolas* (1930), ensayo pionero en la recuperación de la literatura femenina desde «los albores del cristianismo» hasta Pardo Bazán.

asociaciones femeninas, como *La Voz de la Mujer* (1917-1931), fundada y dirigida por *Celsia Regis* (Rota, «*La Voz*»), o *Mundo femenino* (1921-1936), ambas próximas a la Asociación Nacional de Mujeres Españolas.

El lugar que va ocupando en la sociedad la mujer –como sujeto y, también, como objeto– motiva que la prensa general –ya desde finales del XIX, cuando inicia su modernización– publique secciones fijas dirigidas a la mujer, donde no solo se habla de moda, de cocina o de la infancia. Y ahí entran nuestras escritoras convertidas en activas periodistas, autoras de artículos y de columnas fijas, donde desgranar los asuntos más diversos en torno a la mujer o sobre asuntos generales, pero enfocados desde una nueva mirada de mujer. Estas secciones no faltan en la prensa diaria ni en las revistas de información general que alcanzan grandes tiradas: *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, *Por Esos Mundos*, *La Esfera*, *Estampa*, etc. Últimamente han aparecido varias publicaciones generales sobre las escritoras en la prensa de la época: Bernárdez; Bernard y Rota; Palomo y Núñez; Ramírez; Servén y Rota.

Además de ejercer su labor didáctica en pro de la mujer, estas escritoras se convierten en destacadas profesionales del periodismo que, como para sus colegas masculinos, es, también para ellas, una importante fuente de ingresos. Conocida es la amplia actividad periodística de Carmen de Burgos (Núñez) –firmó más de 2.000 colaboraciones–, primera española redactora en nómina, autora de columnas fijas como «Lecturas para la mujer» en *Diario Universal*, en 1903, donde, en 1904, levanta polémica con el tema del divorcio; «Femeninas», en *Heraldo de Madrid* desde 1906, donde ese mismo año popularizó su campaña en favor del voto femenino, y, en 1909, sus crónicas sobre la guerra de Marruecos, siendo la primera mujer española que escribe sobre una guerra *in situ*. Colaboró, además, en *La Correspondencia de España*, *El Pueblo de Valencia*, *Nuevo Mundo*, *Por Esos Mundos*, *La Esfera* y otras publicaciones nacionales y extranjeras; María Lejárraga firma la columna «La mujer moderna», en *Blanco y Negro*, entre 1915 y 1916; Margarita Nelken, «La vida y las mujeres» en *El Día*, entre 1916 y 1918, y «Temas femeninos. La vida y nosotras» en *Blanco y Negro*, en 1930; Violeta [Consuelo Álvarez Pool] publica su columna «Carnet Femenino» en *El País*, entre 1904 y 1919 (Crespo); *Magda Donato*, su «Femeninas» en *El Imparcial* desde 1917, «Vida femenina» en *La Tribuna* desde 1919, «Crónicas» en el *Heraldo de Madrid*, en 1926, y la

serie de «reportajes vivos», con frecuente protagonismo femenino, en *Ahora* (1932-1936) (Bernard, «Los reportajes»). O las colaboraciones en *El Sol* de Isabel Oyarzábal, «Diario de una mujer», en 1917, y «Crónica femenina», en 1918 (Quiles), además de fundar y redactar las revistas *La Dama* y *La Vida Ilustrada* (Bados); María Luz Morales, además de dirigir *El Hogar y la Moda*, escribe, desde 1926, la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar»— incluyendo temas de trabajo, cultura y arte— en *La Vanguardia*, diario que dirigiría en 1936, siendo la primera mujer directora de un gran diario nacional (Servén, «Literatura»). A finales de los años veinte, inicia su larga trayectoria en el periodismo Josefina Carabias. En 1928, entra en *Estampa*, luego en *Mundo Gráfico*, *Crónica* y *Ahora*, siendo redactora fija en *La Voz*. En la posguerra, tras sufrir problemas con el régimen franquista, llegó a ser influyente periodista y corresponsal en los años cincuenta y sesenta (Ezama, «Las colaboraciones»).

3. IMAGEN Y MODA

Sin poder detenernos en ellas, hay que recordar que los aires renovadores llegan a las columnas sobre la moda, en publicaciones de información general. Cuando van firmadas por mujeres progresistas, como Carmen de Burgos, Teresa de Escoriaza o *Magda Donato*, introducen una nueva visión, con frecuencia irónica, que consigue desmitificar el acartonado imperio de la moda. Así, *Magda Donato*, en «Páginas de la mujer» (*Estampa*, desde 1928), construye cuadros sobre la moda y sus usos sociales, con frecuencia desde el humor y la ironía (Bernard, «Moda»).

Es precisamente en la moda y el vestuario femenino donde hallamos un fiel testigo del rápido proceso de modernización de la mujer que tiene lugar en unas décadas. La imagen externa de la mujer habla elocuentemente de aquellos cambios. Conviene recordar que en este tiempo la mujer, también en España, protagoniza una serie de hechos por primera vez en la historia, hechos que pueden parecer triviales, pero no lo son: marcan el signo de la época, proporcionando a la mujer una libertad corporal y material, de acuerdo con las nuevas actividades que puede desarrollar, que exigían un cambio en su aspecto e indumentaria. María Lejárraga recuerda los problemas que tuvo al llegar por tren, ella sola, a la estación de Bruselas, en una

tarde de viento y lluvia de 1905, para sujetar el paraguas con una mano, recogerse la falda larga con la otra... ¿y el equipaje menudo?

En aquel tiempo, las mujeres llevábamos vestidos larguísimos, y la mano derecha iba siempre ocupada fatigosamente en recoger los abundantes pliegues de la falda para que no arrastrasen por el suelo. Con la mano izquierda sostenía el paraguas, luchando contra el viento [...] (Martínez Sierra 270)

Efectivamente, las mujeres van eliminando prendas que deformaban su cuerpo y limitaban sus movimientos. Habían desterrado el polisón y pronto, el asfixiante corsé (Pasadolos). La falda se va acortando. Hacia 1910, y, sobre todo, desde la gran guerra de 1914, por primera vez en la historia, la falda de la mujer no pasa de sus rodillas, descubriendo sus piernas, con el consiguiente trastorno del código erótico establecido durante siglos, vigente aún en la época. También, por primera vez en la historia, la mujer se corta el cabello, siguiendo la moda de París, a lo *garçon*, lo que da pie a reacciones irónicas y misóginas. La fotografía nos muestra la rápida evolución de la imagen de la mujer común. No me refiero aquí a la mujer irreal, de aspecto sofisticado y cosmopolita, creada por la pluma de los dibujantes que ilustran las revistas y publicaciones de la época. La mujer real, tanto en las grandes urbes como en pequeños pueblos, no solo va acortando su falda, sino que, en la década de 1920, empieza a maquillarse suavemente los labios y los ojos y aplica a su cabello corto el rizado «permanent», imitando a las grandes estrellas del cinematógrafo (Ena, «El retrato»).

4. EDUCACIÓN. FORMACIÓN DE LA MUJER INTELECTUAL

Este cambio de imagen corre parejo a la progresiva incorporación de la mujer a la sociedad, no ya solo como pasiva espectadora-receptora, sino a través de su activa presencia en nuevos espacios. No es casual que un centro como el Ateneo de Madrid, al que no había accedido una mujer hasta 1882¹⁰ –entonces lo hizo un grupo de institutrices para asistir a una conferencia de historia–, inaugure la nueva centuria del XX concediendo, en 1905, el primer carnet de socia de número a doña Emilia Pardo Bazán, a la que, en

10. Luego, en 1884, Rosario de Acuña ofrece un recital de su poesía, y a partir de 1886, Pardo Bazán deja constancia de su presencia y actividades.

el mismo año, seguirían las también escritoras Blanca de los Ríos, Carmen de Burgos y la pintora Rafaela Sánchez Aroca. El número de socias iría en aumento, de modo que la presencia femenina se fue normalizando, aunque siempre en minoría, en las tribunas, tertulias y salones de la Institución (Ezama, *Las nuevas musas*)

Como es sabido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la inquietud por la educación surge desde distintos sectores de la sociedad, en medios estatales, eclesiales y libertarios, destacando los varios congresos pedagógicos que intentan regularizar la enseñanza en España. De gran repercusión fue el Congreso Hispano-Portugués-Americano (Madrid, 1892), al que presentaron importantes ponencias Concepción Arenal y Pardo Bazán sobre la educación de la mujer (Ballarín; Sánchez García). Por su decisiva influencia en la rica floración intelectual y artística que define el primer tercio del siglo XX, sobresale la corriente burguesa, laica, liberal progresista, que cristalizaría en la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos y un grupo de profesores universitarios. La Institución supuso la renovación de los métodos pedagógicos, contribuyendo a la creación del intelectual de tipo europeo. De aquellas políticas educativas del siglo XIX, la mujer sería beneficiaria en las primeras décadas del siglo XX. Hay dos datos significativos: el descenso del analfabetismo en España –también entre las mujeres, particularmente, en las zonas urbanas – y, por otro lado, el progresivo aumento de la presencia de la mujer en los estudios universitarios (Capel, *El trabajo*). Si bien, como registra Flecha, varias españolas se licenciaron en Medicina, Farmacia y Filosofía y Letras, en las décadas de 1880 y de 1890, el avance llegó a partir de 1910, cuando el Ministro de Instrucción Pública, Julio Burell, permitió el acceso libre de la mujer a la Universidad, es decir, sin tener que solicitar autorización para ello, lo que supuso un ascenso de matriculaciones femeninas, aunque el mayor número se alcanza en la década de los veinte y durante la República. Esta mayor presencia femenina en la Universidad motivó que, cinco años después de la fundación de la mítica Residencia de Estudiantes, se crease, en 1915, la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu (Zulueta y Moreno; Cueva y Márquez Padorno). Los organismos nacidos al amparo de la Institución Libre

de Enseñanza contribuyeron a la formación de la mujer intelectual¹¹. La Junta para Ampliación de Estudios, creada en 1907, puso en marcha centros de reconocimiento internacional en los que participan numerosas mujeres, con un programa de becas para estudiar o investigar en el extranjero, como el Centro de Estudios Históricos y el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, o la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, fundada en 1909, para observar los planes educativos de otros países, fomentando el intercambio de estudiantes e investigadoras españolas con otras extranjeras (López-Ríos; Piñón; Rebok). En 1918, se funda el Instituto-Escuela, que practicó los sistemas pedagógicos europeos más avanzados, donde enseñaron intelectuales institucionalistas como María Goyri, María de Maeztu, Gloria Giner, Lucía Posada (hija de Adolfo Posada), etc., y donde se educaron las clases progresistas (Alcalá, Corrales y López 171 y ss.).

Paralelamente, se desarrollan otros proyectos educativos: el Instituto Internacional, estrechamente relacionado con la Residencia de Señoritas (Zulueta, *Misioneras*); el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina y Escuela de Madres de Familia (1906-1926), vinculado a la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, fundada por Fernando de Castro (Ezama, «La educación»); la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer (1912-1926), impulsada por el ministro Burell, siguiendo modelos europeos. Y surgen otros proyectos de formación de la mujer, como la escuela de tipógrafas, fundada en 1919 por *Celsia Regis*, quien también proyectó, en 1927, una Escuela de periodistas, femenina, que quedó en tal proyecto (Rota, «*La Voz*»). Sin olvidar las escuelas –de origen decimonónico– que seguían atendiendo la formación de enfermeras, matronas, taquígrafo-mecanógrafas, archiveras y bibliotecarias, empleadas de correos y telégrafos, etc.

El abanico de posibilidades educativas y profesionales para la mujer se abre. Aunque la realidad se imponía, de modo que buen número de mujeres licenciadas y otras profesionales, sobre todo de las clases medias, abandonaban su actividad profesional ante el matrimonio y la maternidad. Pero algo estaba cambiando.

11. Remito a de la Cueva, en este número de *Feminismo/s*, «Una ‘habitación propia’ para las españolas».

5. VIAJES. CÍRCULOS. ASOCIACIONISMO

Aquellas mujeres salen, viajan, se benefician de la facilidad que les ofrecen los nuevos medios de transporte –principalmente, el tren– y narran las novedades vividas en crónicas periodísticas, recogidas con frecuencia en libros de viajes. Pardo Bazán, Emilia Serrano, conocida como la baronesa Wilson, Carmen de Burgos, Sofía Casanova, *Violeta*, Concha Espina, Matilde de la Torre, Aurora Bertrana, Federica Montseny, etc., muestran en sus crónicas y en sus libros intereses diferentes, desde una mirada de mujer, a los de autoría masculina y, sobre todo, cuando recogen sus viajes al extranjero, se convierten en importantes vías de modernidad para España, descubriendo nuevamente la función educadora que la escritora ejerce sobre su público, fundamentalmente femenino (Ena, «La memoria»).

Y sienten necesidad de reunirse, de intercambiar ideas y amistades. Además de las tertulias literarias que en sus casas acogen Carmen de Burgos y Concha Espina, por citar las más célebres, fomentan los círculos y foros femeninos, tomando como modelo lo que se estaba haciendo en Europa y América. En 1926, un grupo de mujeres «cultas y modernas» funda el Lyceum Club (Aguilera, «Las fundadoras»), centro aconfesional y apolítico, con fines culturales, presidido por María de Maeztu, como vicepresidentas, Victoria Kent e Isabel Oyarzábal, y como secretaria, Zenobia de Camprubí. El Lyceum fue lugar de encuentro, de libertad y cultura, con secciones de Literatura, Música, Artes Plásticas e Industriales, Internacional, Hispanoamérica, y, sobre todo, generó un espíritu colectivo en defensa de los intereses de la mujer. Entre las socias, Carmen Baroja, Clara Campoamor, Ernestina de Champourcín, Victorina Durán, Matilde Huici, *Elena Fortún*, M.^a Teresa León, Concha Méndez y un largo etcétera.

El fenómeno del Asociacionismo femenino tiñe la época en un amplio arco ideológico. Desde la burguesía conservadora y católica a diferentes sectores progresistas, las mujeres, con inquietudes sociales, se agrupan en asociaciones nacionales e internacionales, frecuentemente vinculadas a revistas que testimonian los primeros pasos de un feminismo español que nunca fue radical (Scanlon; sin aceptar esa sostenida moderación, González Sanz). Así, la conservadora Lliga Patriótica de Dames, de la burguesía catalana, vinculada a dos revistas, *Or i Grana* (1906-1907), subtitulada *Setmanari autonomista per*

a *dones catalanes*, que une catalanismo y feminismo, y *Feminal* (1907-1917), dirigida por Carme Karr, con importantes firmas femeninas de la literatura en catalán y castellano en ambas revistas (Simón Palmer, «Escritoras»). Por otra parte, la Iglesia (Arce), tras la encíclica *Rerum Novarum* (1891), aprovecha la labor de numerosas activistas católicas (María de Echarri, María Doménech, etc.) que fundan asociaciones destinadas a la protección de las mujeres obreras como la Federación Sindical de Obreras (1912), para contrarrestar la influencia de las Agrupaciones Femeninas Socialistas. En 1919, nace la poderosa Acción Católica de la Mujer, ante el reto que significa la aparición, un año antes, en 1918, de la Asociación Nacional de la Mujer Española (ANME) que, desde diversas posturas progresistas, aunque no radicales, y postulando un feminismo moderado, fue la más importante de la época¹². La limitada extensión de este estudio impide tratar de otras asociaciones – Federación Internacional Feminista (1919), Unión del Feminismo Español (1924)– y otras «redes» internacionales, tanto a nivel europeo, como las que estrechaban lazos entre escritoras españolas e hispanoamericanas y entre españolas y portuguesas (Aguilera y Lizárraga, *De Madrid*; Fernández, *No hay nación*; Ezama, «La Unión»).

6. NUEVAS PROFESIONES PARA LA MUJER

Con la incorporación, lenta pero imparable, de la mujer al trabajo se alcanzaba otro logro, tal vez el más importante para su emancipación. Si bien la imagen de la mujer en el trabajo ha sido poco visible, a excepción de las ocupaciones de sirvienta, «obrero de la aguja» o las relacionadas con la docencia y la enfermería, consideradas como apropiadas para el género femenino, sin embargo, hoy contamos con documentación que permite ir conociendo a mujeres pioneras en campos diversos, cumpliéndose lo que, en 1903, pedía Concepción Gimeno de Flaquer, en cuanto a mayores salidas profesionales para la mujer. La mujer está presente en la abogacía: las primeras colegiadas fueron María Ascensión Chirivella, en Valencia, 1922, y Victoria Kent, en Madrid, 1925, a las que siguieron otras diez hasta 1936 (Yanes). En ciencias: Carmen Gómez Escolar, Dorotea Barnés González, Ángela García de

12. Remito al estudio de Aguilera Sastre, en este número de *Feminismo/s*, «Para una historia de las asociaciones feministas en España».

la Puerta, etc. (Magallón). Ejercieron la medicina algunas pioneras como la catalana Dolores Aleu o la valenciana Manuela Solís, licenciadas en 1882 y 1889, respectivamente (Álvarez Ricart); y en el otro extremo del periodo, destaca la libertaria Amparo Poch y Gascón, dedicada a la medicina de la mujer y de la infancia, premio extraordinario de licenciatura en Medicina, en 1928, por la Universidad de Zaragoza (Rodrigo). Numerosas mujeres ocupan el sector farmacéutico y bibliotecario. Igualmente, son muchas las artistas plásticas –pintoras, dibujantes, escultoras, escenógrafas– que ya viven de su arte y participan en exposiciones y certámenes: Laura Albéniz, Lluïsa Vidal, Manuela Ballester, Alma Tapia, Josefina Peñalver, Helia Escudero, Elena Sorolla, Delhy Tejero, etc. (Diego; Arroyo); además de las más conocidas hoy, situadas en la cima de las vanguardias: Maruja Mallo, María Blanchard, Remedios Varo, Nora Borges, Ángeles Santos (Diego y Huici). Muy recuperada en la actualidad está Victorina Durán: escenógrafa, figurinista, pintora, escritora, primera catedrática del Real Conservatorio de Música y Declamación (Moreno). La misma presencia femenina, en la composición e interpretación musical: María Rodrigo, Emiliana de Zubeldi, Elena Romero Barbosa, Luisa Casagemas, M.^a Teresa Prieto, Onia Farga, Paquita Madriguera, Emma Chacón, Narcisca Freixas, Lola Vitoria de Giner, etc. (Álvarez Cañibano). En el campo de la edición hay mujeres profesionales, ya desde el siglo XIX: editoras, impresoras, directoras de colecciones y de revistas (Simón Palmer, «La mujer»). Recuérdese la conocida actividad editora de Concha Méndez y, por otra parte, la citada escuela de tipógrafas creada por *Celsia Regis*, en 1927, en la que se editan algunos números de *La Voz de la Mujer* (Rota, «La Voz»)

En el deporte, la figura legendaria fue Lily Álvarez, pionera del tenis femenino español, triunfadora en importantes torneos internacionales (Riaño). Fue la mejor, pero no la única. El ambiente estaba preparado para el deporte femenino (Simón Sanjurjo), aunque siempre entre minorías elitistas, sobre todo en los años treinta. En esta década se celebraron varios campeonatos femeninos: en 1931, el Campeonato de España de atletismo femenino; en 1933, los de natación, esquí, fútbol, cross, hockey. Entre nuestras escritoras, Concha Méndez confiesa su afición al tenis, la gimnasia, las carreras de automóviles, sus triunfos en los campeonatos de natación de Guipúzcoa (Méndez 56); y la periodista y poeta Ana M.^a Martínez Sagi

cultivó diversos deportes, siendo campeona nacional de lanzamiento de jabalina en 1931, promotora del Club Femení i d'Esports de Barcelona en 1932 y primera mujer en el Consejo Directivo del Fútbol Club Barcelona, en 1934, cargo del que tuvo que dimitir por su proyecto de crear en el club una sección de fútbol femenino (Prada).

Las nuevas tecnologías de la época crean nuevos puestos de trabajo para la mujer. En Telégrafos, hay mujeres telegrafistas desde 1881, aunque las primeras oposiciones oficiales se convocan en 1909, cuando obtienen plaza Clara Campoamor y Consuelo Álvarez *Violeta* (Crespo 156-158). Por la tonalidad de su voz, los locutorios de la telefonía son atendidos por señoritas, ya desde 1882, que se mantienen cuando la Compañía Telefónica Nacional de España instala centrales automáticas en 1924. Telefonista fue la poeta Lucía Sánchez Saornil. Y cuando se inaugura la primera emisora oficial de la radiofonía española, Radio Barcelona EAJ-1, el 14 de noviembre de 1924, la primera voz que se escucha es la de una mujer, María Sabater, primera locutora española de radio (Ena, «Modernidad»). Aunque la primera mujer que habló por un micrófono fue la periodista y escritora Teresa de Escoriaza, que pronunció «La primera conferencia feminista» –así se anunció–, el 22 de mayo de 1924, en Radio Ibérica, emisora que sería adquirida por Unión Radio. En su alocución, reproducida por la revista *T. S. H. Órgano de «Radio-Madrid»* y Portavoz de la Federación Nacional de Radioaficionados, tras agradecer el honor de ser la primera mujer en usar «este maravilloso invento de la Radiotelefonía», alaba sus ventajas liberadoras para la mujer:

se trata de iniciar una serie de charlas instructivas exclusivamente para la mujer [...] Porque la Radiotelefonía es el arma con que la mujer, especialmente la española, conquistará la libertad. Con la Radiotelefonía se acabó el aislamiento espiritual en que venía viviendo hasta ahora. (*T. S. H.*)

Sería el primer espacio, para la mujer, de los muchos programados en la radio de preguerra. La revista *Ondas* (1925-1935) publica semanalmente la programación diaria, donde se localiza la colaboración de numerosas escritoras: Concha Espina, Matilde Muñoz, Carmen de Burgos, María Lejárraga, *Magda Donato*, *Violeta*, Rosa Arciniega, Josefina Carabias, etc. (Simón Palmer, «Imagen»).

Y la revista *Estampa* (19-II-1929) publica un extenso reportaje sobre la excepcional noticia de «En el tren la primera maquinista española». También

la aviación admite a la mujer, llegando algunas a profesionalizarse. María Bernaldo de Quirós fue la primera española en obtener, en 1928, el título de piloto y la licencia de la Escuela Nacional Aeronáutica; en 1931, lo obtuvo Mari Pepa Colomer y otras muchas se sumarían a esta nueva actividad (Orellana).

Como dato anecdótico, cuando en 1923, en la Gran Vía madrileña, todavía en obras, se inaugura la primera librería española a nivel europeo, la Casa del Libro, de Espasa-Calpe, presenta la novedad de que eran señoritas quienes atendían al público: cobraban menos que los hombres y eran más adecuadas para atender a las numerosas señoras que acudían a las librerías (Sánchez Vigil 166-174).

La modernización de la sociedad española genera, sobre todo en las grandes urbes, nuevos puestos de trabajo para la mujer. Las ofertas abundan en los anuncios publicados en la prensa, aunque son nuestras escritoras –Nelken, *Violeta*, Oyarzábal, *Magda Donato*, Carnés, Carabias, etc.–, en sus colaboraciones periodísticas y, también, en sus obras de ficción, quienes nos muestran esa variedad de trabajos femeninos, además de denunciar las dificultades (precariedad, salarios bajos, ocasionales abusos, inseguridad ...) que la mujer, particularmente de clases sociales bajas, ha de soportar¹³.

7. CARGOS PÚBLICOS Y POLÍTICOS

También progresivamente la mujer española va aproximándose a la conquista de su condición de ciudadana, ocupando cargos de representación pública y política (Fagoaga; Capel, *El voto*; Gómez Blesa, *Las intelectuales*; Arce). En 1918, son nombradas las dos primeras inspectoras de trabajo por el Instituto de Reformas Sociales, una de ellas fue la escritora y activista del catolicismo social, María de Echarri, que luego ocupó una vocalía en el Consejo Superior de Emigración. En 1924, en virtud del Estatuto Municipal de Primo de Rivera, por el que las mujeres (solteras y viudas) podían ser elegidas para cargos municipales y provinciales, se nombran las cuatro primeras concejales del Ayuntamiento de Madrid, entre ellas la citada Echarri

13. El trabajo femenino es el tema central cultivado por Luisa Carnés, tanto en su periodismo (*La Voz*, *Estampa*, *Crónica*) como en sus cuentos y novelas: *Natacha* (1930) y *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934).

(U. C. del A. de M.), así como de otros ayuntamientos españoles. También a iniciativa de Primo de Rivera, y nombradas por él mismo, trece mujeres –de mayoría conservadora– entran, en 1927, en la Asamblea Nacional, entre ellas la misma Echarri y la escritora Blanca de los Ríos¹⁴. Pero –como es sabido y tanta bibliografía ha generado, por lo que aquí solo dedico un breve recuerdo– será en la República cuando se produzca la incipiente normalización de la actividad política de la mujer, al presentar las candidaturas y ser elegidas, entre las tres legislaturas y por distintos partidos, nueve diputadas: Margarita Nelken, Victoria Kent, Matilde de la Torre, Clara Campoamor, María Lejárraga, Veneranda García Blanco, Francisca Bohigas, Julia Álvarez Resano y Dolores Ibárruri. El 1 de octubre de 1931, las Cortes españolas aprueban el derecho a voto de la mujer, no pudiendo ejercerlo hasta las elecciones de 1933. Y cuando el 25 de febrero de 1932 se aprueba la Ley del Divorcio, tantas veces defendida por nuestras escritoras e intelectuales progresistas desde principios del siglo XX, la modernidad de la sociedad española, con clara contribución femenina, llegaría a cotas que, periodo franquista por medio, tardaría varias décadas en igualar.

8. LA EDAD DE PLATA DE LA LITERATURA FEMENINA

Como colofón a esta visión rápida y poliédrica de la evolución de la mujer española en las primeras décadas del siglo XX, no puede faltar una, aunque breve, mención de conjunto a aquellas escritoras que tuvieron gran responsabilidad en la construcción de la nueva mujer por el didactismo ejercido en sus ensayos, su periodismo y en sus obras literarias. Para evitar nomenclaturas generacionales, distingo dos grandes grupos: aquellas nacidas en torno a 1870, que empiezan a publicar en las dos primeras décadas del siglo XX y que –junto a Pardo Bazán, Gimeno de Flaquer y otras escritoras que, habiendo nacido a mediados del XIX, se adentraron en la nueva centuria en plena actividad– fueron las verdaderas pioneras en la nueva literatura femenina del siglo XX: Carmen de Burgos, María Lejárraga, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, Concha Espina, *Víctor Català*, Carme Karr, Ángela Graupera, Ángeles Vicente, María de Echarri, María Doménech, Pilar Millán

14. Remito a Benítez Palma, «La llegada de la mujer a la Carrera de San Jerónimo...», en este número de *Feminismo/s*.

Astray, Matilde Ras, Isabel Oyarzábal, etc.; y las nacidas a partir de 1885, que publican sus principales obras en las décadas de 1920 y 1930, enriqueciendo el terreno ya abonado por las anteriores: Margarita Nelken, *Magda Donato*, Adela Carbone, Gloria de la Prada (publica desde 1910), M.^a Luz Morales, *Elena Fortún*, Matilde Muñoz, Teresa de Escoriaza, Rosa Chacel, Lucía Sánchez Saornil, *Halma Angélico*, Concha Méndez, M.^a Teresa León, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Pilar Valderrama, Sara Insúa, Luisa Carnés, Carlota O'Neill, Elisabeth Mulder, Rosa Arciniega (peruana, pero publicó en la España de 1930), Federica Montseny, Ana M.^a Martínez Sagi, Carmen Conde, Hildegart Rodríguez, etc. Unas y otras, aun mostrando distintas ideologías, tendencias literarias y valores artísticos, aportan unos rasgos innovadores que –sin poder comentarlos aquí– contribuirán a modificar el canon literario imperante durante siglos, mantenido por una tradición fundamentalmente masculina, y a diseñar la nueva mujer del siglo XX (Ena, «Jaque»). Constituyen, sin duda, «la Edad de Plata de la literatura femenina».

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizárraga. *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer* (1920). Barcelona: Icaria, 2010.
- Aguilera Sastre, Juan. «Las fundadoras del Lyceum Club español». *Brocar* 35 (2011): 65-90.
- Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales y Julia López, coords. *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT, 2009.
- Álvarez Ricart, Carmen. *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Álvarez Cañibano, Antonio, coord. *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
- Arroyo Arce, Nadia, coord. *Amazonas del arte nuevo*. Catálogo. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- Arce Pinedo, Rebeca. *Dios, Patria y Hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.

- Bados, Concepción. «Isabel Oyarzábal, editora y redactora: *La Dama y La Vida Ilustrada*». En *prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1936)*. Eds. Margherita Bernard e Ivana Rota. Bergamo: University Press, Sestante Edizioni, 2010. 15-44.
- Ballarín, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Bernard, Margherita. «Los 'reportajes vividos' de Magda Donato». *Papel de mujer y mujeres de papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*. Eds. Margherita Bernard, Luisa Chierichetti, Mercedes González e Ivana Rota. Bergamo: University Press, 2008. 105-133.
- Bernard, Margherita. «Moda y modernidad en las crónicas de Magda Donato». *Nuevos modelos. Cultura, moda y literatura (España 1900-1939)*. Eds. Margherita Bernard e Ivana Rota. Bergamo: University Press, 2012. 33-56.
- Bernard, Margherita e Ivana Rota, eds. *En prensa. Escritoras y periodistas en España (1900-1939)*. Bergamo: University Press, 2010.
- Bernárdez, Asunción, dir. *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)*. Madrid: Ayuntamiento, 2007.
- Bianchi, Marina. «Los artículos 'a lo femenino' de María de la Concepción Gimeno de Flaquer». *Papel de mujer y mujeres de papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*. Eds. Margherita Bernard, Luisa Chierichetti, Mercedes González e Ivana Rota. Bergamo: University Press, 2008. 21-49.
- Capdevila, Nuria. *Mujeres inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2009.
- Capel, Rosa. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1939)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- Capel, Rosa dir. *El voto de las mujeres: 1877-1978*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- Crespo, Victoria. *Consuelo Álvarez Violeta. Telegrafista, periodista y defensora de los derechos de la mujer*. Monografía. *Cuadernos de Historia de las Telecomunicaciones* 9, 2016.
- Cueva, Almudena de la, y Margarita Márquez Padorno, eds. *Mujeres en vanguardia: la Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Catálogo. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2015.
- Darío, Rubén. «La mujer española». *La España Contemporánea. Obras Completas*. Vol. XIX. Madrid: Mundo Latino, 1918, 321-328.
- Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid: Cátedra, 1987.

- Diego, Estrella de, y Fernando Huici, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Catálogo. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- Ena Bordonada, Ángela. *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid: Castalia, 1989.
- Ena Bordonada, Ángela. «Jaque al 'ángel del hogar': escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX». *Romper el espejo: La Mujer y la Transgresión de Códigos en la Literatura Española*. Ed. M.^a José Porro. Córdoba: U de Córdoba, 2001. 89-111.
- Ena Bordonada, Ángela. «Modernidad y literatura femenina: Mujer y radiofonía». *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. Eds. Pilar Celma y Carmen Morán. Segovia: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, 2006. 137-150.
- Ena Bordonada, Ángela. «La memoria del viaje: viajes y libros de viajes de escritoras españolas del primer tercio del siglo XX». *Mujer y memoria. Representación, Identidad y Códigos*. Eds. M.^a José Porro y Blas Sánchez. Córdoba: U de Córdoba, 2009. 103-134.
- Ena Bordonada, Ángela. «El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata». *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Coords. M.^a Francisca Vilches y Pilar Nieva. Cincinatti, Ohio: Society of Spanish-American Studies, 2012. 35-49.
- Ena Bordonada, Ángela. «Un relato lésbico de 1907: Carnestoltes de Caterina Albert-Víctor Catalá». *Cartografía literaria en homenaje al profesor Romera Castillo*. Vol. 1. Eds. Guillermo Laín y Rocío Santiago. Madrid: Visor, 2018. 707-722.
- Ezama Gil, Ángeles. «La Unión ibérica de escritoras entre los siglos XIX y XX». *Estudios Portugueses: Revista de Filología Portuguesa* 10 (2010): 57-78.
- Ezama Gil, Ángeles. «Las colaboraciones de Josefina Carabias en *La Voz* (1932-1935)». *El Argonauta Español* 9 (2012). 15 enero 2020. <http://argonauta.revues.org/1561>
- Ezama Gil, Ángeles. *La educación de la mujer a comienzos del siglo XX. El centro Iberoamericano de cultura popular femenina (1906-1926)*. Málaga: Atenea, 2015.
- Ezama Gil, Ángeles. *Las nuevas musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*. Logroño: Geneuve, 2018.
- Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*. Barcelona: Icaria, 1985.

- Fernández, Pura, coord. *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2015.
- Flecha, Consuelo. *Las primeras universitarias en España: 1872-1910*. Madrid: Narcea, 1996.
- Ghiraldo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Gies, David T. «Mujer como Dios manda: Antifeminismo y risa en *Una mujer literata* (1851) de Gutiérrez del Alba». *Scriptura* 15 (1999):169-179.
- Gómez Blesa, Mercedes. *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Gómez Blesa, Mercedes. *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Huso, 2019.
- González Sanz, Alba. *Contra la destrucción teórica. Teorías feministas en la España de la Modernidad*. Oviedo: KRK, 2018.
- Huertos, Luis G. «Vida rota». *Literatura moderna*. Barcelona: Librería de Feliu y Susanna, 1911. 145-160.
- Hurtado, Amparo. «Biografía de una generación: las escritoras del 98». *Breve historia feminista de la literatura española*. Vol 5. Dirs. Maryellen Bieder e Iris Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 139-154.
- Labajo González, María Trinidad. *Lecturas. Una revista popular de literatura. Trayectoria y contenidos (1921-1936)*. Madrid: Diss. U Complutense, 2001.
- López-Ríos, Santiago. «Introducción». Carmen Castilla, *Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922)*. Valencia: U de València / Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-Americans, 2012. 21-69.
- Magallón Portolés, Carmen. *Pioneras españolas en las ciencias. 1908-1936*. Madrid: CSIC, 2004.
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pretextos, 2000.
- Méndez, Concha. *Memorias habladas, memorias armadas*. Ed. Paloma Ulacia Altolaguirre. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Moreno, Eva. «Introducción». Victorina Durán, *A teatro descubierto*. Madrid: Torremozas, 2019, 9-56.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang, 2018.

- Núñez Rey, Concepción. *Carmen de Burgos, Colombine, periodista universal*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Ayuntamiento de Níjar, 2019.
- Orellana, Almudena. «Maria Bernaldo de Quirós: primera aviadora española». *Asparkia: Investigació feminista* 27 (2016): 147-161.
- Palomo, Pilar y Concepción Núñez, eds. *Sofía Casanova y las periodistas de entresiglos*. Madrid: *Espéculo*. Col. eLibros, 1, 2016.
- Pasadolos, Mercedes. *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado. Madrid, 1898-1915*. Madrid: UCM, 2003.
- Pintos, Margarita. *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valdés, 2016.
- Piñón Varela, Pilar. *Go West Young Woman! Redes transatlánticas e internacionalismo cultural. Las mujeres como protagonistas del intercambio académico entre España y los Estados Unidos (1919-1939)*. Diss. UNED, 2016.
- Plaza Angulo, Inmaculada. «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas españolas de preguerra». *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Coords. M.^a Francisca Vilches y Pilar Nieva. Cincinatti, Ohio: Society of Spanish-American Studies, 2012. 85-101.
- Prada, Juan Manuel de. «Introducción». Ana María Martínez Sagi, *La voz sola*. Madrid: Fundación Banco de Santander, 2019. 8-29.
- Quiles Faz, Amparo. *Isabel Oyarzábal. Mujer, voto y libertad*. Sevilla: Renacimiento, 2013.
- Ramírez, Carmen. *Mujeres escritoras en la prensa andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 2000.
- Ramírez Ángel, Emiliano: «Donde nace el amor». *Literatura moderna*. Barcelona: Librería de Feliu y Susanna, 1911. 2-17.
- Rebok, Sandra, ed. *Traspassar fronteras: un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*. Madrid, CSIC, 2010. 29 octubre 2020. <http://eprints.ucm.es/11036>
- Riaño González, Catalina. *Historia cultural del deporte y la mujer en la España de la primera mitad del siglo XX a través de la vida y obra de Elia María González Álvarez y Lopez Chicheri, «Lilí Álvarez»*. Madrid: Consejo Superior de Deportes, 2004.
- Rodrigo, Antonina. *Amparo Poch y Gascón. Textos de una médica libertaria*. Zaragoza: Diputación, 2002.

- Rota, Ivana. «*La Voz de la Mujer* (1917-1931) y la formación de la mujer tipógrafa y periodista». *Escritoras españolas en los medios de prensa (168-1936)*. Eds. Carmen Servén e Ivana Rota. Sevilla: Renacimiento, 2013. 207-237.
- Saco, Eduardo. «La literata». *Las españolas pintadas por los españoles*. Dir. Roberto Robert. Vol. I. Madrid: Imprenta de J. R. Morete, 1871. 67-73.
- Sáez, Begoña (2008). «Críticos, críticas y criticadas: El discurso crítico ante la mujer de letras». *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Eds. Pura Fernández y Marie-Linda Ortega. Madrid: CSIC, 2008. 33-52.
- Sánchez García, Raquel. *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*. Madrid: Catarata, 2019.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Calpe. Paradigma editorial (1918-1925)*. Madrid: Trea, 2005.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986.
- Servén, Carmen. «La labor de María Luz Morales en *El Hogar y la Moda* (1921-1936)». *En prensa. Escritoras y periodistas en España (1900-1936)*. Eds. Margherita Bernard e Ivana Rota. Bergamo: University Press, 2010. 87-108.
- Servén, Carmen. «Literatura, periodismo y cine: María Luz Morales en *La Vanguardia*». *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Eds. Carmen Servén e Ivana Rota. Sevilla: Renacimiento, 2013. 267-289.
- Servén, Carmen e Ivana Rota, eds. *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla: Renacimiento, 2013.
- Simón Palmer, M.^a Carmen. «La mujer en el mundo editorial español». *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Coord. Marie-Linda Ortega. Madrid: Visor, 2002. 35-56.
- Simón Palmer, M.^a Carmen. «Imagen sonora: escritoras en los inicios de la radio». *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Coords. María Francisca Vilches y Pilar Nieva. Cincinatti, Ohio: Society of Spanish-American Studies, 2012. 135-150.
- Simón Palmer, M.^a Carmen. «Escritoras en la prensa catalanista». *Escritoras españolas en los medios de prensa 1868-1936*. Eds. Carmen Servén e Ivana Rota. Sevilla: Renacimiento, 2013. 290-317.
- Simón Sanjurjo, Juan Antonio. «El papel de la mujer en el origen y desarrollo del deporte en España (1900-1939)». *Actas del Primer Congreso Internacional «Las Mujeres en la Esfera Pública, Filosofía e Historia Contemporánea»*. Coords.

- Laura M. Branciforte, Carmen González, Montserrat Huguet, Rocío Orsi. Madrid: CERSA, 2009. 77-102.
- Simonis, Angie. *Yo no soy esa que tú imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: U de Alicante, Centro de Estudios de la Mujer, 2009.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Marenostrium, 3.^a ed. 2005.
- T. S. H. Órgano de «Radio-Madrid» y Portavoz de la Federación Nacional de Radioaficionados. 25 mayo 1924.
- U. C. del A. de M. «Las primeras concejales del Ayuntamiento de Madrid». Madrid: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1925.
- Usó, Juan Carlos. *Gloria Laguna. Ingenio castizo, mito literario y lesbianismo chic*. Santander: El Desvelo, 2017.
- Yanes Pérez, José Santiago. *Estudio histórico-jurídico del acceso de la mujer a la abogacía en España*. Diss. U de Las Palmas, 2015.
- Zulueta, Carmen de. *Misioneras, feministas, educadoras. Historia del Instituto Internacional*. Madrid: Castalia, 1984.
- Zulueta, Carmen de y Alicia Moreno. *Ni convento ni college: la Residencia de Señoritas*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1993.

EMILIA PARDO BAZÁN, UNA INTELLECTUAL MODERNA, TAMBIÉN DE LA EDAD DE PLATA

EMILIA PARDO BAZÁN, A MODERN INTELLECTUAL, ALSO DURING THE SILVER AGE SPAIN

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Author / Autora:

Dolores Thion Soriano-Mollá
 Université de Pau et des Pays de l'Adour
 Pau, France
lola.thion@univ-pau.fr
<https://orcid.org/0000-0002-4706-3960>

Submitted / Recibido: 05/05/2020

Accepted / Aceptado: 04/11/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Thion Soriano-Mollá, Dolores. «Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 53-80. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.03>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Dolores Thion Soriano-Mollá

Resumen

El concepto de Edad de Plata requiere ser revisado para que se ajuste al proceso de transformación social femenino que se inició con la Revolución de 1868 y culminó en 1939. El uso restringido al siglo XX que se viene haciendo en el campo literario responde a esquemas y ritmos masculinos que excluyen a mujeres como Emilia Pardo Bazán. Desde una perspectiva microhistórica, observaremos cómo las estrategias de la escritora, como intelectual moderna, son testimonio de las vicisitudes que encontraron las mujeres para salir de los paradigmas tradicionales y conquistar un espacio propio entre las élites culturales y artísticas.

Palabras clave: Edad de Plata; Modernidad; Emilia Pardo Bazán; moderna; intelectual; feminismo; Ateneo.

Abstract

The concept of Silver Age needs to be revised to really fit the process of feminine social transformation that began with the Revolution of 1868 and ended in 1939. The use, restricted to the 20th century that has been made in the literary field, responds to masculine schemes and rhythms that exclude women like Emilia Pardo Bazán. From a micro-historical

perspective, we will observe how the strategies of the writer, as a modern intellectual, are a testimony bearing witness to the vicissitudes that women have found in order to break out of traditional paradigms and conquer a space of their own among the cultural and artistic elites.

Keywords: Silver Age; Modernity; Emilia Pardo Bazán; Modern; Writer; Intellectual; Feminism.

1. PREÁMBULO

Este trabajo nace de la necesidad de reivindicar unos tiempos más dilatados para el periodo de la Edad de Plata que favorezcan la comprensión de los fenómenos socioculturales y artísticos en su globalidad. Es una reacción a la tendencia cada vez mayor a la especialización que impone el sistema académico, la cual resulta reductora cuando se aplica a la España contemporánea. El cambio del siglo XIX al XX, por su inestable complejidad, favorece perspectivas de análisis bastante diversificadas y complementarias, de modo que los investigadores especialistas del siglo XX rara vez atienden a fenómenos o hechos que se ubican más allá de los tradicionales cortes seculares y el simbólico 98. Lo mismo suele ocurrir en los estudios literarios y culturales sobre la Edad de Plata cuando se refieren a la Modernidad femenina.

Para revisar la categoría de Edad de Plata respecto de la mujer moderna, optamos por el caso de Emilia Pardo Bazán desde una perspectiva microhistórica, idónea para analizar el proceso de formación de la intelectual en la conquista del espacio público desde una perspectiva íntima y personal. Esperamos contribuir a superar las clasificaciones que enmarcan a la escritora como miembro de la generación del 68 –dada su brillante novela naturalista–, y como mujer del siglo XIX; motivo por el que se la suele olvidar al estudiar el tortuoso camino realizado por las célebres «sinsombrero» durante las dos primeras décadas del siglo XX.

Puesto que la bibliografía y la biografía de Emilia Pardo Bazán son ricas, realizaremos las calas imprescindibles para comprender algunas estrategias de la escritora para afirmarse como intelectual individual y autónoma. La intención revisionista de este trabajo nos obliga a hacer un alto en el camino y favorecer la síntesis y la compilación de datos conocidos y muchos dispersos.

Esta tarea nos parece tan necesaria como la difusión de información novedosa en la construcción, de *per se* colectiva, del saber.

2. CATEGORÍAS METODOLÓGICAS PARA UNIVERSOS MASCULINOS

Las categorías que se establecen para aprehender el saber y la producción cultural son imprescindibles. Nos ayudan a entender y organizar los distintos hechos, fenómenos y movimientos que se van sucediendo en nuestra historia a través del tiempo. Las categorías de lo moderno y de Edad de Plata que fundamentan este dossier monográfico presentan, como todas, sus ventajas e inconvenientes.

El concepto de *moderno* implica que siempre se es *moderno* respecto de algo o de alguien e implica lo novedoso y lo diferente. En muchas ocasiones lo nuevo se asocia al concepto de joven, por asumirse este en la diferencia y en lo innovador respecto de lo asumido o establecido por los mayores. No obstante, lo moderno también puede implicar a veces cosas que ya fueron viejas y, vistas a largo plazo, nada nuevas. El factor generacional subyace en el concepto de *moderno* y, por lo tanto, queda irremisiblemente asociado al *cronos* y a la biología. Desde un punto de vista sociopolítico, lo moderno se asimila al pensamiento liberal en nuestras sociedades actuales, y éstas evolucionan también en función de las coyunturas. Es importante, en consecuencia, evitar miradas de presente y anacronismos. En el contexto vital y sociohistórico de Emilia Pardo Bazán –hija única en una familia de abolengo, católica y moderadamente liberal–, nos ubicamos en espacios de tensiones y ambigüedades de su presente, pero también de singularidad diferencial e individual, dados la familia de la escritora, la educación, el carácter y su proyecto de vida (Burdíel, *Emilia Pardo Bazán*; Faus). Desde temprano, Emilia Pardo Bazán disintió de los arquetipos de mujer, asumió la diferencia y con clarividencia fue actuando para imponer precisamente lo novedoso, lo discrepante, lo inhabitual y a contracorriente como mujer, escritora e intelectual; en suma, como moderna en su condición y en su presente.

El concepto de Edad de Plata como criterio metodológico es bastante ambivalente. Si bien se inspira en las edades de la vida de la *Teogonía* de Hesíodo, se suele utilizar como referencia contemporánea con cronologías

e intervalos de tiempo distintos en el pensamiento, la cultura y el arte de España contemporánea. Los historiadores suelen abarcar ciclos históricos variables para ese periodo y, en concreto, utilizan como límites las fechas de 1868 y 1936. José M.^a Jover, Juan Regla y Antonio Ubieto lo utilizaron en su *Introducción a la historia de España*, caracterizando este intervalo de casi setenta años como un momento «extraordinario de nuestra cultura nacional» y de un prestigio en Europa de la talla del siglo XVII (798). Este paradigma lo configuraban, entre otros nombres: Pérez Galdós, Sorolla, Unamuno, Ortega, Ramón y Cajal, Menéndez Pelayo, Albéniz, Benavente y García Lorca (798). En 1973, Martínez Cuadrado lo utilizó también, recordando a Jover, en sus estudios.

De la mano de Mainer, el lapso de tiempo para esta Edad de Plata contemporánea se hizo más estrecho en 1975 y en 1981, ya que en la primera edición de su célebre ensayo *La Edad de Plata (1902-1931)* adoptó como fecha de inicio el reinado de Alfonso en 1902 –un año de novelas ya antirrealistas– y como fecha de cierre el inicio de la República. Este periodo fue dilatado a 1939 en su reedición de 1988, sin explicar el cambio cronológico. El éxito del marbete «Edad de Plata» desde 1902 hizo que se olvidase el sentido primero y global – «Edad de la vida» de Hesíodo–, por lo que ahora es lábil y permeable, con una cronología variable según intereses y necesidades. Mainer lo ubicó asimismo entre 1898-1936 («La novela y el ensayo»), al igual que Laín Entralgo, Abad Nebot, Kirkpatrick o Ena Bordonada; otros lo sitúan en 1900 (Serrano y Salaün; Ricci; Romero López), pero 98 es la fecha de mayor éxito.

La acuñación de Mainer se ha utilizado para corpus masculinos y presenta notables limitaciones respecto del concepto de mujer moderna de la Edad de Plata, incluso en las primeras décadas del siglo XX, debido al interés de los críticos –sobre todo varones– por la producción del canon masculino. Si el diccionario de la RAE define la edad de plata como una «época en que las letras, las artes, la política, etc., de un país o nación tienen florecimiento notable, pero inferior al que alcanzaron antes en la correspondiente edad de oro»¹, ¿cómo aplicarlo a unas mujeres que tradicionalmente no han sido nada o casi nada, ni oro ni plata en tales paradigmas? Desde un punto de vista metodológico, 1868 y 1936/39 delimitan momentos históricos de

1. DRAE, 2019, consultado el 3/1/2020.

discontinuidades y rupturas. Los cortes de 1898, 1900, 1902 y 1931, por prácticos que resulten, son deudores de su artificialidad cuando se aplican al arte, a la cultura y al pensamiento. De hecho, 1898 no es un epifenómeno o una puntual convulsión, sino el reverso de la gran crisis que conoció España desde el punto de vista político, económico, tecnológico, sociocultural, a partir de la Gloriosa. El proceso de crisis iniciado en 1868 generó una serie de transformaciones lentas que no pudieron cristalizar hasta décadas después. Las bases fueron así tomando conciencia de que podían ser protagonistas de su historia y de que podían cambiar la sociedad. Pues bien, si nuestros cortes y categorías aplicados a la mujer necesitan ser revisados y reivindicados es porque no se ajustan a la realidad, al menos tal y como la contemplamos hoy retrospectivamente.

El cambio de mentalidades que favoreció la emergencia de la figura de la mujer moderna fue una revolución casi silente y soterrada. La transformación de la mujer en ciudadana libre, que quiso cambiar sus derechos, sus modos y objetivos de vida en los ámbitos privados y públicos fue paulatina y, en sus inicios, se dio en casos aislados como el de Pardo Bazán. Esta revolución, íntimamente relacionada con los modelos de estructura social, la familia, la costumbres y las creencias –sobre los que pesaba la dominación andrógina– siguió unos ritmos y cauces que exigen amplias duraciones, como la construcción del Estado liberal. Las fechas de inicio más tardías, útiles desde un punto de vista académico, reflejan maneras de aprehender la realidad masculina de la época que no se ajustan a las formas de vida toleradas a las mujeres burguesas, ni a sus ciclos vitales ni aún menos profesionales, cuando pudieron empezar a tenerlos. Emilia Pardo Bazán, como intelectual pionera de la Edad de Plata, lo ilustra perfectamente. Por haber vivido entre dos siglos ha sido leído y estudiada de manera algo fragmentada, aprisionada en el XIX, olvidada en el XX. Porque sobre doña Emilia pesa el éxito con el que irrumpió en la novela y en la crítica literaria al introducir el Naturalismo, se la suele enmarcar como representante de la Gran Novela Moderna. Esto ha hecho que quede encasillada entre los escritores decimonónicos y ha condicionado su perfil de moderna entre los especialistas del siglo XX y no del XIX.

El problema es que se ha leído a Emilia Pardo Bazán desde esquemas que consciente o inconscientemente aplicamos, a los cuales sin duda responde

su producción, cuando en realidad, ella desde muy temprano supera y contradice movimientos y estéticas. Así, cuando se analizan los textos críticos y la estética de Pardo Bazán, se observa un Modernismo muy temprano, dada su plasticidad, su tendencia al impresionismo y a la subjetividad deformante que nos lleva de la caricatura al esperpento; o sea, del Naturalismo al Impresionismo y al Expresionismo, entre otros aspectos (González Herrán; Gullón; Kronik; Patiño; Thion «*La Tribuna...*»). De hecho, sostenía Gullón que la escritora era que la gran ausente entre las «proezas intelectuales de nuestros Unamunos y Lorcas» (182). La musa de la ficción y la subjetividad –a las que Emilia Pardo Bazán nunca quiso renunciar pese a su Naturalismo– permiten comprender mejor y enlazar a largo plazo lo que se han considerado diferentes e irreconciliables tendencias estéticas, porque la innovación estilística e incluso temática de sus obras desde 1883 obliga a estudiar las creaciones de doña Emilia sobrepasando los esquemas conceptuales y cronológicos con los que ordenamos el campo literario.

Puesto que la Edad de Plata fue uno de los periodos más productivos, complejos, e incluso, contradictorios de nuestra historia, las ambivalencias que generan las exploraciones, cuando se apuesta por algo rompedor, nuevo o moderno, son un buen ejemplo del quehacer de la escritora. Dichas ambivalencias revelan perfectamente la esencia de la Edad de Plata. Este fenómeno se observa también respecto de la emergencia de Emilia Pardo como intelectual o figura pública que crea opinión y tiene influencia social. Es más, anticipémoslo, la afirmación de Emilia Pardo Bazán en tanto que figura institucional fue tardía. Su biografía y su trayectoria son testimonio de la perseverancia y tesón de muchas mujeres en la conquista de derechos e igualdades ciudadanas.

En las representaciones culturales y en los imaginarios sociales, el moderno o la moderna, el raro o la rara es heterodoxo/a, excéntrico/a, extravagante, original, innovador/a y desconcertante; y vive en los márgenes o en la marginalidad. *Raras avis*, según Verlaine y Rubén Darío, fueron los malditos, pese a encarnar la imagen del genio. Con diferente grado de genialidad, la modernidad de estas mujeres residió en rechazar lo establecido e intentar aportar algo nuevo que modificase los modos de pensamiento, de acción y de representación en la sociedad. Se ubicaron en el inestable, tenso e incómodo espacio de la aceptación colectiva y de la diferencia respecto de los esquemas

en vigor para establecer relaciones de alteridad y de ipseidad diversas. Fueron mujeres «malditas», en particular las pioneras, pues cuando quisieron adquirir cierta visibilidad pública se les privó de su más íntima identidad y se le atribuyó sexo por defecto, siguiendo los modelos varoniles, porque era símbolo de superioridad y excelencia. Todas ellas evolucionaron pausadamente, al compás del proceso de modernización social. Obsérvense las cronologías de una muestra de escritoras para ilustrar nuestras observaciones²:

- | | |
|--|--|
| 1. Emilia Pardo Bazán (1851-1921) | 12. Victorina Durán (1899-1993) |
| 2. Blanca de los Ríos (1862-1956) | 13. María Cegarra (1899-1992) |
| 3. Carmen de Burgos (1867-1932) | 14. Matilde Calvo Rodero
(1899-1982) |
| 4. Concha Espina (1869-1955) | 15. María Teresa León (1903-1988) |
| 5. María Lejárraga (1874-1974) | 16. Luisa Carnés (1905-1964) |
| 6. Isabel Oyárbal de Palencia
(1874-1974) | 17. Carlota O'Neill (1905-2000) |
| 7. Matilde Ras (1881-1969) | 18. Ana María Martínez-Sagi
(1907-2000) |
| 8. Josefina Vidal (1883-1908) | 19. Josefina de la Torre (1907-2002) |
| 9. Elena Fortún (1886-1952) | 20. Concha Lagos (1907-2007) |
| 10. Concha Méndez (1898-1986) | 21. Carmen Conde (1907-1996) |
| 11. Victorina Kent (1891-1987) | |

Porque no había espacio para las mujeres con ambiciones intelectuales, ni en sus entornos familiares ni en los profesionales, porque fueron muy contadas sus incursiones, incluso en los años de entre siglos, en centros de formación, instituciones y círculos de sociabilidad, ellas no pudieron entrar en los cánones de los elegidos, de los artistas y de los intelectuales representativos prácticamente antes de la edad de treinta años. Incluso para las más jóvenes «sinsombrero» su presente se resistió a admitir que podían ser mujeres intelectuales, en el sentido restringido del término, o «mujere(s) que piensa(n) y trabaja(n)», como decía Gimeno de Flaquer (16). Su común denominador fue haber sido reconocidas como intelectuales activas de manera tardía en

2. Esta selección procede del Congreso «La mujer moderna de la Edad de Plata» (UCM, Madrid 2018).

sus vidas, en comparación con las de los varones. Es lo que les ocurrió a Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos, Concha Espina, María Lejárraga, etc.

En 1952, Ronald Hilton recordaba a Victorina Kent y a Margarita Nelken, quienes consideraron a doña Emilia como su maestra, a pesar de haber quedado en la historia como «une prophétesse sans trop d'honneur, mais une grande prophétesse» (164) de la cuestión feminista en España. Como tal, Pardo Bazán destaca entre mujeres nacidas de unos once a cuarenta y ocho años después, todas con trayectorias de tendencia longeva en general. Estas trayectorias superan los parámetros habituales de relevo entre jóvenes y viejos que dieron pie a la invención del concepto de generación literaria, cuando Azorín quiso oponerse a Ortega y Gasset en 1914 y a toda la nueva intelectualidad nacida unos quince años después (Mateo Gambarte).

De atenernos a las tradicionales categorías generacionales y aplicando sus criterios biológicos, según se ordenan la literatura y la cultura contemporáneas (Mateo Gambarte), es evidente que habría que excluir a Emilia Pardo Bazán entre las mujeres de la Edad de Plata, si se restringe este concepto a la fecha de nacimiento, criterio que muchos han seguido en crítica literaria. Sin embargo, frente a los treinta años de edad media para el reconocimiento de la labor y de la carrera profesional femenina, un varón, joven promesa, solía ser célebre poco más allá de los veinte años. En consecuencia, las innovaciones y cambios de rumbo, que los jóvenes suelen introducir frente a lo establecido y en vigor, obedecen a ritmos masculinos que no contemplan la singularidad diferencial de los femeninos. De todo ello se infiere asimismo que, en el caso de las mujeres activas y emancipadas –o modernas–, el criterio de la fecha de nacimiento, con el que solo se tiene en cuenta el desarrollo individual y personal, tiene que ser sustituido por el de la madurez profesional. Por otra parte, la naturaleza intergeneracional de la Edad de Plata es uno de los factores más singulares del periodo. Es, de hecho, el mejor testimonio de esa cultura en ebullición y de los procesos de indagación de los escritores que, como Pardo Bazán o Galdós, dieron sus pasos en las letras en el Realismo, pero desde muy temprano lo desbordaron transitando por otras estéticas y corrientes modernas.

La situación minoritaria en la que se encontraban las mujeres que siguieron nuevos modelos de feminidad hace que esa madurez profesional sea el culmen de numerosos y probados esfuerzos, pues ocurre como en el poder:

el reconocimiento es fruto de la alteridad. No se posee, sino que los otros lo conceden. Varias décadas se tuvo que esperar para ello en España, desde los reconocidos esfuerzos de Gertrudis Gómez de Avellaneda hasta los de las mujeres aquí citadas, ya que todo ello depende, a su vez, de la evolución sociohistórica y del cambio de mentalidades en ambos sexos.

A pesar de las brechas que abrieron las románticas e isabelinas, no fue hasta la segunda década del siglo XX cuando las intelectuales realmente adquirieron reconocimiento social, al margen de las sátiras y estereotipos dominantes. No por nada la mujer tuvo que afirmarse en un contexto en el que resonaban los ecos y bombardeos de la Primera Guerra Mundial, con la necesidad de que la mujer se convirtiese en un agente socio-profesional y económico activo, más por pragmática necesidad que por profunda convicción. Si bien la neutralidad española mantuvo a sus mujeres al margen de aquellas rupturas y cambios urgentes, también la mujer española tuvo que ir adaptándose a las necesidades y modelos que el progreso técnico y el capitalismo iban introduciendo, pese a la fuerte influencia de la Iglesia y de los paradigmas andróginos del poder. La serie de encuestas sobre «Feminismo y feminidad» que María Lejárraga (oculta tras Gregorio Martínez Sierra) realizó sobre la mujer moderna aparecieron en *Blanco y Negro* (1915-1916) y en *ABC* (1915-1917). En una Europa en guerra, España podía aportar algo importante al panorama de construcción de un nuevo mundo, y en este proceso las mujeres –creía la autora– tenían mucho que decir, pero ¿cuál debía ser su papel? ¿Qué pensaba al respecto «la alta intelectualidad española»? María Lejárraga lanzó así cinco preguntas cuyas respuestas se publicaron en la prensa y quedaron recogidas en *La mujer moderna* (1920), por la que citamos. La entrevista a Emilia Pardo hacía hincapié en la defensa de la feminidad moderna, o «la facultad de intervenir efectiva y directamente en la vida de la nación» (13), en tanto que realidad que había de ser aceptada como verdad esencial y no por necesidades coyunturales. Difícil resulta, sin embargo, sustraerse al factor *cronos*. Cuando realmente pudo intervenir doña Emilia en la vida institucional pública eran en años cercanos a los de estas encuestas. Por consiguiente, la Edad de Plata, para la cuestión de la feminidad, requiere dimensiones temporales amplias. En una Edad de Plata que empieza al alba del siglo XX, no se está dando cuenta de la realidad histórica de las intelectuales que lucharon por un nuevo modelo de feminidad. Las mayores no caben en ciclos masculinos de quince años a partir del 98, pero

sí de treinta y en el vasto proceso de cambio de los paradigmas de la mujer, afirmados y más divulgados merced a la Gloriosa. Si muchas mujeres caben en el cesto de las modernas, jóvenes o viejas, insistamos, es porque su actividad, al margen de moldes y expectativas en su presente, fue manifestación de esa crisis que inició su lenta transformación en 1868; o sea, de la Edad de Plata en el sentido histórico del término y no en los usos literarios o culturales del mismo. Incluso José Carlos Mainer era consciente de ello puesto que solo observó esferas masculinas. De hecho, sus estudios sobre la Edad de Plata acabaron siendo víctimas del éxito de su célebre ensayo y las acotaciones que este fijó entre 1902 y 1931/39 han ido perpetuando la fragmentación de un fenómeno que requiere mayor amplitud temporal. Al trazar los antecedentes de su volumen recordaba Mainer los estudios que había ido realizando sobre el concepto de pequeña burguesía y su deuda con Goldman «en lo que se refiere a la caracterización del protagonismo de grupos sociales como a la subterránea presencia de la relación entre ‘conciencia real’ y ‘conciencia posible’» (*La Edad de Plata* 10). Si le interesó la caracterización de tales grupos sociales –entre ellos cupieron los bohemios y los radicales– hay que subrayar que todos ellos eran masculinos. En este sentido, tienen razón Ena Bordonada, Romero López, Mañas Martínez y Regueiro Salgado al hablar de «la otra Edad de Plata». Ni una única entrada se refiere en el denso ensayo de Mainer a una mujer, ni siquiera la rubricada «Naturalismo y simbolismo» (*La Edad de Plata* 55-56) en la que Pardo Bazán legítimamente hubiese merecido la mención a *La cuestión palpitante* y a su labor como introductora de las estéticas europeas en España.

José Carlos Mainer tuvo la perspicacia de recoger para su título *La Edad de Plata*, «una frase que va haciendo fortuna», y la honestidad de citar sus fuentes y las diferencias de criterio, «más amplio que el mío», decía, recordando el célebre 68 (*La Edad de Plata* 13). Esto era en 1974, fecha en la que firmaba su prólogo, como antes documentamos. Si los hitos que esta obra señera ha fijado como criterios metodológicos históricos, sobre todo 1902, son los «impuestos por los editores responsables del volumen colectivo» (*La Edad de Plata* 13) –al parecer, en esa obra se habían recogido solo las clases y conferencias que Mainer había impartido en 1974–, cabe preguntarse por qué nunca ha subsanado la artificialidad del intervalo temporal que allí había fijado, y ello aun cuando 1902 fuese:

el año de publicación de algunas de nuestras más importantes narraciones del siglo XX y un momento de madurez –en verdad, de declive– del ideal radical-modernista que se había fraguado en los quince años inmediatamente anteriores; 1931 es la fecha en que parecen ir a realizarse algunos de los proyectos políticos-literarios en conflicto, aunque queden planteados otros nuevos que dan un acento especial a los ocho años en que resistió la República española (*La Edad de Plata* 12).

Argumentos siempre los hay y todos responden al artificio de justificar nuestras parcelas y especialidades profesionales. No obstante, quizás haya llegado la hora, gracias a las mujeres modernas, de revisar los hitos del concepto de «Edad de Plata» y de ampliar su cronología, pues como escribía Mainer en aquel prólogo, «la literatura española de la Edad de Plata no debe entenderse como favorable a un limbo artístico desvinculado de su realidad histórica» (*La Edad de Plata* 12). En ese limbo también hubo numerosas intelectuales y escritoras. Mucho queda por hacer.

3. EMILIA PARDO BAZÁN: LA FORJA DE LA INTELECTUAL

No es tanto el hecho de ser culto o no, y de actuar con mayor o menor inteligencia, lo que define a los intelectuales del Fin de Siglo, sino que adquieren dimensiones sociales y políticas. Es decir, cuando sus voces influyen y crean opinión pública; o en palabras de Christophe Charle, cuando logran reconocimiento público y autoridad moral gracias al prestigio conseguido en su disciplina (7-13).

En aquel entre siglos se asiste en España al nacimiento de los intelectuales, y entre ellos, se suelen mentar los nombres de los escritores, pensadores y filósofos que asumieron el papel de faro o de guía por su compromiso político y su empeño en divulgar un pensamiento crítico y aportar nuevas ideas o propuestas reformistas. Una de las principales vías de divulgación fue la prensa, y en ella colaboraron numerosos jóvenes hoy olvidados con inquietudes culturales, artísticas y políticas. Por su compromiso, se consideraron a sí mismos intelectuales, guías de la sociedad, unos desde posiciones populistas como miembros de unas élites directoras que no querían perder sus privilegios; otros como representantes de las clases bajas; o incluso, en la línea del intelectual orgánico de Gramsci, como aquellas personalidades del pueblo que a través de la educación integraron la elite, participaron en la

creación de una cultura que legitimase el poder y cumplieron la función de influir u orientar a las masas. Todo ello pone de manifiesto que el concepto de intelectual es dinámico e ilustra la imprecisión y la dificultad que subyace en su aprehensión como objeto de estudio sincrónica o diacrónicamente. Ya lo demostraron los estudios de la historia cultural y de las ideas. En ellos las grandes figuras masculinas han eclipsado a otras personalidades y otros modos de ser intelectuales femeninos. Es cierto que en España el estudio del intelectual de este periodo se ha orientado sobremanera a las dimensiones políticas y públicas de la palabra, no siempre en estrecha relación con el análisis de los textos de creación.

Emilia Pardo Bazán se ubicaría en ese espacio inestable de la mujer autodidacta que logra, con mucho tesón y valentía, ir adquiriendo el reconocimiento de su lectorado. Pero antes de ello, tuvo que romper expectativas y moldes de vida en su entorno privado, sin los cuales no hubiese podido consagrar su vida a una escritura que pretendía tener peso artístico y social. El desarrollo del feminismo desde las bases, adaptado a una España con altos porcentajes de analfabetismo, fue uno de los fieles de su producción y con la pluma consiguió cambiar mentalidades. Centenares de páginas diseminadas en varias décadas fueron necesarias y unas estrategias personales basadas antes en la táctica calculada y paciente que en el grito vocinglero en la plaza pública. Así lo desvelaba a Blanca de los Ríos, porque para ella, su rango y su condición fueron pilares esenciales que determinaron cualquier gesto y toma de posición:

No tema V. que yo deje transpirar nada. La política, aquí, es no romper un plato, para ver si se gana la vajilla entera. [...]

No necesitaba V. pensar que me representaba para estar muy bien, muy fina y muy entera, como siempre. Eso nace de la educación y del entendimiento. ¡Ojalá todas las mujeres supiesen guardar ese temple! Por desgracia su sujeción las deprime o las enfurece. Calma y razón... y todo vendrá a lo suyo. Lo último que sentiré será que le cueste a V. algún quebranto en la salud esta batallita. (Freire y Thion 142-143)

Su rango y su condición en aquellas arenas movedizas de la Edad de Plata determinaron también la singularidad de su perfil femenino y feminista con las mismas ambivalencias y contradicciones de su presente. Catolicismo,

privilegios de clase, españolismo, solo podían generar tensiones ante la necesidad de cambio, libertad, movimiento, autonomía e independencia. La personalización del credo, el cambio de legislación y el poder del dinero lo dejaban columbrar a las mujeres con talante. Para ellas el progreso liberal, el desarrollo capitalista y la loada europeización resultaron seductoras quimeras.

En este perfil se ubica doña Emilia. Nelly Clémessy fue la primera en caracterizarla por su «fluctuante posición de escritora entre la tradición y la modernidad» y «su deseo de adaptación ideológica al pensamiento contemporáneo sin renegar por ello de sus convicciones cristianas» (24). Adentrémonos por algunos recovecos de doña Emilia.

3.1. Rompiendo arquetipos

Salir del limbo finisecular –retomando las palabras antes citadas de José Carlos Mainer– cuando se era mujer a finales del XIX, no era tarea fácil. Desde el estudio pionero de Carmen Bravo Villasante hasta la última biografía, de Isabel Burdiel (*Emilia Pardo Bazán*), se conoce el itinerario vital de Emilia Pardo Bazán bastante bien. Por ello destacaremos algunas calas que reflejen la singularidad de la mujer que decide tomar las riendas de su vida y, sin renunciar a su feminidad, obrar en pos de un feminismo que condujese a las españolas hacia la Modernidad. Seleccionaremos –como caso micro-histórico– aquellos hechos que nos permitan entrever a Emilia Pardo Bazán como mujer que analiza, enjuicia y rechaza las expectativas del entorno social en un paciente proceso de autoafirmación en el que tuvo que avanzar a contracorriente. Dada su personalidad, su profesión y su estatus y la falta de desarrollo del asociacionismo feminista en España, Pardo Bazán optó por hacerlo desde su individualidad, en la línea que actualmente se viene definiendo como feminismo cultural (Bieder; Patiño).

Observémoslo desde el ángulo privado de Emilia Pardo Bazán por el valor que tiene el testimonio personal como dato individual que puede dar cuenta de la historia y ayudar a comprender, sin anacronismos, cómo la escritora fue rompiendo moldes. Según afirmaba Paul Ricoeur, el individuo no se define tanto por su «*mêmeté*» – mismidad substancial– o por aquello que es él mismo, como por las relaciones en espejo que le devuelven los otros

de sí mismo y en las cuales, a su vez, se proyecta. Doña Emilia siempre se mostró como una mujer fuerte –o «entera»– que nunca se arredraba ante los sarcasmos vacíos, feos y golpes bajos que muchos individuos le depararon. Pese a los reiterados consejos para que se «representase» –por reproducir el término que utilizaba– según los arquetipos del ángel del hogar, siempre se mostró reacia, porque «la vida íntima es una cosa completamente diferente de la literatura. A nadie le importa un rábano que yo sea hacendosa; esto por decir que casi no me importa a mí misma» (*Cartas de la Condesa* 222).

Se casó a los 16 años con José Quiroga y Pérez de Deza en 1868, y más de su primera década de vida matrimonial transcurrió prácticamente entre un largo viaje familiar y con tres maternidades y, sobre todo, en Galicia. Las desavenencias entre las familias de ambos por asuntos políticos y de herencias se habían ido fraguando y, mientras tanto, se fueron consolidando el proceso de formación y las primeras publicaciones de la escritora (Grupo de investigación *La Tribuna*). Antes del nacimiento de su primer hijo, Jaime, los testimonios que nos quedan de estos años esquejan el futuro inmediato de la intelectual, bajo la influencia de los krausistas Augusto Linares, Alfredo Calderón y Francisco Giner de los Ríos. Recibió su apoyo constante para perfeccionar su autoformación y su actividad creativa. Entre confidencias, se vislumbran las discrepancias cada vez mayores con su esposo dada su necesidad vital de escribir (Thion, «La forja» 366-367). La madurez profesional y el éxito alcanzado en menos de cinco años abrieron las últimas grietas del matrimonio, pero también su creciente aislamiento y soledad en el entorno familiar. A Francisco Giner de los Ríos le revelaba en noviembre de 1881:

Absolutamente no tengo una persona con quien hablar; no crea V. que es exageración; es la verdad pura. Así es que apenas me trato con nadie; no tengo una relación íntima, vivo en familia, me ocupo de mis hijos, trabajo, paseo (sola siempre) y no cuento media hora de expansión. Con esto mi carácter, espontáneo, alegre y franco *jadis*, va replegándose, y cada día me abrocho un botón más (Varela 456).

La vida personal de la escritora cambió al separarse de su marido en 1884. Burdiel interpreta el papel de José Quiroga como el de la persona que aceptó con respeto concederle espacio y libertad «y se eclipsó de su vida civilizadamente («La construcción de la gran mujer» 349). No obstante, se le suele caracterizar como prototipo de hidalgo provinciano que nunca trabajó,

de carácter débil y soñador, incapaz de oponerse a su madre ante las desigualdades de su herencia respecto de la de su hermano y la vida irregular y malgastadora de este último (Grupo de investigación *La Tribuna*). Todo debió dejarlo sin margen de maniobra ante José Pardo y su hija. Las precauciones para que el marido no pudiese gestionar la fortuna de la escritora y las garantías para que ella gozase de absoluta independencia económica las tomaron padre e hija ante notario, en un documento que hizo las veces de acta de separación, al margen de la legislación en vigor. Ciertamente es que su separación fue pacífica y que siempre guardaron las formas. Así lo puso de manifiesto doña Emilia a través de Leopoldo García, residente en París y asiduo en el Granero de los Goncourt. Este hizo en muchas ocasiones de intermediario, mientras Edmond Goncourt y Emilia Pardo Bazán no trabaron amistad.

Cuando se presentó con el estatus de «Madame» en sus visitas al Granero, debió despertar la curiosidad entre aquellas primeras plumas francesas con quienes quiso relacionarse. Respecto de su situación conyugal, hizo disparar todo halo de misterio: «informe a Goncourt, se lo ruego, sobre mi verdadera situación conyugal. Confiésole con franqueza que usted ha ocultado la verdad por respeto hacia mí»³ (Carta 3 julio 1886, en Thion, «De nuevo con Edmond Goncourt» 523). La escritora le insistía –de ser sincero Leopoldo García– para que le desvelase la verdad, porque «Si Goncourt es lo que debe ser, apreciará su consideración y mi franqueza» (Carta 3 julio 1886, en Thion, «De nuevo con Edmond Goncourt» 523).

La traducción francesa de las declaraciones de doña Emilia y algunas glosas de la carta original que Leopoldo García remitió a Edmond Goncourt son la única declaración de la escritora conocida hasta la fecha. García le hacía saber al escritor francés:

doña Emilia está separada de su marido, por mutuo acuerdo. Su marido vive en la misma calle, algunas casas más lejos de la de Emilia, quien se ha quedado en casa de sus padres con sus hijos. Estos visitan a su padre. Aunque el Sr. Quiroga sea también rico, doña Emilia asume la manutención y la educación de los hijos. En esta separación (esto me permito añadirlo

3. Esta traducción y las que siguen son nuestras.

yo), las culpas no son ni de uno ni de otro. Es falta de comprensión. (3 julio 1886, en Thion, «De nuevo con Edmond Goncourt» 523)

Esta información era cortés; respecto de su esposo se mostraba, valga extrapolar, «muy bien, muy fina» porque era cuestión de «temple» y «Eso nace de la educación y del entendimiento» (Freire y Thion 142-143). Aunque Leopoldo García se equivocaba respecto de las distancias entre sus respectivos domicilios, si es cierto que los hijos de la escritora veían a su padre e incluso pasaban alguna temporada con él. Obsérvese que doña Emilia tuvo que reincidir en las diferencias entre sus caracteres como principal motivo de su separación, puesto que:

El señor Quiroga no tiene el carácter necesario para ser el marido de un escritor, que es, por añadidura, mujer. Estaba celoso, según parece, y no comprendía muchas cosas: las visitas a las bibliotecas, los viajes, etc. *incluso con él*. Es un poco artista, ¡causa agravante! Emilia dice que «pudiendo haber sido el hombre más feliz de la tierra, se ha convertido en el más desgraciado». (Carta 3 julio 1886, en Thion «De nuevo con Edmond Goncourt» 523)⁴

Recobradas la libertad y la independencia, se le abrieron definitivamente las puertas de Madrid y París, las de los grandes diarios nacionales y también las de Benito Pérez Galdós. Dada su tenacidad, también logró captar la atención como figura intelectual que iba alcanzando notoriedad pública. Ahora bien, aunque doña Emilia no sea el caso más representativo por sus aventajadas condiciones de vida, se puede corroborar con su ejemplo que, a la sazón, una mujer necesitaba más de treinta años de su vida para que se consolidase su nombradía en España antes de 1890. Por ser polígrafa e infatigable trabajadora, ella lo logró con la creación, la crítica y la prensa; asimismo con conferencias y como fundadora de una asociación como la de El Folklore Gallego (Grupo de investigación *La Tribuna*). Otras mujeres siguen pautas o ritmos semejantes, más lentos que los que los varones requieren. Insistamos. El desfase respecto de una carrera de escritor masculino es flagrante, sobre todo, cuando se suele citar como motivo de ejemplaridad la fecha temprana de la publicación de algunas obras, a veces antes de los veinte años, cuando

4. Subrayado original del autor.

Emilia Pardo Bazán componía poesías en su álbum privado o piezas teatrales para amenizar veladas mundanas.

Su lucha en las heterogéneas encrucijadas en las que se desarrolla su existencia se tradujo también en un firme compromiso para que la mujer se convirtiese en ciudadana. El camino no estaba trillado. Doña Emilia solía afirmar que sus peores enemigas habían sido las mismas mujeres y solía quejarse de la falta de interés general que observaba en las españolas por mejorar su condición y modernizar los modelos vigentes de feminidad. Desde las tribunas de *La España Moderna* o su unipersonal *Nuevo Teatro Crítico* empezó su campaña en favor de la mujer. Al recordar la colección La Biblioteca de la Mujer, que ella fundó para dar a conocer a pensadores representativos del feminismo europeo –tales como Stuart Mill y August Bebel–, relataba el primer e importante desengaño que se llevó porque, según declararía mucho después:

[...] hasta hay muchas mujeres que se sienten molestadas por las tentativas de despertar aquí algo del interés que fuera inspiran tales cuestiones. [...] El Estado ha abierto a la mujer varios caminos y le permite que haga sus estudios en todos los establecimientos docentes oficiales; es como si le permitiese coger la luna, porque son escasísimas las mujeres que siguen carrera. [...] comprendí también que con el ambiente no se lucha con inmediato resultado. Conviene adaptarse a lo que es más fuerte que nosotros, en espera de poder algún día, quizás, dominarlo. (*Cartas de la Condesa* 223)

En 1904, con cincuenta y tres años, al reseñar la obra de Octavio Bunge, *La educación de la mujer*, rememoraba la escritora los años de juventud «durante los cuales se pone todo en tela de juicio» y «se forman y enraízan las convicciones» (*La mujer española* 260). Si estas la habían convertido en «el más ardiente campeón activo del feminismo», ya en la madurez acabó adoptando una actitud que calificaba de «paciente y reflexiva, segura de que no por tirarles de las hojas a los arbustos crecen más pronto, y recelosa, a fuer de individualista, de cuanto la obra colectiva lleva en sí de puro y turbio» (*La mujer española* 260).

Durante su trayectoria siempre fue comentando las grandes dificultades morales y éticas que tuvo que superar. Solía insistir en observaciones de tipo sociológico para explicar la pasividad, la intransigencia y la resistencia al cambio que observaba entre la femineidad española. Entre otros factores,

pensaba que se había utilizado la biología para justificar dependencias y responsabilidades, que la mujer no compartía con los hombres, «pues cree de buena fe que no cabe igualdad de derechos civiles entre ella y el hombre» (*Cartas de la Condesa* 205).

A pesar del adoctrinamiento tutelar y de las naturales, pero no por ello reductoras diferencias biológicas, observaba Pardo Bazán la oscura pujanza de la tradición y de las costumbres a la hora de cambiar las mentalidades y las representaciones sociales. Para lograr transformar los modelos hacia los que se consideraban los de la mujer moderna, se tenía que empezar por poner en duda y cuestionar en público los hábitos de la vida cotidiana e introducir «las rarezas», aun si chocaban con las mentalidades y, para ello, lo más urgente era y nunca dejó de ser, la educación para la mujer. Con ella la mujer podría comprender el verdadero sentido de la maternidad, su papel como esposa o incluso, como pilar –compartido, pero no exclusivo– del hogar, con ello también se harían realidad las reivindicaciones de tipo político y los cambios en la legislación. Si la educación fue para ella la clave principal para la evolución de las mentalidades, tanto masculinas como femeninas, por las hojas volanderas de la prensa fueron también desfilando asuntos tan variados como el divorcio, la autonomía personal, el derecho al salario, a la propiedad y creación de establecimientos comerciales, a la libertad de movimiento, la lectura, el viaje, el deporte, la moda, la vestimenta práctica para las mujeres –como la falda pantalón– o el consumo de alcohol y tabaco en sociedad; en suma, en el hogar, en la calle y en el ocio. La libertad y la autonomía que Pardo Bazán exigía para las mujeres las había vivido ella durante sus estancias invernales en París. En privado decía que allí llevaba una existencia de estudiante, de mujer y profesional que le sirvieron de «resurrección moral» (Thion «Amistades literarias» 129). No obstante, los problemas no eran en Francia diametralmente opuestos a los de España, como tampoco cuestión de ideologías. En muchos aspectos convivían los modelos tradicionales de mujer con los más aperturistas y se contemplaban desde la hipocresía burguesa en ambos países. Sin cambios de arquetipos, difícil sería reivindicar la dignidad, los derechos para que las españolas accediesen al estatuto de ciudadanas activas.

La importancia o el significado relativos, que en nuestro presente se puede atribuir a estos aspectos biográficos, recobran el vigor de su razón y

pleno sentido en el paradigma de representación de la mujer moderna, decidida a seguir modos más libres de vida, y las confrontaciones que así estaba intensificando para denunciar desigualdades. En 1913, a doña Emilia le llamaba la atención que el feminismo social en un país como España, «donde tanto se ha combatido y vertido sangre en defensa de los liberalismos, y ahora de los radicalismos, se haya excluido de todas las reivindicaciones del porvenir a la mujer» (*Cartas de la Condesa* 205). Aunque allí declaraba que no había que mezclar «la política con la causa feminista», doña Emilia, que tan poco gustaba de homogenizaciones en aras a preservar su individualismo y que evitaba en público todo tipo de declaraciones políticas, se quejaba del «escaso apoyo demostrado por los socialistas» (Pardo Bazán, *La mujer española* 258). Censuraba el sexismo de la revolución burguesa; una revolución hecha en favor del varón al que había acabado distanciando de las mujeres porque ella ningún progreso había hecho desde un punto de vista sociopolítico. Por ello, era consciente que una de las principales palancas de cambio tenía que ser la «revolución económica» («La vida contemporánea» 10 junio 1901) y esta no podía llegar si no de las manos del socialismo. Durante el gobierno de Canalejas reclamó el voto femenino y la igualdad de derechos civiles y morales. En 1919 lamentaba que la realidad aún no hubiese cambiado y se resignaba «a morir sin haber visto el alba de la liberación femenina. Después de todo, estos grandes cambios bien pueden rebasar del límite de una vida humana, y el plazo que esta suele durar es un minuto ante los problemas sociales» (*Crónicas* 250-252). Sirvan estos pequeños testimonios vitales de muestras para aprehender lo individual como termómetro de lo colectivo, para salir también de nuestras casillas organizadoras del espacio sociocultural y literario contemporáneo, hasta ahora establecidas según parámetros y ritmos en los que los itinerarios vitales femeninos tienen poca cabida.

3.2. Ser y estar en el espectro institucional

Los estudios biográficos y críticos subrayan el perfil solitario e individualista de Emilia Pardo en su trayectoria intelectual al lograr penetrar en las esferas públicas (Bieder). Vivir de su trabajo le obligó, como se dice popularmente, a no dar puntada sin hilo, y aquellas que dio no fueron en general estériles.

Desde el comienzo de su carrera, lo importante fue crearse un nombre, existir en los mismos niveles que cualquier hombre de Letras, para lo cual siguió sus mismas pautas. Puesto que una mujer escritor –como se ella se autodefinía– no contaba con los apoyos y las relaciones que facilitaban la promoción y difusión de la obra, Pardo Bazán entabló relaciones con los escritores reconocidos del momento para poder formar parte del sistema (Botrel). El desarrollo de relaciones de sociabilidad en las esferas masculinas e institucionales (certámenes, invitaciones, salones, tertulias, intercambios intelectuales, presencia en bibliotecas, teatros, Ateneos, Círculos, etc.) fue paralelo a su intenso trabajo de producción. Fundó la Sociedad El Folklore Gallego en 1884, como ya apuntamos, y a la par recibió el primer desaire, en París, en 1885. Aunque había establecido contacto con los miembros de su homóloga sociedad, La Mère l'Oie y los visitó en privado, no le dejaron participar en unos ágapes alegando que sus estatutos prohibían la participación femenina en reuniones y cenas. Este no fue más que el inicio de un largo combate. No era, sin embargo, aficionada a mítines, incluso en sus años últimos de vida solía confesar lo poco que le gustaba dictar conferencias, aun cuando estas actividades generen visibilidad.

El banquete iniciático, como escritora, se produjo en junio de 1885, como ceremonia o «señal de reconocimiento por el gremio muy masculino de los escritores» (Botrel 185). En Francia, a través de Albert Savine con *Le Naturalisme* (1886) y el ya mencionado Leopoldo García o, de la mano de su amiga, María de Ratazzi, fue entablando relaciones entre las élites. Tampoco le faltaron allí, una década después, los agasajos y veladas entre feministas «aunque no formase parte de ninguna Liga» (Néron) o en los círculos aristocráticos («Le Monde et la ville»). Ningún escritor coetáneo estuvo tan presente en Francia –salvo Galdós con *Electre*– ni gozó de tanto reconocimiento como ella. Los éxitos y fracasos más estrepitosos los tuvo entre 1905 y 1914, ya en la madurez, entre los cincuenta y los sesenta años; es decir, con el doble de edad desde su inicial nombradía. Por otra parte, la modernización de los sectores culturales, de la comunicación y de la edición durante la Edad de Plata contribuyó a la integración de la escritora como directora de la *Revista de Galicia*, como organizadora de sus *Obras completas* y como autora de la moderna Biblioteca Renacimiento. En ese proceso de industrialización, el escritor polígrafo y el editor pasaron a ser agentes públicos con creciente

relevancia social. El intelectual, desde Dreyfus, integró el sector y los límites entre unos y otros no tuvieron contornos precisos.

Pardo Bazán fue capaz de organizar las diferentes facetas de su vida profesional, tanto literaria como periodística para lograr mayor impacto. Para Botrel, con su adhesión a la Asociación de Artistas y Escritores Españoles en 1884, estaba consolidando un nombre propio (157). Curiosamente, cinco años después, también los nombres de otras mujeres fueron reconocidos como profesionales, pues no fue por mero azar si *La España Moderna* empezó a publicar la serie de «Apuntes para un diccionario de mujeres escritoras españolas del siglo XIX», a cargo de Manuel Osorio y Bernard (31 septiembre 1889). El ingreso en una asociación gremial le sirvió también a la escritora para proteger sus obras y administrar sus derechos. Algunas notas dispersas en su correspondencia documentan sus gestiones en la negociación de precios, tiradas, traducciones o reseñas. Siempre se mantuvo alerta, quejándose, negociando y reclamando sus derechos cuando quiso ejercer como corresponsal, cronista o, simplemente, cuando se le pedían encargos que se acababan rechazando. Tuvo una visión muy moderna de la comunicación de masas, de los medios y estrategias para diseminar ampliamente sus escritos. Supo aprovechar la capacidad de convocatoria de la prensa, su inmediatez e interacción rápida con el público, superando el carácter más unilateral y diferido del libro. Tuvo el don de la oportunidad y estaba presente cuando el momento requería, porque «más vale llegar a tiempo que rondar un año» (Pardo Bazán, *Apuntes* 721) y logró forjarse un nombre con un estilo ligero, claro y ameno que sirviese de cebo (Thion, «La forja»). Sus artículos versaban sobre la actualidad, fueron ligeros, batalladores e improvisados», y dieron lugar a «polémicas, provocando tantas adhesiones entusiastas, tanta contradicción, tanto alboroto, y son traducidos y analizados por la prensa extranjera» (Pardo Bazán, *Apuntes* 721). Estar en boca de todos, aunque fuese discutida, controvertida, denigrada, fue también una manera de existir y, ese existir, era una manera de ir suscitando y moviendo a la opinión y concienciarla (Thion, *Emilia Pardo Bazán*: 2003). Así consiguió ser pequeño faro de su lectorado. Tan solo en las primeras décadas del siglo XX Pardo Bazán pudo contar con un público más sensible a la causa femenina. Su trabajo respecto del feminismo institucional fue algo soterrado, porque el tiempo le demostró que era el modo más eficaz de ir avanzando con modestos triunfos.

Ahora bien, al ir destilando discretamente sus opiniones en centenares de artículos o convertirlos en asunto literario, su papel como feminista quedó bastante desdibujado. Sin embargo, nunca dejó de educar indirectamente sobre feminismo, por medio de la belleza y de la sensibilidad, a través de criaturas fuertes, capaces de pensar, sentir, gozar, incluso sexualmente, y de actuar en los mismos márgenes y con las mismas ambigüedades que ella para ir minando el orden establecido.

Pardo Bazán encontró mayores dificultades para afirmarse como intelectual y abrir las puertas de las instituciones públicas. Le preocupaba el rechazo a que las mujeres fuesen miembros de pleno derecho de los espacios de poder y de sociabilidad: sociedades, círculos, ateneos, la Academia y la Universidad (Burdíel, *Emilia Pardo*; Quesada; Virtanen), aun cuando muchas mujeres participasen en tertulias privadas y gozasen de notable reconocimiento por su producción y trayectoria profesional. Las intrigas, conspiraciones, negociaciones y diatribas que causaron sus intentos de entrar en esos espacios son de singular interés porque nos desvelan los rasgos de la personalidad que había conseguido imponer su identidad de escritora. Desde su tribuna o desde su silencio y a veces retiro voluntario supo manejar los hilos para que algún varón adepto a su causa organizase sus campañas y defendiese sus intereses porque sabía que, por sí misma, no conseguiría nada. Incluso este modo de actuar era positivamente valorado en Francia. Tras un primer intento de campaña y con la derrota a cuestras, una carta a Blanca de los Ríos nos proporciona un interesante testimonio. Seguía en Meirás cuando se celebraron las elecciones a la Sección de Literatura en 1905 y había delegado la gestión de sus votos a amigos proclives a la causa femenina. A distancia fue exponiendo ideas y orientando parte de la estrategia, aun cuando tuvo a bien dejar que los hombres dispusiesen. Cuando recibió los resultados a favor de Navarro Villoslada, interpretó los hechos con optimismo, proyectándose en el futuro y trasladando lo individual a lo colectivo. Ante la «derrota», confesaba a Blanca de los Ríos, «estamos, no de pésame, sino de enhorabuena» (Freire y Thion 142), ya que:

[...] recuerde que hace 8 meses era un problema que el Ateneo admitiese a la mujer como socia; mire V. el salto, el enorme salto; esa nutrida votación, esa probabilidad de una elección segura en Junio... y sé que, como yo, se siente V. victoriosa.

Aparte de este triunfo que es un triunfo de la mujer, y mirando solo al egoísmo personal mío, no han podido arreglarse mejor las cosas. Tengo tiempo de prepararme a ejercer el cargo con algún lucimiento, cosa que ahora no tenía; tengo, si llego a ejercerlo, una independencia que ahora me faltaba, porque habían decretado que se pisasen las huellas de Navarro, cosa enojosa para quien aspira a alguna personalidad; tengo derecho a observar lo que se hace, cómo gira y se desarrolla la labor de la sección [...]. (Freire y Thion 142)

Los primeros logros feministas no los consiguieron solo por sí mismas, sino gracias al apoyo de algunos «modernos»: Vicente Lampérez, Emilio Castelar, José Canalejas, Julio Burell, el conde de Valdeigleisas, el conde de Romanones y José Lázaro Galdiano. Son personalidades que no excluyeron a la mujer en el proceso de modernización y europeización de España, aunque no todas formen parte de la galería que hoy se tiene del liberalismo político español. No obstante, reconocieron la «asimetría de poder social e independencia personal entre los hombres y las mujeres de la nueva élite», según Burdiel, quien repara en ello como clave de la capacidad de Emilia Pardo Bazán para «cuestionar el sistema en su conjunto» y de «poner en tela de juicio la idea de progreso lineal, unívoco y omnicompreensivo que conformaba la gran narrativa de todas y cada una de las corrientes liberales» (Burdiel «La construcción de la gran mujer» 369).

Se han ido estudiando en los últimos años otros cargos que consiguió desempeñar la escritora ya entrado el siglo, o sea, cuando ya rondaba los sesenta años. En 1910, fue asimismo consejera de Instrucción Pública por nombramiento directo de Alfonso XIII y catedrática de literatura en 1916. Buenas lides tuvieron en la Universidad Central (Quesada). Allí llegó por apoyo de José Canalejas y de Julio Burell. Desde este cargo luchó para que se crease la Escuela-Hogar. Cuando Romanones la nombró Consejera de Instrucción pública lo consideró como el desagravio a la exclusión y el silencio gubernamental frente a su dedicación a la cultura (Pardo Bazán, «La vida contemporánea» 10 julio 1910).

Estas notas documentan las estrategias de Emilia Pardo, directas y eficaces en lo privado, discretas y pacientes en lo público, para afirmarse como intelectual moderna. Ella supo los medios que le ayudaron a cambiar su vida respecto de los arquetipos en vigor para llegar a ser y estar en el espectro institucional en las primeras décadas del siglo XX. Desde la alteridad, su

mirada personal, al igual que su voz, nos ofrecen documentación microhistórica con la que tomar el pulso de la colectividad.

En conclusión, desde que en 1884 Pardo Bazán cambió la profesión de esposa por la de escritora, fue orientando su quehacer para adquirir visibilidad y aceptación como voz pública. Con las estrategias que utilizó –sociabilidad, comunicación, profesionalismo– se afirmó como una intelectual que, pese a sus ambivalencias, estaba viviendo una feminidad distinta, independiente y rompedora. El acceso a la vida institucional, ya estrenado el siglo XX, implicó el reconocimiento de su inteligencia, saber y capacidad de gestión. Marie-Louise Néron, de la Ligue de La Fronde, escribía que Emilia Pardo Bazán, era una «inteligencia de elite» y una «adelantada gloriosa» (Néron), ya que para el feminismo no existían las grandes victorias. A su entender, la causa femenina progresaría cuando todas las mujeres fueran «solidarias con todas las ideas generosas, con todas las imitaciones audaces de todas las conquistas del espíritu». Para La Fronde, la labor de Emilia Pardo había contribuido a las «nobles y pacíficas victorias del feminismo triunfante», al punto que «no hay más Pirineos» (Néron).

El cambio de mentalidades al que apuntaban Emilia Pardo y Marie-Louise Néron fue gradual, y ningún esfuerzo, por nimio que pareciese, fue inútil. Las trayectorias de las escritoras e intelectuales, en consecuencia, poco se adaptan a las cronologías organizadas secularmente o con la biológica generación. Las calas realizadas en la de Pardo Bazán ponen de manifiesto que nuestra historia literaria y sociocultural está regida por unos hitos que no obedecen a la realidad de las transformaciones de los arquetipos femeninos y de los paradigmas sociales. Con el concepto amplio de Edad de Plata se puede valorar la madurez intelectual y los cambios en la opinión pública, fruto de las acciones y producciones de estas mujeres, para ofrecer una visión más completa de la historia, sobre todo, cuando se trata de personas que viven a caballo entre dos siglos, como Emilia Pardo. Ella logró ser una intelectual y una figura institucional después de 1906, mucho más tarde de lo que hubiese sido normal en un varón de la época. Lo mismo ocurre con las mujeres que nacieron en el último cuarto de siglo: Concha Méndez, María Lejárraga, Victorina Durán o Victoria Kent, por ejemplo. Puesto que los ritmos y tiempos internos para las féminas fueron distintos, cabría estudiar el advenimiento de la mujer moderna de una manera menos excluyente.

Y ello, aun cuando tuviera razón María Teresa León cuando escribía que a Emilia Pardo Bazán: «Le gustaba desafiar a los hombres, pero no los venció (26). Nadie lo ha conseguido, y el que aún hoy se necesiten ministerios de Igualdad lo pone de manifiesto.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Nebot, Francisco. «La «Edad de plata» (1868-1936) y las generaciones. Cultura y filología». *EPOS XXIII* (2007): 243-256.
- Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Bieder, Maryellen. «Eminencias hembras: Emilia Pardo Bazán y las redes literarias, sociales e intelectuales de las mujeres de letras». *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Ed. Pura Fernández. Madrid: Iberoamericana Vervuet –Verlag, 2015. 167-190.
- Botrel, Jean-François. «Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana M.^a Freire. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 153-168.
- Burdiel, Isabel. «La construcción de la gran mujer de Letras españolas: los desafíos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)». *La historia biográfica en Europa. Nuevas perspectivas*. Eds. Roy Foster e Isabel Burdiel. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2015. 343-372.
- Burdiel, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Taurus, 2019.
- Clemessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- Charle, Christophe. *La naissance des «intellectuels»: 1880-1900*. París: Minuit, 1990.
- Ena Bordonada, Ángela, ed. *La otra Edad de Plata: Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense, 2013.
- Faus, Pilar. *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- Freire, Ana María y Dolores Thion Soriano-Mollá. *Cartas de buena amistad: Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Frankfurt: Ed. Iberoamericana-Vervuert, 2016.

- Gimeno de Flaquer, Concepción. *La mujer intelectual*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos, 1901. 20 octubre 2020. <https://archive.org/details/lamujerintellect00flaqqoog/page/n115/mode/2up?q=Emilia+pardo+>
- González Herrán, José Manuel. «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)». *El camino hacia el 98: (los escritores de la restauración y la crisis del fin de siglo)*. Coord. Leonardo Romero. Madrid: Visor, 1998. 139-153.
- Grupo de investigación *La Tribuna*. «Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán. La crisis matrimonial (1875-1884)». *La Tribuna* 6 (2008): 71-128.
- Gullón, Germán. «Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)». *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Coord. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997. 181-196.
- Hilton, Ronald. «Emilia Pardo Bazán et le mouvement féministe en Espagne». *Bulletin hispanique* 54-2 (1952): 153-164.
- Jover, José M.^a, Antonio Ubieto y Juan Regla. *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Teide, 1963.
- Kirkpatrick, Susan. «Emilia Pardo Bazán: La ambigüedad de una mujer moderna». *Liberales eminentes*. Eds. Manuel Pérez e Isabel Burdiel. Madrid: Marcial Pons, 2008. 376-385.
- Kronik, John W. «Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés». *Estudios sobre Los pazos de Ulloa*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 1989. 162-173.
- Laín Entralgo, Pedro, coord. *La edad de plata de la cultura española: (1898-1936)*. Madrid: Espasa– Calpe, 1993.
- Léjarraga, María (Gregorio Martínez Sierra). *La mujer moderna*. Madrid: Estrella, 1920.
- «Le monde et la ville». *Le Figaro* 30 agosto 1900.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Editorial Laia y Ediciones Picazo, 1977.
- Mainer, José Carlos. «La novela y el ensayo». *Historia de España de Menéndez Pidal*. Dir. José María Jover. *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994. 137-201.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1999.

- Mañas Martínez, María del Mar y Begoña Regueiro Salgado, eds. *Miradas de progreso: reflejos de la modernidad en la otra Edad de plata (1898-1936)*. Madrid: Ediciones Clásicas. 2016.
- Martínez Cuadrado, Miguel. *La burguesía conservadora, 1874-1931*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis, 2016.
- Néron, Marie-Louise. «Emilia Pardo Bazán». *La Fronde* 17 abril 1899.
- Osorio y Bernard, Manuel. «Apuntes para un diccionario de mujeres escritoras españolas del siglo XIX». *La España Moderna* 31 septiembre 1889. 169-194.
- Pardo Bazán, Emilia. *Apuntes Autobiográficos* (1886). «Preámbulo a *Los Pazos de Ulloa. Obras Completas*. Ed. Harry Kirby. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1973.
- Pardo Bazán, Emilia. «La femme espagnole». *Revue des Revues* 1 febrero 1896.
- Pardo Bazán, Emilia. «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística* 10 junio 1901.
- Pardo Bazán, Emilia. «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística* 26 diciembre 1904.
- Pardo Bazán, Emilia. «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística* 10 julio 1910.
- Pardo Bazán, Emilia. *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*. Ed. Cyrus De Coster. Madrid: Pliegos, 1994. 250-252.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, Universitat de València, 1999.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina de La Habana*. Ed. Cecilia Heydl Cortínez. Madrid: Pliegos, 2002.
- Patiño, Cristina. «La asunción autorial de Emilia Pardo Bazán». *Ínsula* 841-842 (2017): 21-25.
- Peñas Ruiz, Ana. «Emilia Pardo Bazán: cartografías en torno a la mujer». *La Tribuna* 6 (2008): 145-172.
- Quesada Novas, Ángeles. «La Cátedra de Emilia Pardo Bazán». *Homenaxe a Emilia Pardo Bazán. Cahiers d'études galiciennes*. Coord. Dolores Thion. Rennes: Centre d'Etudes Galiciennes 4 (2005): 35-75.
- Ricci, Cristián. *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París: Ed. Seuil, 1990.

- Romero López, Dolores, ed. *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*. Sevilla: Punto Rojo, 2014.
- Serrano, Carlos y Serge Salaün, eds. *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*. Bordeaux: PUB, 1988.
- Thion, Dolores. *Emilia Pardo Bazán y José Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1914)*. Madrid: Ollero y Ramos. Fundación Lázaro Galdiano. 2003.
- Thion, Dolores. «Amistades literarias. Doce cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán e Isaac Pavlovsky». *La Tribuna* 1 (2004): 65-102.
- Thion, Dolores. «De nuevo con Edmond Goncourt y Emilia Pardo Bazán en eco». *Las Literaturas europeas en España*. Eds. Dolores Thion, Enrique Rubio, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba y Blanca Ripoll. Barcelona: PPU, 2011. 509-518.
- Thion, Dolores. «La forja de una periodista: Emilia Pardo Bazán». *Escritoras españolas en los medios de la prensa (1868-1936)*. Eds. Carmen Servén y Margarita Bernard. Sevilla: Renacimiento, 2014. 349-372.
- Thion, Dolores. «La Tribuna d'Emilia Pardo Bazán à la croisée des esthétiques». *Les Langues Néo-Latines* 383 (2018): 17-32.
- Varela, José Luis. «Emilia Pardo Bazán. Epistolario a Francisco Giner de los Ríos». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 198 (2001): 327-390.
- Virtanen, Ricardo. «Abril de 1912: fin del sueño de Emilia Pardo Bazán por conquistar una plaza en la Real Academia Española de la Lengua». *La Tribuna* 1 (2016): 23-45.

«ANHELO LA LIBERTAD DE SALIR SOLA: IR,
VENIR, SENTARME...». LA *FLÂNEUSE* ENTRE
DOS SIGLOS: DEL XIX A LA MUJER MODERNA EN
LA EDAD DE PLATA ESPAÑOLA

«I WISH I COULD GO OUT ALONE: GO, COME,
SIT DOWN...». THE *FLÂNEUSE* BETWEEN TWO
CENTURIES: FROM THE 19TH CENTURY TO THE MODERN
WOMAN IN THE SPANISH SILVER AGE

Manuel Antonio BROULLÓN-LOZANO

Author / Autor:

Manuel Antonio Broullón-Lozano
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
mabroullon@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0840-474X>

Submitted / Recibido: 05/05/2020

Accepted / Aceptado: 23/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Broullón-Lozano, Manuel Antonio.
«“Anhele la libertad de salir sola: ir, venir,
sentarme...”». *La flâneuse* entre dos siglos:
del XIX a la mujer moderna en la Edad de
Plata española». In *Feminismo/s*, 37 (January
2021). Monographic dossier: *La mujer
moderna de la Edad de Plata (1868-1936):
disidencias, invenciones y utopías*. Dolores
Romero López (coord.): 81-106. [https://
doi.org/10.14198/fem.2021.37.04](https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.04)

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative
Commons Attribution 4.0 International.



© Manuel Antonio Broullón-Lozano

Resumen

Pasear es una actividad del cuerpo y de la mirada que implica ocupar el espacio público; hacerse ver y observar. Si hay un prototipo literario de paseante, ese es el *flâneur*. No pocas veces se han preguntado si, en consecuencia, existe una *flâneuse*, y cuáles son sus características y condiciones. En este trabajo pretendemos explorar, a través de un ejercicio de comparatismo literario, la relación entre la *mujer moderna* y la *flâneuse* entre dos siglos (XIX y XX), con tal de comprender cómo las mujeres paseantes que se convierten durante la Edad de Plata de la Literatura Española en el sujeto de enunciación del texto lírico pueden plantear o bien una transformación o bien una disidencia tanto de los modelos de género como de visualidad en el seno de la vida moderna.

Palabras clave: *flâneuse*; mujer moderna; siglo XIX; Edad de Plata; visualidad; Literatura Comparada.

Abstract

A promenade is an activity developed at the public space, in which, both, body and gaze, are implied to see and to be seen by others. The literary *flâneur* has been set as the prototype of the modern stroller. So, can we consider the existence of a *flâneuse*? How has the *flâneuse* been described with all her traits? On this essay, we aim to explore the link between the *modern woman* and the *flâneuse*, by an exercise of Comparative Literature. Texts from the 19th and the 20th centuries shall be commented to explain how female strollers became the subject of enunciation on poems of the hispanic *Silver Age*; and so, regarding the modern life, disagreements and changes with the gender patterns and the models of visibility shall be proposed.

Keywords: *Flâneuse*; Modern Woman; 19th century; Silver Age Spain; Visibility; Comparative Literature.

1. EL «DERECHO A MIRAR»: MUJER MODERNA Y ESPACIO PÚBLICO

La topología es una dimensión fundamental de toda forma simbólica, tanto textual como existencial. Desde una «poética del espacio» –como la ha denominado Gaston Bachelard–, la construcción de identidades colectivas, o el surgimiento de subjetividades, ha de tener en cuenta el escenario como *res extensa* que determina la interacción de cuerpos, movimientos y miradas.

Durante la Edad de Plata (1902-1939) –que José Carlos Mainer ha caracterizado como un proceso cultural dependiente de un cambio social–, la reivindicación de los movimientos feministas y sufragistas, o las representaciones de la *mujer moderna* en algunos textos de este periodo, apostaron por un desconfinamiento de los espacios interiores, poniendo «en jaque», tal como ha señalado Ángela Ena Bordonada (89-112), la visión histórica y paternalista de la mujer como «ángel del hogar», para ocupar, poética y fácticamente, el espacio público.

Así es que la *mujer moderna* pugna por hacerse visible y transitar todo tipo de espacios abiertos, compartidos, sociales. Ello plantea dos retos: el primero, el de generar las condiciones de posibilidad, es decir, que la mujer pueda estar presente en la esfera pública con plenas capacidades de agencia desde un rol de sujeto protagonista, con tal de identificar, a la larga, los referentes femeninos que durante la Historia habían sido sistemáticamente apartados o, simplemente, cuya sola participación en la *res publica* estuvo

negada. En segundo lugar, la cuestión de las visualidades, según ha señalado Nicholas Mirzoeff, es mucho más compleja de lo que parece: habitar el espacio no solo consiste en hacerse ver como objeto de todas las miradas, en ser identificable, reconocible. Habitar el espacio con plenas facultades implica también ganar «el derecho a mirar»: «la autonomía que reclama el derecho a mirar ha sido y continúa siendo pues opuesta a la autoridad; [...] engloba un conjunto de relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico» (9). Y para poder mirar con detalle hasta aprehender las cosas, es necesario moverse sin temor alguno a la vigilancia autoritaria, y en el extremo, hasta violenta de los otros: «adquirir potestad a través del derecho de mirar y, sin embargo, no ser mirado» (Mateos 239). Se trata del derecho de las mujeres a disponer del espacio, a transitarlo solas, libremente, sin ser molestadas ni cuestionadas.

Ambos retos son las dos caras de la misma moneda. Carmen de Burgos, en *La mujer moderna* –publicado en la significativa fecha para la Edad de Plata de 1927–, alegaba:

Una de sus más grandes conquistas ha sido el derecho a andar, a salir de casa... y a salir sola, rompiendo la ancestral máxima de que la mujer debía estar en la casa e hilar la lana. Navícov, en su bello libro *La esclavitud de la mujer*, daba como la causa más importante la falta de derecho a salir sola. [...] La mujer va ahora sola por la calle con indumentaria más llamativa y nadie la molesta. (256)

Ya avanzado el siglo XX, pero en la misma línea, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, de 1949, insistió en el mismo problema:

[...] se respeta el esfuerzo que hace el adolescente para convertirse en hombre y se le reconoce gran libertad, pero se exige de la muchacha que se quede en casa, se vigilan sus salidas: no se la estimula en modo alguno para que asuma sus diversiones, sus placeres. Es raro ver a las mujeres organizar solas un paseo largo, un viaje a pie o en bicicleta, o dedicarse a un juego como el billar, la petanca, etc. Además de la falta de iniciativa que viene de su educación, las costumbres les hacen difícil la independencia. Si vagabundean por las calles, las miran o las molestan. Conozco muchachas que, sin ser nada tímidas, no encuentran ningún placer en pasearse solas por París porque las importunan sin cesar, necesitan estar constantemente alerta. (320-321)

Esta visión de *la mujer moderna* hunde sus raíces en el siglo XIX: siglo de paseos y paseantes, en virtud de la reconfiguración del espacio público y de la negociación conflictiva sobre el lugar de la ciudadanía en él, con distintos ritmos según el sexo y el género de los sujetos. En lo que a los textos literarios se refiere, Charles Baudelaire encumbró en el siglo XIX la forma simbólica del *flâneur* –declinado en género masculino– como el prototipo de la vida moderna: un sujeto deseante que pasea, observa y se hace presente como voluntad creadora. Cabe preguntarse, por tanto, por la *flâneuse*, y si esta, como manifestación textual de *la mujer moderna*, pudiera plantear alguna variante con respecto a los modelos poéticos, tanto androcéntricos como procedentes de otras Literaturas.

Es por ello que en el presente trabajo, antes que proponer una antología de textos, llevaremos a cabo un ejercicio de comparatismo literario, con tal de señalar tanto las características comunes como las variantes textuales, tomando como elementos del cotejo, por un lado, al *flâneur* con la *flâneuse* decimonónicos, y a continuación, los modelos situados en el cronotopo parisino del siglo XIX con respecto a *la mujer moderna* que pasea por los textos líricos de algunas autoras destacadas de la hispánica Edad de Plata, y dentro de ella, en el periodo comprendido entre los años veinte y treinta del siglo XX.

2. LA FLÂNERIE COMO FORMA SIMBÓLICA EN LOS TEXTOS DECIMONÓNICOS

El vocablo francés “*flâneur*” no cuenta con equivalente alguno en lengua española. El *Dictionnaire monolingue de Français Larousse* subordina su significado al sustantivo masculino *flâneur*: «ce qui flâne, aime à flâner; promeneur».

La *flânerie* es, pues, el producto de la acción de pasear: «Oh! Errer en Paris! Adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c’est la gastronomie de l’oeil. Se promener, c’est végéter; flâner c’est vivre» –afirma el narrador de la *Physiologie du mariage* de Honoré Balzac, de 1829, en la «Meditación tercera» (32). Según Louis Huart, en la *Physiologie du flâneur*, de 1841, los rasgos del *flâneur* son «buenas piernas, buenas orejas y buenos ojos: esos son los principales atributos físicos con los que debe contar todo

francés que quiera formar parte del club del *flâneur*» (51). Es decir: un varón, francés y con un cuerpo funcionalmente normativo.

La *flânerie* como práctica sometida a la historicidad surge de la intersección entre la emergencia de la esfera pública moderna –que conecta a los ciudadanos con el poder vía medios de comunicación (Habermas), lo mismo que los dispositivos de vigilancia y control del poder reglamentan el uso del espacio público o disciplinan los cuerpos– y el auge de la cultura espectacular de masas (Schwartz). El espacio público surge como resultado de un entramado de mediaciones, miradas y subjetividades. En consecuencia, es un espacio externo y simbolizado, en donde entran en juego dos dinámicas de visualidad a partir de las acciones de mirar y ser visto: «the first, a crowd of super readers, the second, an authentic community rising out of mass culture» (Shaya 44).

La ciudad, y en concreto, la cosmopolita capital de Francia, con sus salones, bulevares y parques, es el ámbito y el límite de esta esfera pública que alberga a la sociedad de masas. Pero en ella, la *flânerie* no sigue un recorrido previamente trazado: si para Balzac, *flâneur* es equivalente de «vivir», si el *flâneur* es al fin un *homo viator*, su punto de partida y su destino serán aleatorios. Añade Louis Huart que «este hombre tiene el don de la errancia» (77). «Errar», en su dualidad polisémica: «vagar», pero también «equivocarse» (Lesmes 55-68). Así pues, la *flânerie* es una divagación, un voluptuoso delirio del deseo y de la mirada. El *flâneur* tampoco cuenta con un mapa con el que planificar su periplo, sino que decide sobre la marcha, y quizás, se equivoque a ojos de ciertas formas de entender la vida y la realidad: sus paseos no discurren necesariamente por los lugares más bellos, ni tampoco por los más importantes de las ciudades. A diferencia de los desplazamientos del hombre de negocios, del viajero, del conquistador, del peregrino, del vagabundo, del pícaro, del fugitivo, o del trotamundos, por poner algunos ejemplos, la *flânerie* no se orienta hacia nada ni contra nada en concreto, no persigue nada, no quiere nada *a priori*. Desde el punto de vista de la semiótica narrativa (Greimas 270-276), no sin cierta dificultad se puede definir al *flâneur* como sujeto actante, puesto que carece de objeto alguno de valor con el que conjugarse, o del cual distanciarse. Al menos, en apariencia.

Louis Huart, además, presenta al *flâneur* como un sujeto burgués, independiente, libre de deudas, exento de la subordinación a la autoridad y sin necesidades materiales básicas que satisfacer. Y es que, aunque sin destinador ni destinatario, el *flâneur* tiene todavía un programa de acción que lo constituye como sujeto narrativo: «recorrer con zancada amplia los paseos, las veredas, los muelles, las plazas y los bulevares de París» (Huart 51). Desde el punto de vista narrativo, habría, pues, una diferencia clara entre dos tipos de *flâneurs*. En esta línea, Mary Gluck (2003 74) establece una tipología diacrónica de la *flânerie*, atendiendo al contenido de los textos. Entre 1830 y 1840 sitúa un «*flâneur* popular» en la prensa de masas (Shaya), en el género literario de las *physiologies* y en las novelas de *feuilleton* (Lauster, Stierle, Rose), o en la «literatura panorámica» (Boutin 127); un observador que deambula con discreción. A partir de 1841, en un segundo momento, surge el «*flâneur* avant-garde» o artista. En palabras de Louis Huart, en su ensayo de esa misma fecha: «[...] hay que sentir la poesía, hay que tener corazón, [...] hay que tener imaginación. El *flâneur* compone una novela entera con solo encontrarse en el ómnibus con una damisela que se le cayó del cielo, y el instante que le sigue se confía a las más altas consideraciones» (53). De este modo, la *flânerie* como programa de acción o circuito externo, edifica una narrativa en la que el objeto actante es la obra de arte en un circuito interno. El *flâneur* pasa a ser un dispositivo de visión, esto es, una estrategia de enunciación discursiva que da lugar a la tematización figurativa del texto: sea como forma de la expresión, sea como forma del contenido, siguiendo el esquema de la Figura 1.

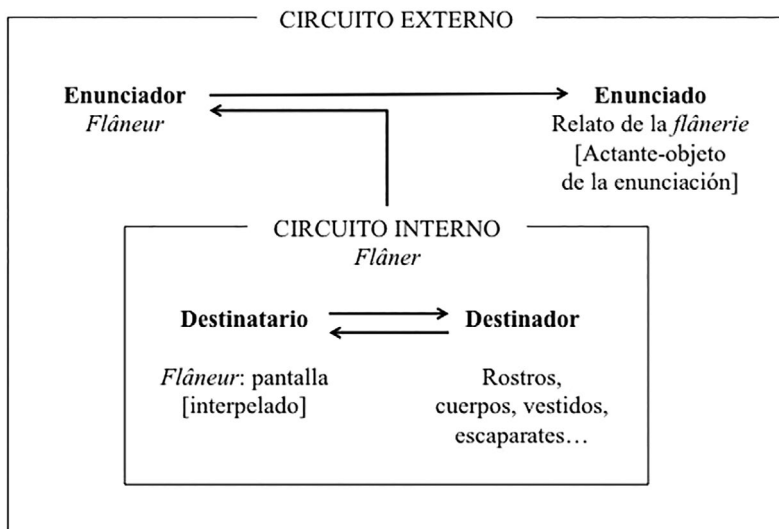


Figura 1. Elaboración propia.

Según este esquema, la *flânerie* es una argucia poética para dar lugar al contenido figurativo del texto. Si en un circuito interno, esto es, dentro del espacio figural del texto, el sujeto paseante reacciona con sus expresiones a cuantas impresiones llegan a sus sentidos procedentes de la tematización espacial del contenido textual, en el circuito externo de la comunicación, el discurso enunciado aparece como el producto de la singular sensibilidad del paseante, quien, convertido en artista, ofrece al público el producto de su singular agudeza perceptiva, convertido en relato, poema u obra de arte del tipo que sea.

El máximo exponente de esta variante de *flâneur avant-garde* lo identifica Mary Gluck en la obra de Charles Baudelaire, a partir de 1857-1861, con *Las flores del mal*, y *El pintor de la vida moderna*. En la sección «Tableaux Parisiens» de *Las flores del mal*, el *yo lírico* describe un paseo por por la capital francesa: «the Baudelairean traveler, now metamorphosed into a *flâneur* (idle man-about-town), moves in quest of deliverance from the miseries of self, only to find at every turn images of suffering and isolation that remind him all too pertinently of his own» (Burton s.p.). En el poema XCIII, «À une

passante», el *flâneur* deviene destinatario del estímulo, y de inmediato, se constituye como la instancia de enunciación visual cuyo escrutinio deseante del paisaje y de los cuerpos da lugar al soneto, es decir, la obra de arte:

El fragor de la calle me envolvía en aullidos.

Alta, esbelta, de luto, majestuoso dolor,
vi pasar la mujer que con mano fastuosa
levantaba y mecía de su falda los bordes.

Noble y ágil, luciendo una pierna de estatua.
Yo bebía, crispado, como un ser peregrino,
en sus cárdenos ojos, cielos hechos borrasca,
la dulzura que embriaga y el placer que da muerte.

Un relámpago... luego solo noche. Belleza
fugitiva que mira devolviendo la vida,
¿no he de verte otra vez más que fuera del tiempo?

Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, ¡tal vez nunca!
Yo no sé adonde huyes, donde voy, tú lo ignoras,
tú, a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías. (Baudelaire, *Las flores*
127)

Walter Benjamin (36-37), en las páginas que consagra a la obra de Baudelaire, señala la cuestión central de la mirada en la constitución del segundo modelo de *flâneur*, asociándolo con los elementos arquitectónicos del París del segundo imperio (1852-1870), tras la reforma urbanística del barón Haussmann: los bulevares, los jardines públicos, las galerías comerciales, los escaparates o los espejos (Ferguson 80); dispositivos de visión en el *synopticon* de la vida moderna (Mathiesen 215-232). Para Benjamin, solo el refinadísimo *flâneur* es capaz de elevarse sobre la masa desde la contradicción constituyente del «derecho a mirar»: «Baudelaire loved solitude, but he wanted it in a crowd» (Benjamin, 1986: 50). En Baudelaire, el *flâneur* posee una capacidad sensitiva muy por encima de lo habitual: «he who chooses to dwell at the center of the movement of the crowd, but who resists being sucked into it, he remains disengaged, masterful, princely, invisible, superior, and omniscient» (Boutin 128). En palabras del poeta en *El pintor de la vida moderna*:

El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo

infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los efímeros placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir con torpeza. *El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su anonimato.* [...] También se lo puede comparar con un espejo tan grande como esa multitud; con un *caleidoscopio dotado de conciencia* que, con cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia cambiante de los elementos de la vida. Es un yo insaciable de *no-yo* que, a cada instante, lo capta y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugaz. (Baudelaire, *El pintor* 18)¹

Desde este «giro sensualista», el *flâneur avant-garde* es, en primer lugar, el destinatario de una avalancha de estímulos que excitan sus sentidos. Como objeto de seducción de aromas, cuerpos y sabores, entabla una comunión incluso erótica con su entorno, aunque sin perder el anonimato. El ojo del *flâneur* aparece, pues, marcadamente sexuado como el de un varón heterosexual (Boutin 129); una especie de depredador sexual cuyo deseo carnal destapa el velo y el vestido que cubren el cuerpo femenino, devorando la carne lo mismo que una fruta o un dulce: «Like a roving soul in search of a body, he enters another person whenever he wishes. For him alone, all is open; if certain places seem closed to him, it is because in his view they are not worth inspecting» (Benjamin 55).

3. «WHY WOMEN ARE NOT WALKING TOO?». REFERENTES Y DISIDENCIAS PARA EL ESTUDIO DE LA *FLÂNEUSE* DECIMONÓNICA

En el reciente ensayo novelado *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Lauren Elkin reivindica el derecho de las mujeres a caminar solas y sin ser molestadas por la ciudad como uno de los mayores retos de nuestro tiempo. Mira también hacia el pasado y se pregunta dónde estaban las mujeres paseantes en el París del siglo XIX. ¿Existe la *flâneuse*? ¿Es posible imaginar un personaje literario, una voz lírica, una pintora de la vida moderna, declinada en femenino?

1. El énfasis es nuestro.

Desde el punto de vista léxico, indica Elkin que la forma femenina del *flâneur* ni siquiera aparece en la mayoría de los diccionarios de la lengua francesa. Y cuando lo hace, arroja un significado, cuanto menos, chocante:

El [diccionario] *Littré* de 1905 acepta *flâneur* (-euse) como *qui flâne*. Pero, aunque parezca mentira, el *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* lo define como una clase de *loungé chair*. ¿Es una broma? ¿La única modalidad de ociosa curiosidad que practica la mujer es tumbarse? Este uso (en argot, por supuesto) se inició alrededor de 1840 y alcanzó su apogeo en la década de 1920, pero hoy día perdura: si el lector busca *flâneuse* en Google Images, aparecen un retrato de George Sand, una foto de una chica sentada en un banco parisiense y unas cuantas imágenes de muebles de jardín (Elkin 8).

La investigadora Janet Wolff es tajante al respecto: «There is no question of inventing the *flâneuse*» (45), a la vista de la división social del trabajo y de las prácticas en el espacio público asignadas a cada género en la sociedad francesa decimonónica. Los textos demuestran que la escasez de paseantes en las mismas condiciones que los hombres se debe tanto a la invisibilidad de las mujeres en la cultura androcéntrica europea como al hecho de haber permanecido recluidas en los espacios interiores: la mujer oculta tras la sombrilla, el velo, el sombrero, o el visillo de la calesa –como *Madame Bovary* de Flaubert (66)–, en la oscuridad del palco del teatro o en el espacio interior de los salones donde ejercen como anfitrionas. Incluso en los textos renacentistas y barrocos de la *Querelle des Femmes*, la libertad la asocia Christine de Pizan en el libro I de *La ciudad de las damas*, de 1405, con la decisión de permanecer confinada lejos de las miradas de todos: «Sentada en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida...» (63).

Desde las letras hispánicas, baste pensar, también, en «una guapísima señora» que pasea «leyendo un libro, por su huerta que se llamaba el parque de los Ozores», en *La Regenta* de Clarín (17). Ana Ozores de Quintanar siempre está confinada en los espacios interiores por el marido, el confesor, o el amante, como en un relicario. Pero en público y solas, a las mujeres que de este modo se muestran se las considera de vida licenciosa –«mujercillas y mujerzuelas», así se refiere a ellas con misoginia Baudelaire (*El pintor* 51-56)–, o directamente prostitutas o «casquivanas» –como la señora Swann,

Odette de Crécy, en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Aquellas que sí dejan ver a la luz del día sus voluptuosos vestidos, reclamando ser vistas con sus llamativos maquillajes, son acusadas de exhibir sin pudor e ilegítimamente su deseo y su sexualidad. Volviendo sobre *La Regenta*, en seguida reconocemos en esta parte las estrategias de seducción de Obdulia Fandiño con sus «crujientes faldas» (42-43).

Así las cosas, la historiadora del Arte Griselda Pollock, insiste en que «There is no female equivalent of the quintessential masculine figure, the *flâneur*: there is not and could not be a female *flâneuse*» (71). Louis Huart, en la *Physiologie du flâneur* incluso acusa con desdén: «[...] los paseos en compañía de una mujer son todavía más temibles. ¿Cómo? ¿Incluso con una bonita mujer?, me dirá. Sí, señor, ¡y sobre todo con una bonita mujer» (94). Y es que la mujer, en la *flânerie*, o bien se convierte en objeto de depredación –«[...] el *flâneur* tiene, pues todo el derecho de seguir con la vista a la joven modista» (Huart 68)–, o bien de protección paternal:

[...] no haga como esos groseros que siguen a las mujeres con impertinencia; [...] en lugar de caminar pisándole los talones a la virtud, yérgase como defensor, como protector de esa misma virtud asustada que acaba de refugiarse junto a usted, como una paloma temblorosa, para escapar de esos hombres innobles que van persiguiendo e insultando a todas las mujeres. (Huart 68)

En el soneto de Baudelaire –podrá decirse–, el yo lírico se cruza con su homóloga femenina, que es tan hábil paseante que escapa prácticamente sin ser vista por un *flâneur* cuyas capacidades tal vez flaquean. Sin embargo, incluso en este caso, la mujer es objeto –y no sujeto– de la *flânerie* vanguardista que da lugar a la obra de arte. En estos textos es derecho de orden natural que el *flâneur* pueda deambular y mirar como un depredador, sin ser vigilado, ni cuestionado; y luego contarlos en forma de texto o pintura. En cambio, a la mujer le está vedado salir al espacio público si no es para cumplir con un recado o desempeñar un cometido –la mujer, en Huart, aparece adjetivada como modista, mas no como ciudadana–; y aunque se acusa su falta de libertad, esta solo podría darse con la condición de que aparezca subordinada a la protección del varón, que «vela por su virtud», aun mirando desde lejos. Y luego, el silencio. Desde la prescripción de Louis Huart, la negación del deseo autodesinado –la modista satisface el deseo de un cliente, no el propio–, la

ausencia de soledad en el paseo, y la imposibilidad de ver sin ser vista, no permiten que se cumplan los criterios característicos como para poder hablar de una *flâneuse* declinada en género femenino.

A ello –denuncian otras voces críticas– se une el problema de la vestimenta y de la moda como estrategia de visualidad. Frente al discreto y seguro gabán que Huart le adjudica al paseante hombre (51-52), las mujeres, con sus trajes, joyas y maquillajes, se preparan para ser expuestas en el mercado de los cuerpos –en la operación de transacción en que deviene el matrimonio– y de la ostentación del capital burgués –en las mujeres casadas, que exhiben sobre su cuerpo la bonanza del patrimonio familiar. Por el contrario, la *flâneuse*, como ha indicado Janet Wolff (37-46), ha de ser invisible con tal de garantizar el derecho a mirar sin ser vista.

Desde la crítica literaria y cultural feminista, la masculinidad tan fuertemente sexuada del *flâneur*, como hemos visto, es otra muestra más de la opresión a la cual las mujeres han sido históricamente sometidas. Deborah Parsons, analizando los textos factuales –como las ya mencionadas *Physiologies* decimonónicas–, pero también los ficcionales de novelas y poemas, considera que se trata de una cuestión de privilegios emanados de la diferencia entre géneros: «The opportunities and activities of *flânerie* were predominantly the privileges of the man of means, and it was hence implicit that ‘the artist of modern life’ was necessarily the bourgeois male» (4). Por eso Rebecca Solnit, en su ensayo titulado *Wanderlust: A History of Walking*, propone una rebelión feminista contra el excursionismo, el paseo y el derecho a mirar como prácticas exclusivamente masculinas: «[...] why women are not walking too?» (233).

A pesar de todo, los textos demuestran que las *flâneuses* existen. Aunque no sin ciertas dificultades. Aimée Boutin señala a algunas *flâneuses* en las *Chroniques parisiennes* de Delphine de Girardin, entre 1836 y 1848. De todas ellas, Catherine Nesci (217) destaca a la socialista Flora Tristan (1803-1844) por su capacidad de proponer otro modelo social de visualidad. Pero una de las más célebres *flâneuses* del prototipo de vanguardia, por su reivindicación de un lugar en el mundo de las artes y las letras, es la pintora y escritora de origen ruso Marie Bashkirtseff. Escribía en sus diarios en 1879:

[...] anhelo la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme en un banco del jardín de las Tullerías y, sobre todo, ir al de Luxemburgo, mirar los ornamentados

escaparates, entrar en las iglesias y los museos y pasear por las viejas callejas por las tardes. Esto es lo que envidio. Sin esta libertad, no es posible ser una artista... Sólo sería medio libre, porque una mujer que deambula es imprudente. (Elkin 13)

No obstante, la procedencia de alta sociedad de Bashkirtseff ha de matizar la visión de sus *flâneries*, pues acompañada de un séquito con tantas comodidades como seguridades, sus recorridos por altos y bajos fondos encuentran todas las garantías. Y es que con carácter general y desde el siglo XVIII, «las mujeres que más han tenido libre acceso al paseo han sido las pertenecientes a la clase alta y especialmente las solteras», sobre todo, con el surgimiento de los viajes propiciados por la invención del turismo moderno (Torrecilla Patiño 90). En este sentido, las paseantes sienten la necesidad de asociarse para garantizar su seguridad y hacer valer su derecho a mirar. En el año 1888, Amy Levy defendía desde las páginas de la publicación británica *Women's World* –editada, a la sazón, por Oscar Wilde– la creación de redes de solidaridad femeninas a través de clubes institucionalizados. En su columna «Women and Club Life», Levy ironiza directamente contra la misoginia que se desprende de las palabras de Louis Huart y las condiciones de membresía para su «club del *flâneur*» (Huart 51). Según Amy Levy: «The female club-lounger, the *flâneuse* of St. James Street, latch-key in pocket and eye-glasses on the nose, remains a creature of the imagination» (cit. Parsons 112).

Frente a estas formas institucionalizadas de habitar el espacio con más o menos compañía, el paseo de la *flâneuse* presenta una novedad con respecto a los modelos masculinos, pues también se identifica con una práctica disidente. Así lo pone de manifiesto el «street haunting» o ruta callejera que propone Virginia Woolf (17-37) como método de observación, inspiración y creación, con el único requisito de llevar consigo «un lápiz de mina»:

Quando salimos de casa una deliciosa tarde entre las cuatro y las seis, nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos y pasamos a formar parte de ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos, cuya compañía resulta de lo más agradable luego de la soledad de la propia habitación. En efecto, en ella nos sentamos rodeados por objetos que, de forma permanente, expresan la singularidad de nuestros temperamentos y hacen valer los recuerdos de nuestra propia experiencia. [...] Pero cuando la puerta se cierra ante nosotros, todo esto desaparece. La envoltura en

forma de caparazón que nuestras almas han excretado para alojarse, para fabricarse para sí mismas una figura diferente de las otras, está rota, y de todas estas arrugas y asperezas queda una ostra central de agudeza, un ojo enorme. ¡Qué hermosa es una calle en invierno! Resulta a la vez reveladora y enigmática. (Woolf 18-19)

Se trata de alcanzar la otredad, el desplazamiento de la triple deixis enunciativa –*no yo, no aquí, no ahora*– para dar lugar a otro discurso distinto al de la «habitación propia» – por parafrasear el famoso título de la misma autora. Catherine Nesci (9) va más allá, y muestra cómo la reacción de la *flâneuse* ante la sexuación de la mirada del *flâneur* como marcadamente masculina y heterosexual en la tradición decimonónica, es una provocación contra todo el edificio de la construcción semiótica del género binario. Este planteamiento de la *flâneuse* añade un matiz reflexivo. Se trata, además de transitar el espacio y representarlo, de cuestionar la mirada hegemónica heteropatriarcal (Mateos 259). Ya que el disfraz proporciona invisibilidad, la mujer deja de ser objeto del consumo visual del hombre heterosexual (Torrecilla Patiño 86). La *flâneuse* podría adquirir una laxa identidad de género, adoptando frecuentemente el travestismo –como el que narra Amantine Aurore Lucile Dupin, *George Sand*, en *Historia de mi vida*, de 1855–, el transgénero, o el homoerotismo (Boutin 129), como formas de disidencia de la misoginia imperante:

El tema venía de lejos. Como señala Françoise Thébaud, desde el siglo XIX, los hombres trasladaron al plano sexual el debate sobre el poder político y social de la «mujer nueva». Cualquiera de ellas que tratara de emprender una labor liberadora del estereotipo establecido sería acusada de «perversa uterina»; incluso, sobre todo a partir de los trabajos de psiquiatra alemán Krafft-Ebing, los calificativos que se le atribuyeron eran del tipo «lesbiana-viril» o «mujer hombre peligrosa y desvergonzada» (Ferris, *Carmen Conde* 302).

4. «AHORA LA LUNA HA CAÍDO A MIS PIES». LA MUJER MODERNA EN LA POESÍA DE LA EDAD DE PLATA

De cuanto se ha dicho hasta ahora se puede colegir que la posibilidad o imposibilidad de que encontremos a la *flâneuse* como una voz enunciativa marcada con género femenino en los textos literarios es directamente

proporcional al proceso de emancipación social de la mujer en el tránsito del siglo XIX al XX, y a la deconstrucción y reconstrucción semiótica del género femenino como forma significativa. En la España de las primeras décadas del siglo XX, lo cierto es que los signos dan cuenta de las demandas de la *mujer moderna*, tanto en su interacción social sobre el plano civil y político –con distintas sensibilidades y proyectos que abordan desde *El divorcio como medida higiénica*, en palabras de Mercedes Pinto, hasta el sufragio que llegará con la Segunda República–, como artística, con la emergencia de una voz propia e independiente; en virtud de la transformación de la dimensión existencial topológica a través de la creación de espacios seguros –o disidentes– al control y a la disciplina de los cuerpos:

La década de 1890 vio llegar a la Nueva Mujer, que iba en bicicleta adonde se le antojaba, y a las jóvenes que obtenían su independencia trabajando en tiendas y oficinas. La popularidad del cine y de otras actividades de ocio a comienzos del siglo XX y la incorporación a gran escala de la mujer al mercado laboral durante la Primera Guerra Mundial confirmaron la presencia de las mujeres en las calles. Pero eso dependía de la aparición de espacios semipúblicos seguros en los que pudieran pasar tiempo solas sin que las acosaran, como los cafés y los salones de té, y el aumento de esos espacios más íntimos llamados ‘tocadores’. También fueron clave para la independencia urbana de las mujeres las pensiones respetables y asequibles para solteras, aunque a menudo era difícil encontrar esas dos cualidades en el mismo establecimiento. (Elkin 16)

Es esta, siguiendo a Carmen Peña Ardid, «la generación del cine y los deportes» (353). Estas actividades típicamente burguesas se desarrollan en el crotopo urbano, especialmente, en el Madrid de los años veinte, que a pesar de permanecer bajo las restricciones de la dictadura de Primo de Rivera, gozaba de un ambiente de efervescencia promovido por el institucionalismo –Residencia de Estudiantes y Residencia de Señoritas–, los cines, los teatros, los cafés, la prensa o los locales nocturnos donde arribaron las nuevas músicas y bailes desde el otro lado del Atlántico; especialmente, el *jazz*, el *charleston*, el *one-step*...

Pero el acceso de la mujer a estos espacios no siempre fue automático ni bien visto. Juzga Ernestina de Champurcín en una carta enviada a Carmen

Conde en 1928, que encuentra «feo» y «antiestético»² que una mujer frecuente las tertulias en los mismos cafés donde participaban los hombres. Esto es, de hecho, lo que desató los celos del por entonces novio formal de Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, en marzo de 1929, quien señala directamente a las dos principales sospechosas de *flânerie*: «Precisamente esta tarde me he enterado de los cafés que frecuenta en Madrid Concha Méndez. Que no sepa yo que te vas con Maruja Mallo [...]. Desde luego, no estoy dispuesto a que conozcas niños de *La Gaceta*, a que te pases el día de aquí para allá, de cine en teatro, de teatro en conferencia»³.

Las mujeres de la hispánica Edad de Plata tienden a generar, como sus homólogas inglesas del XIX, espacios seguros de reunión y discusión, en torno al Lyceum Club Femenino, en el número 31 de la madrileña calle Infantes. Ernestina de Champourcín lo describe en estos idílicos términos a Carmen Conde el 20 de febrero de 1929: «He pensado mucho en nuestro encuentro. Quiero que sea bello, claro y solo las dos. Quiero que sea en el Lyceum. Allí no seremos más que nosotras. Allí puedo ser personalmente yo. ¿Quieres? El salón, muy íntimo, está casi siempre vacío y hay un sofá delicioso para las confidencias»⁴. Si bien el Lyceum lo frecuentó una parte importante de estas autoras, no es menos cierto que no todas llegaron a sentirse cómodas en esta institución, por otra parte, configurada en torno a un espacio interior que nuevamente las aislaba del mundo. Concha Méndez lo describe con más reservas y condescendencia que Champourcín, e incidiendo en la marca de clase:

una asociación de señoras que se preocupaban por ayudar a las mujeres de pocos recursos, creando guarderías y otras cosas. Pero sobre todo era un centro cultural [...]. Al Liceo acudían muchas señoras casadas, en su mayoría mujeres de hombres importantes [...]. Yo las llamaba las maridas de sus maridos, porque, como ellos eran hombres cultos, ellas venían a la tertulia a contar lo que habían oído en sus casas (Ulacia Altolaguirre 49).

2. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 004-00363. También en Ferris (*Carmen Conde* 300).

3. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 005-00477. También en Ferris (*Carmen Conde* 314).

4. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 007-00681. También en Ferris (*Carmen Conde* 306).

Otros espacios semipúblicos en los que las mujeres se sienten seguras son los cines. Así lo pone de manifiesto que la sala de proyección en penumbra sea un espacio literario frecuente en la poesía femenina del periodo de la Edad de Plata, como leemos en *Estación, ida y vuelta*, de Rosa Chacel, *Desde el amanecer*, *Barríos de Maravillas* o *Vidas de celuloide* de Rosa Arciniega, entre otros muchos casos (Peña Ardid 347).

En lo que se refiere a los paseos por los exteriores, propiamente dichos, más allá de los testimonios factuales que podemos encontrar en epistolarios y memorias, como la celeberrima anécdota de Margarita Manso, Maruja Mallo⁵, Salvador Dalí y Federico García Lorca cruzando la Puerta del Sol en plena dictadura de Primo de Rivera «sin sombrero» –lo que ya las sitúa como paseantes que desafían las convenciones, como pone de manifiesto que, según Mallo, los insultaran llamándolos «maricones» (Ferris, *Maruja Mallo* 85)–, o el episodio de travestismo de la misma *troupe* en el monasterio de Santo Domingo de Silos (Torrecilla Patiño 93), nos interesan aquellas experiencias que devienen forma artística, sea al modo de la literatura de viajes, pero sobre todo, como texto lírico.

Así es que la voz enunciativa de la paseante-artista dotada de una extraordinaria sensibilidad, se convierte en una superficie sobre la que se refleja el paisaje exterior de la ciudad en su permanente movimiento, al mismo tiempo que deja traslucir el paisaje interior: el incesante impulso de lo transitorio. En primer lugar, los testimonios de mujeres viajeras como los poemas «Roja, toda roja», de Elisabeth Mulder (Merlo 182), algunos de los «Versos y estampas» de Josefina de la Torre (Merlo 227-288) o «El cementerio de la isla de San Miguel. Venecia, poema en tres cantos», de Pilar de Valderrama (Merlo 115-116), son «pinturas de la vida moderna», aunque imágenes pintadas con palabras.

Concha Méndez se sitúa a la cabeza del grupo como prototipo de *mujer moderna*. Valga esta semblanza que de ella compone Ernestina de Champourcín –siempre tan bien informada– por carta a Carmen Conde, con

5. Maruja Mallo, en su obra de estos mismos años, también demuestra una habilidad indiscutible como *flâneuse* y pintora de la vida moderna. Al no ser las artes visuales el objeto de estudio de este trabajo, no nos atrevemos sino a sugerir esta línea de investigación que ya ha explorado Georgina G. Gluzman en «Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América».

fecha de 11 de septiembre de 1928: «Concha Méndez Cuesta es ágil, viva, decidida, la más acabadamente moderna de todas. En sus poemas habla de *sport*, aviones, mar y un poquito, poquísimo, de sus propios sentimientos. Veo algunas veces a esta muchacha en el Lyceum, me gusta charlar con ella, pero no tenemos gran amistad»⁶. La propia Concha, en sus memorias, declara que «[...] había conocido a la pintora Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos» (Ulacia Altolaquirre 43).

Concha Méndez también viaja sola atravesando el Atlántico –como leemos en *Canciones de mar y tierra* de 1930–, envía desde Inglaterra para *La Gaceta Literaria* sus crónicas, críticas y entrevistas de los últimos estrenos en los cines o teatros de Londres, y convierte sus paseos en poesía. La autora, como periodista y *flâneuse avant-garde*, delinea una mirada sobre el «Paisaje urbano» en el poemario *Inquietudes* (1926). Como en una película de las vanguardias cinematográficas del cine soviético, o en un cuadro cubista, Concha Méndez da forma a su visión en *perpetuum mobile* de una gran ciudad sin nombre con una composición lírica en cuatro fragmentos. Estructura que es posible identificar con sendos estratos de un urbanismo caótico y de una sociedad en danza, desde el cielo hasta el suelo. El primer estrato del paisaje, el más alto, parece filmado en un gran plano general o en una impresionante postal aérea:

Ya pasea la luna sobre las azoteas.
En las calles y avenidas los perfiles se agrandan.
En el momento lívido, que hace inclinar las hojas
las farolas encienden su luz de madrugada.
Un cielo, barnizado de cemento, sostiene
entre sus anchos dedos escasas luminarias. (Merlo 145)

El segundo estrato del paisaje describe lo que se ve a ras de suelo, a la altura de los ojos de la paseante que mira pero que no es vista. Incluso cuando aparece la policía, presencia masculina de la autoridad –no olvidemos la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1930–, la mujer que camina por una avenida repleta de tráfico pasa desapercibida, confundida con la multitud

6. El documento se puede consultar en el archivo del Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver con la signatura 004-00363.

y la masa en los reflejos de cristales y escaparates. El personaje femenino se vuelve, de hecho, como una pantalla de cine en la que se proyectan las imágenes, en ese doble circuito interno/ externo del aparato formal de la enunciación de la *flâneuse avant-garde*. Y de manera pionera, porque en el año 1926, Concha Méndez ya imagina una película de cine sonoro:

Por el asfalto ruedan rehilanderas de acero
con sonoros flautines de voces esmaltadas.
Se estremece un tic-tac de pasos epilépticos.
Se disparan a un tiempo cohetes de miradas.

Se juega a serpentinas a través de las lunas
de los escaparates –cintura cinematográfica–.
Y se ven, dominando las huestes callejeras,
policías ecuestres con ondulantes capas. (Merlo 145)

El tercer y último estrato está oculto, pero todavía lo puede recorrer la *flâneuse*. Parece que esta paseante todo lo conoce, todo lo escruta, todo lo muestra en la plenitud de su movimiento, en este complejo montaje de miradas cinematográficas. Recordemos que en una auténtica *flânerie* nada hay cerrado ni oculto. Abajo del todo, más debajo de las aceras y las calles, en el subsuelo, algo se agita. Se trata del metro, por cierto, inaugurado en Madrid en el año 1919:

Por las profundas venas, el metropolitano
veloz de puerto en puerto, acompasando escalas,
cruzando del suburbio a la gran avenida
en una eterna noche de sombras estrelladas. (Merlo 145)

En otro orden de cosas, la vida moderna de la capital renueva la idea de belleza. Otras veces la derruye en busca de nuevas experiencias estéticas que pasan por lo cotidiano, lo marginal, o la fascinación por las máquinas y las ciencias. Es lo propio del lenguaje de las vanguardias, y en espacial, del Futurismo. Pero más allá de las modas estéticas, lo cierto es que en las *flâneuses* hispánicas se puede reconocer una fascinación por «la velocidad y ciertas formas de transgresión» (Ferris, *Carmen Conde* 278).

Ernestina de Champourcín escribe el poema «Volante», en donde el medio de transporte se convierte en un cronotopo literario completo, en un caleidoscopio de cristales y espejos que reflejan las imágenes tanto exteriores

como interiores –el dispositivo de visión favorito de la *flânerie*. Si «un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia», en las grandilocuentes palabras de Marinetti, la *flâneuse* de este poema, fuertemente marcada por el deseo erótico, anhela la firmeza del *chauffeur* que sostiene en su volante el delirio: «He soñado tus manos,/ precisas, enguantadas,/ [...] ¡Dame tus dedos, acres/ de olor a gasolina./ Esos dedos cerrados que precintan la oscura/ mercancía del vértigo!/ Ellos me harán correr/ hasta encontrar mi vida!» (Miró 255-256).

Pero el automóvil también puede ser el lugar de la tragedia. Así son las imágenes de la elegía «Accidente», de la misma autora; poema perteneciente a *La voz en el viento* (1932), en donde el espacio de la muerte coincide con la descripción del vehículo hecho trizas:

Nunca más los caminos,
ni el susto delicioso
de la escondida curva,
ni el abrazo del polvo,
incitante, reseco.

Ya todo está oscuro.
Viejos hierros decrepitos
mancharán de negrura
tu vigor abdicado.

Llora un claxon tu muerte,
sin alma, en la cuneta. (Merlo 207)

Alegoría del tiempo, esta vida moderna conduce al yo lírico femenino a lugares quizás insólitos, paseos menos elegantes que los de el centro de las ciudades, pero en donde fluye la vida. Allí está la *flâneuse* mirando en soledad y sin miedo alguno a ser descubierta o violentada. Lucía Sánchez Saornil, en «Paisaje de arrabal. Anochecer de un domingo»⁷, entre la poesía social, la imagen documental y la renovación estética de las vanguardias, muestra a través de la intensa figuratividad del poema un espacio infernal en el que, a pesar de todo, propicia el encuentro extraordinario, como el de

7. Publicado en el número 50 de la revista ultraísta *Grecia*, el primero de noviembre de 1920.

«una que pasa» de Baudelaire, ahora ante la visión «de alguien que pasa»
(sin género definido):

¿Quién aprisionó el paisaje
entre rieles de cemento?

Bocas hediondas ametrallan la noche
los hombres que tornan del domingo
con mujeres marchitas colgadas de los brazos
y un paisaje giróvago
en la cabeza [...]

Un grito mecánico entra en el puente
de pronto alguien
ha volcado sobre nosotros su mirada
desde la curva de la carretera.

Pasó.
Sus ojos van levantando
los paisajes que duermen.
Ahora la luna ha caído a mis pies. (Merlo 127)

En el poema «Lo intrazado», de Cristina de Arteaga, del poemario *Sembrad* (1925), vuelve a aparecer el espacio en movimiento simbolizado mediante una iconografía acaso infernal. Pero la novedad que presenta este texto es que la *flâneuse* es quien toma las decisiones y da su consentimiento para transitar esas rutas del deseo que nos devuelve en forma de poema:

Las carreteras, como reptiles,
son largas
y amargas,
las cruzan tráficos viles
las turbas malditas, las turbas serviles...
¡Tengo horror al camino trazado!
Prefiero
el sendero
modesto, olvidado,
que trilla el ganado.
Un esbozo de senda
vacía
tan mía
que nunca pretenda
otra vía.

Pero más que senderos
muy llanos
con lodos
de todos
los rastros humanos;
yo pienso
en lo Inmenso
magnífico y rudo
donde mi destino
devaste un camino
desnudo... (Merlo 165)

Por último, los locales nocturnos ocupan un lugar destacado en estas escrituras, sea como reivindicación del derecho a mirar, sea como disidencia. Concha Méndez recuerda que en muchas ocasiones «estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas; y nosotras [se refiere a ella misma con Maruja Mallo], para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasa dentro» (Ulacia Altolaquirre, 228). En el poema «Jazz band», nuevamente de *Inquietudes* (1926), Concha Méndez ha atravesado la frontera de cristal, de modo que el cuerpo de la *flâneuse* se convierte en el de una mujer que baila la nueva música popular de moda y sublima su deseo erótico, ya no como objeto de un hombre que mira y posee, sino con su acción de sujeto actante:

Ritmo cortado.
Luces vibrantes.
Campanas histéricas.
Astros fulminantes.

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales. (Miró 127)

La exquisita arquitectura enunciativa pautada en frases cortas de octosílabos –¿acaso como es propio de los ritmos de la poesía popular?– con rimas

internas y externas en cada verso, generando un ritmo sobre variaciones sonoras solo superado por la avalancha de imágenes que describen espacios tanto interiores al cuerpo y a la conciencia como exteriores en la pista de baile en la que acontece la danza. Este erotismo explícito habla de una *flâneuse* sexuada y deseante, pero llama la atención que a diferencia de la figura masculina, que se comporta como un depredador sexual del cuerpo femenino, aquí el deseo se funde en la danza de la vida y de la curiosidad, sin poseer, sin agotar la imagen deseada, sin preferir por cierto ningún género en concreto como objeto de deseo, sino desvelando una insinuación en la que conviven *eros* y *thanatos*, pues esta danza también se puede interpretar como una danza de la muerte: toda una visión mítica de la existencia.

5. CONCLUSIONES: SOLVITUR DEAMBULANDO

Queda dicho que el de la mujer paseante, o *flâneuse*, se convierte en un motivo tanto temático en los textos literarios como existencial en el proceso de construcción dialógica de *la mujer moderna*, aun en sus muchas vertientes ideológicas y sensibilidades entre los siglos XIX y XX. La experiencia de la transformación interior, unida al deseo de emancipación, traslucen una voluntad de las escrituras femeninas de transitar su propio camino, creando sus modelos enunciativos y sus universos semánticos, como hemos visto, profundamente renovadores y diferentes de las escrituras que se pretenden «neutras» –pues la «escritura blanca», lo dijo Roland Barthes, no existe, ni podrá existir. Todo texto es portador de un sentido profundo, y con la renovación de la voz, ese sentido se ha de cuestionar. En este caso, el sentido asignado a los signos de lo femenino, ahora se orienta en dirección hacia otro camino y otras escrituras, pues las diferencias entre los textos aquí citados son patentes.

La respuesta a la pregunta por la existencia de la *flâneuse* y sus condiciones de posibilidad como trasunto de *la mujer moderna*, que cabría formular al final de este ejercicio de comparatismo literario, demuestra que la mujer paseante no es un mero trasunto o traducción exacta tanto de los modelos de visualidad androcéntricos como de los de género, en una declinación femenina. Por el contrario, dicho modelo genera, como así se ha puesto de manifiesto, o bien una forma de disidencia contra el género como institución,

o bien una forma alternativa de mirada como cuestionamiento del derecho androcéntrico a mirar –contra la depredación, la vigilancia, el control, o la protección paternal. Son los textos, que portan consigo hasta hoy las voces de estas paseantes, los que demuestran que el único modo de plantear continuidades, alternativas y disidencias, es seguir caminando, como hicieron sus autoras a través de su escritura, explorando con atención y deseo; reivindicando tanto su presencia en el espacio público como el derecho a mirar sin ser vistas. *Solvitur deambulando*.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Alianza, 2014.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Balzac, Honoré. *Physiologie du mariage*. París: Bibebook, 2015.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de otros ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Bashkirtseff, Marie. *The Journals of Marie Bashkirtseff*. Nueva York: Fonthill Press, 2012.
- Baudelaire, Charles. *Flores del mal*. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Planeta, 1991.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus, 2016.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: Verso, 1986.
- Boutin, Aimée. «Rethinking the Flâneur: Flânerie and the senses». *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes* 16.2 (2014): 124-132.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere, 1927.
- Burton, Richard D. E. «Charles Baudelaire». *Enciclopedia Britannica*, 2016. 20 octubre 2020. <http://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>.
- Dictionnaire monolingue de Français Larousse*, 2016. 20 octubre 2020. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/>
- Elkin, Lauren. *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso, 2017.

- Ena Bordonada, Ángela. «Jaque al 'ángel del hogar'». *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española*. Ed. María José Porro Herrera. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001. 89-112.
- Ferguson, Priscilla. *Paris as Revolution: Writing the 19th Century City*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Ferris, José Luis. *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2004.
- Ferris, José Luis. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2007.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Luarna, 2020.
- Girardin, Delphine de. *Chroniques parisiennes 1836-1848*. París: Des Femmes, 1986.
- Gluzman, Georgina G. «Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América». *Boletín de Arte* 18 (2018): 1-13.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Huart, Louis. *Fisiología del flâneur*. Madrid: Gallo Nero, 2018.
- Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its Physiologies, 1830-50*. Nueva York: Palgrave, 2007.
- Lesmes, Daniel. «El flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamin». *Paralajes* 6 (2011): 55-68.
- Mateos, Victoria. «Disidencia flâneuse. El placer de la invisibilidad». *MariCorners. Investigaciones queer en la Academia*. Eds. Miguel Sánchez Ibáñez, Moisés Fernández Cano, Aarón Pérez Bernabeu, Sergio Fernández de Pablo. Barcelona/ Madrid: Egales, 2019. 235-265.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Mathiesen, Thomas. «The Viewer Society: Michel Foucault's Panopticon Revisited». *Theoretical Criminology* 1 (1997): 215-232.
- Merlo, Pepa. *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara, 2010.
- Miró, Emilio. *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia, 1999.

- Mirzoeff, Nicholas. «El derecho a mirar». *IC Revista científica de Información y Comunicación* 13 (2016): 29-62.
- Nesci, Catherine. *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG, 2007.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Peña Ardid, Carmen. «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine». *Arbor* 748 (2011): 345-370.
- Pinto, Mercedes. *El divorcio como medida higiénica*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas, 2019.
- Pizán, Christine de. *La ciudad de las damas*. Barcelona: Siruela, 2001.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: De Bolsillo.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988.
- Sand, George. *Historia de mi vida*. Madrid: EDAF, 1964.
- Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. California: Berkeley University Press, 1998.
- Shaya, Gregory. «The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910». *American Historical Review* 109 (2014): 41-77.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. Nueva York: Penguin Books, 2001.
- Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Torrecilla Patiño, Teresa. «Mujeres haciendo ciudad. *Flâneuses* y Las Sinsombrero». *Ágora* 4.7 (2005): 79-78.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Wolff, Janet. «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity». *Theory, Culture, and Society* 3 (1985): 37-46.
- Woolf, Virginia. *Paseos por Londres*. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones, 2014.

UNA HABITACIÓN PROPIA PARA LAS MUJERES ESPAÑOLAS. EL PROYECTO INSTITUCIONISTA PARA LA EDUCACIÓN DE LA MUJER EN LA EXPOSICIÓN MUJERES EN VANGUARDIA¹

A ROOM OF ONE'S OWN FOR SPANISH WOMEN. THE INSTITUCIONISTA PROJECT FOR WOMEN'S EDUCATION IN THE EXHIBITION MUJERES EN VANGUARDIA

Author / Autora:

Almudena de la Cueva Batanero

Residencia de Estudiantes

Madrid, Spain

acueva@residencia.csic.es

<https://orcid.org/0000-0001-5722-6543>

Submitted / Recibido: 01/07/2020

Accepted / Aceptado: 25/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

De la Cueva Batanero, Almudena. «Una habitación propia para las mujeres españolas.

El proyecto institucionista para la educación de la mujer en la exposición *Mujeres en vanguardia*». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 107-130. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.05>

Almudena DE LA CUEVA BATANERO

Resumen

Fruto de la labor de recuperación de su historia que se viene llevando a cabo, la Residencia de Estudiantes organizó en 2015 la exposición *Mujeres en vanguardia* para conmemorar el centenario de la Residencia de Señoritas (1915). Dentro de las diferentes iniciativas alentadas desde el institucionismo para promover la educación de la mujer, la Residencia de Señoritas respondió al objetivo específico de facilitar el acceso de las mujeres a la educación superior, una aspiración que suponía una apuesta pionera en la sociedad de su tiempo. Este trabajo está dedicado a exponer

1. Una primera versión de este trabajo, realizado en el marco del proyecto de investigación «Itinerarios de la educación de la mujer en España (1870-1936): en el centenario de la Residencia de Señoritas» del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (HAR2015-70068-P), fue presentada como ponencia en el Congreso Internacional *La mujer moderna 1900-1936: Proyección cultural y legado digital*, organizado por el Grupo de Investigación La Otra Edad de Plata: Proyección Cultural y Legado Digital, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, en diciembre de 2018.

el planteamiento y contenidos de dicha exposición y las investigaciones desarrolladas para profundizar en la influencia del institucionismo para promover el acceso de la mujer a la educación y su incorporación a la vida profesional.

Palabras clave: Educación de la mujer; Edad de Plata de la cultura española; Institución Libre de Enseñanza; Junta para Ampliación de Estudios; Residencia de Señoritas.

Abstract

As a fruit of the labour that is being done to recover its history, in 2015, The Residencia de Estudiantes organized the exhibition *Mujeres en vanguardia* (Women at the forefront) to commemorate the centenary of the Residencia de Señoritas (1915). Among the different initiatives that were put forward by the *institucionismo* to promote education for women, The Residencia de Señoritas responded to the specific objective of giving women better access to higher education, a pioneering dream in the society of the time. This work is dedicated to demonstrating the approach and the content for that exhibition, and the investigations which were carried out to deepen in the influence of the *institucionismo* to promote womens' access to education and their access to the workplace.

Keywords: Women's Education; Silver Age of Spanish Culture; Institución Libre de Enseñanza; Junta para Ampliación de Estudios; Residencia de Señoritas.

1. INTRODUCCIÓN

En el texto que abre el catálogo de la exposición *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario 1915-1936*, que la Residencia de Estudiantes y Acción Cultural Española dedicaron al centenario de la Residencia de Señoritas en 2015, acudimos a la conocida imagen de la «habitación propia» de Virginia Woolf para aludir a lo que significó la Residencia de Señoritas para las españolas de principios del siglo XX (Cueva y Márquez Padorno 25). Como es bien sabido, Virginia Woolf cifra en ese «cuarto propio» que da título a su famoso ensayo de 1929 el símbolo de la emancipación de la mujer, de la libertad intelectual y personal, necesarias para realizarse como ser humano pleno y producir grandes obras. Una independencia que implica, además, la reivindicación de una formación igual a la del hombre. La alusión incluye, así mismo, la circunstancia de la que procede el famoso texto de

Virginia Woolf que, como también es sabido, es una reelaboración a partir de las conferencias que la autora dictó en 1928 ante las alumnas de Girton y Newnham, los pioneros *colleges* femeninos de la Universidad de Cambridge, sobre las mujeres en la literatura inglesa. La Residencia de Señoritas, que fue en España lo más parecido a esos *colleges* universitarios femeninos², representó para las españolas el respaldo y la oportunidad, fomentada desde una institución pensada para ello, de acceder a los niveles educativos superiores, en particular, al universitario, y de adquirir independencia y protagonismo a través del ejercicio de una profesión cualificada.

En el ámbito español, una de las primeras ocasiones en las que el asunto de la educación de la mujer adquirió protagonismo y fue objeto de debate público, tuvo lugar en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892, presidido por Rafael María de Labra, que era por entonces rector de la Institución Libre de Enseñanza (en adelante, ILE). En una de sus intervenciones en ese Congreso, que publicó en *Nuevo Teatro Crítico*, Emilia Pardo Bazán clamaba ya por que se reconociera a la mujer su «destino propio», demandando para ella una educación en igualdad, libre acceso a la enseñanza oficial y, como lógica consecuencia, la posibilidad de que las mujeres ejercieran sus carreras y desempeñaran los puestos para los que su formación las habilitase (62-63). Casi en el otro extremo del arco temporal que se plantea esta investigación, Concepción Saiz Otero, en el prólogo a *La Revolución del 68 y la cultura femenina* (1929), refiere su encuentro con Matilde García del Real, con la que coincide en una conferencia en la Residencia de Señoritas de «su antiguo amigo» y compañero de claustro en la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Luis de Zulueta, en abril de 1928: «Entre todos los rostros que me acogieron con una sonrisa de afecto distinguí el de Matilde García del Real» (61), que había sido la primera

2. En *A Picture of Modern Spain. Men and Music*, producto de su primer viaje a España y publicado en 1921, el hispanista británico J. B. Trend tituló «Oxford y Cambridge en Madrid» el capítulo dedicado a la Residencia de Estudiantes para caracterizar la similitud que encontró entre el ambiente de la Residencia y el de esas universidades inglesas. Al referirse en esas mismas páginas al grupo femenino de la Residencia, extiende el paralelismo a los correspondientes *colleges* femeninos de ambas universidades: «Madrid has its Somerville or its Newnham, no less than Oxford or Cambridge, in the Residencia (or Grupo) de Señoritas» (40).

Inspectora de las Escuelas de Madrid, nombrada en 1891. La conversación entre Pura Saiz y Matilde García del Real –ambas habían ocupado el lugar del conferenciante en esa misma sala, en 1916– se interrumpe cuando «suena un aplauso cerrado. Las señoritas residentes se ponen en pie, y, precedido de María de Maeztu, entra Zulueta» (60-61).

Entre las circunstancias a las que aluden estas dos referencias, esto es, las primeras reivindicaciones por acabar con las múltiples formas de discriminación de las mujeres a finales del siglo XIX y la evocación de un auditorio de mujeres estudiantes –entre las que había no pocas universitarias– al filo de los años treinta del siglo XX, se centran los intereses de esta investigación, que, para el caso de la sociedad española, se inscribe en el proyecto de modernización emprendido por los hombres y las mujeres relacionados con la ILE y con el resto de instituciones nacidas de su impulso.

2. LAS MUJERES DE LA EDAD DE PLATA. UNA DOBLE RECUPERACIÓN

En la reconstrucción de los sucesivos avances en los derechos de las mujeres y del camino recorrido hacia la emancipación y la igualdad, lo sucedido en este ámbito durante la llamada Edad de Plata de la cultura española es uno de los focos principales de atención. Un período de esplendor cultural y científico, igualmente recuperado e intensamente estudiado en las últimas décadas, en el que la contribución de las mujeres va siendo cada vez mejor conocida, gracias a los esfuerzos de un buen número de investigadores cuyo trabajo ha contribuido a recuperar esa aportación femenina, durante mucho tiempo ignorada o poco reconocida.

La conmemoración del centenario de la creación del grupo femenino de la Residencia de Estudiantes en 2015 suponía una oportunidad para divulgar la labor de investigación desarrollada desde hace años por un creciente grupo de especialistas en torno al decisivo papel desempeñado por la ILE y la Junta para Ampliación de Estudios (en adelante, JAE) para promover la educación de la mujer. En este contexto, la creación de la Residencia de Señoritas en una fecha tan temprana como 1915, cuando la presencia de las mujeres en los niveles educativos superiores era todavía meramente testimonial, obedece a una voluntad de facilitar ese camino a un mayor número

de ellas, prolongando la sucesión de iniciativas alentadas desde finales del siglo XIX por el entorno del institucionismo para elevar el nivel cultural de las españolas y promover el acceso de las mujeres a la educación a todos los niveles, como vía de emancipación.

Así, en la recuperación del entramado cultural en el que se asienta la dinamización de la sociedad española que se produjo durante la llamada Edad de Plata, llevada a cabo desde los años ochenta del siglo pasado, diferentes estudios han abordado este proceso de incorporación de las mujeres a la vida social destacando en él el papel desempeñado por la Residencia de Señoritas como centro en el que converge y desde el que irradia lo más destacado de la cultura protagonizada por mujeres en su tiempo. Entre las residentes más conocidas se encuentran, como es bien sabido, Victoria Kent, Matilde Huici, María Sánchez Arbós, Delhy Tejero, Josefina Carabias, Carmen Conde, Alfonsa de la Torre o Menchu Gal y, entre su profesorado y responsables, María de Maeztu, María Goyri, Victorina Durán, Maruja Mallo o María Zambrano. En sus actividades participaron como conferenciantes Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, María Lejárraga, Isabel Oyarzábal, Concha Méndez, María Montessori o Clara Campoamor; y Marie Curie se alojó en ella en una de sus visitas a Madrid.

Pero además de los nombres que alcanzaron mayor notoriedad, el colectivo de las residentes, compuesto por mujeres de todos los rincones de España, constituyó la avanzadilla de un modelo de mujer profesional e independiente que todavía resultaba exótico en la sociedad de su época. Entre las residentes sólo conocidas en ámbitos más reducidos se encuentran la primera española doctora en Física, Felisa Martín Bravo; la primera traductora al español de Thomas Mann, Juana Moreno de Sosa; una de las primeras catedráticas de Enseñanza Secundaria, María Luisa García Dorado; o la primera catedrática de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, Aurora Arnaiz. Además de tantas otras maestras, inspectoras, médicas, farmacéuticas, etc., que comenzaron a ejercer sus profesiones durante aquellos años.

Los estudios sobre la Residencia de Señoritas parten del hallazgo en los años ochenta del siglo pasado del archivo de la institución que se conserva depositado en la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, cuya sede se encuentra en dos de los edificios que ocupó el grupo femenino de

la Residencia. A partir de la documentación de ese archivo –a cuyo descubrimiento se refiere Vicente Cacho Viu («Prólogo» 16, *Los intelectuales* 175) y detallaron más por extenso Carmen de Zulueta y Alicia Moreno (9-11) y Rosa María Capel Martínez (159), que dirigió las tareas de inventario y catalogación–, en los siguientes años fueron apareciendo los principales trabajos dedicados a la Residencia de Señoritas (Pérez-Villanueva, *La Residencia de Estudiantes*, 1990 y *La Residencia de Estudiantes*, 2011; Zulueta y Moreno; Vázquez Ramil, *La Institución y Mujeres y educación*). Así mismo, otras monografías han aportado datos de interés para el estudio del grupo femenino de la Residencia, señaladamente, la biografía de María de Maeztu debida a Isabel Pérez-Villanueva (*María de Maeztu*) o el estudio de Carmen Magallón en el que se dedica especial atención al Laboratorio Foster (*Pioneras*), así como las investigaciones de Carmen de Zulueta sobre la historia del Instituto Internacional (*Misioneras*). A ello hay que añadir varias decenas de artículos o capítulos de libros sobre temas más concretos, así como la bibliografía específica sobre las residentes de mayor relieve; un conjunto bibliográfico que, así mismo, ha experimentado un incremento considerable en torno a la fecha del centenario. Todo ello –en particular, los estudios de conjunto sobre la Residencia de Señoritas–, y las investigaciones llevadas a cabo en su archivo y en otros relacionados, ha constituido la base desde la que se ha abordado este proyecto.

3. UNA APUESTA DE FUTURO: LA RESIDENCIA DE SEÑORITAS EN EL PROYECTO INSTITUCIONISTA PARA LA EDUCACIÓN DE LA MUJER

Como se ha adelantado, el grupo femenino de la Residencia de Estudiantes que la JAE decide poner en marcha apenas cinco años después de la creación del grupo masculino nace con el objetivo de fomentar el acceso de las mujeres a la educación superior. Un objetivo específico que resulta decisivo en la configuración de las características propias de la Residencia de Señoritas, cuya puesta en marcha suponía una apuesta radical –ya que surge de los principios fundamentales del institucionismo–, en unas fechas en las que apenas existía demanda social para un centro que se adelantaba a la necesidad, precisamente, para favorecerla (Vázquez Ramil, *Mujeres y*

educación 317). En un reportaje que la periodista y antigua residente Josefina Carabias publicó en 1933 en la revista *Estampa*, «Las mil estudiantes de la Universidad de Madrid», la autora señala que la Residencia de Señoritas no fue consecuencia, sino la causa de que tantas mujeres se hubieran decidido a seguir estudios universitarios. En ese mismo reportaje, su directora, María de Maeztu, afirma que la creación de la Residencia de Señoritas «no se basó en un hecho, sino en una suposición. No era, pues, un negocio que se montase para aprovechar las circunstancias favorables. Era un sacrificio que hacía la Junta para Ampliación de Estudios para animar a las mujeres españolas a seguir el camino que habían iniciado las de otros países» (Carabias 8).

A la hora de organizar tanto el discurso expositivo como las investigaciones que se han venido desarrollando simultáneamente, dos han sido las ideas principales que han marcado las diferentes iniciativas del proyecto. En primer lugar, siguiendo el planteamiento adoptado por los especialistas en la historia de la Residencia, en particular, por Isabel Pérez-Villanueva, se ha querido insistir en el hecho de que la Residencia de Señoritas, por más que contara con entidad propia y una notable autonomía –acrecentadas con el tiempo a la vez que avanzó en su exitoso desarrollo– formó parte, dentro del esquema de la JAE, de una entidad superior: la Residencia de Estudiantes, integrada, a su vez, por cuatro grupos: Universitario (1910), de Señoritas (1915), de Niños (1914) y de Niñas (1917)³. La más sencilla constatación de ello puede encontrarse en los volúmenes de *Memorias* de la JAE, en los que se da cuenta de las actividades de sus diferentes centros y que reflejan dicha organización. Así mismo, a partir del curso 1926-27, se advierte un cambio en

3. A pesar de sus dimensiones reducidas, los grupos de niños y niñas de la Residencia merecen atención a la hora de analizar la configuración del proyecto de la Residencia, así como el desarrollo de las iniciativas de carácter educativo de la JAE. Su diversa concepción y su progresiva integración al servicio del Instituto-Escuela (1918), la más ambiciosa iniciativa de la JAE para trasladar a la enseñanza pública los principios y métodos educativos de la ILE, resulta un ejemplo característico de la habilidad de los responsables de la JAE para aprovechar las circunstancias favorables. El grupo de niñas, tal y como fue concebido en 1917, supuso el primer proyecto conjunto entre el Instituto Internacional y la JAE, iniciando con ello una colaboración que sería determinante para el desarrollo del grupo femenino de la Residencia. A través de estos grupos de menores se anuda, así mismo, la trayectoria del Instituto-Escuela con la de la Residencia; en particular, la de su Sección Preparatoria, que también dirigió María de Maeztu, con el grupo de señoritas (Cueva, «Los grupos de niños y niñas»).

la denominación «oficial» del Grupo universitario, que pasa a ser designado a partir de entonces en las *Memorias* como «Grupo universitario de varones», coincidiendo con el notable aumento de estudiantes universitarias entre las alumnas del grupo femenino que se produce desde mediados de los años veinte. Un matiz en la denominación que resulta muy elocuente respecto a la evolución y el éxito de la Residencia de Señoritas.

Fuera de los trabajos más especializados, ha sido hasta cierto punto inevitable que durante mucho tiempo se haya producido una asimilación entre lo que fue la Residencia de Estudiantes y su grupo universitario por la trascendencia que éste tuvo y el brillo de sus más conocidos protagonistas. Sin embargo, desde un punto de vista más especializado, no parece tan adecuado encontrar expresiones como «análoga» o «paralela» al referirse a la Residencia de Señoritas respecto a la Residencia de Estudiantes. En la correspondencia cruzada entre José Castillejo –secretario de la JAE–, Alberto Jiménez Fraud –presidente de la Residencia–, la propia María de Maeztu, y Luis Álvarez Santullano –director del grupo de niños, entre 1914 y 1920– se puede comprobar la coordinación y el contacto permanente que se estableció entre los diferentes grupos de la Residencia y la supervisión que los responsables de la JAE ejercieron sobre su desarrollo (Castillejo, Valender). Por otra parte, es evidente que la Residencia de Señoritas tuvo una serie de características específicas que la distinguen del grupo masculino, pero, como se ha adelantado, esos rasgos diferenciales tendrían su origen principal en su objetivo añadido de favorecer el acceso de las mujeres a los niveles superiores de educación. Como señaló Vicente Cacho Viu:

El cuadrilátero en que parece inscribirse más establemente la labor de la Residencia lo forman Ortega y el propio Alberto [Jiménez Fraud], junto con Castillejo y María de Maeztu. La mención de María apunta hacia algo que con frecuencia suele olvidarse: la Residencia de Estudiantes era una entidad moral y jurídica, presidida por Jiménez Fraud, de la que también forma parte la otra Residencia, la de Señoritas. Ese nombre, que hoy nos hace sonreír, denota por sí solo la barrera que aún separaba a la mujer de su integración plena en la vida profesional. A derribarla dedicaron, con éxito, sus mejores esfuerzos María [de Maeztu] y las profesoras americanas del Instituto Internacional, cuyos edificios acabarían incorporándose a la Residencia femenina». («Prólogo» 15-16)

De ahí, pues, el carácter mucho más docente que tuvo el grupo femenino, en el que los programas de clases complementarias fueron más amplios, sistemáticos y organizados que en el grupo universitario; y que, además, fueron evolucionando con el tiempo en función de las necesidades de las alumnas. Así, desde los primeros años, la preparación del acceso a la Escuela Superior del Magisterio, cuando las alumnas o aspirantes a ingresar en ese centro eran mayoría, concentró los principales esfuerzos. Y, así mismo, desde muy pronto, se prestó atención creciente a la orientación en los estudios de las estudiantes universitarias, cuando éstas fueron aumentando en número. Se organizaron también clases de Lengua y Cultura españolas destinadas a las numerosas estudiantes extranjeras; preparación para el bachillerato o los muy destacados cursos de Biblioteconomía, con una clara orientación práctica. Otro tanto puede decirse respecto al laboratorio de Química de la Residencia de Señoritas –conocido a partir de 1928 como Laboratorio Foster, en homenaje a su fundadora–, más ceñido a la enseñanza y no tanto a la investigación, a diferencia de algunos de los laboratorios instalados en el grupo masculino. En los expedientes de las alumnas que han sobrevivido en el archivo de la Residencia de Señoritas puede comprobarse el exhaustivo seguimiento que se llevaba a cabo sobre el trabajo de las alumnas y la permanente orientación en sus estudios. El papel principal de María de Maeztu en esta labor, asistida por un equipo de colaboradoras que fue aumentando a la vez que lo hacía el número de plazas de la Residencia, queda también patente en la correspondencia que mantenía con las residentes y con sus familias, y en su protagonismo en las conferencias que se organizaban sólo para las alumnas. La mayor parte del profesorado de la Residencia, además de la colaboración de las profesoras del Instituto Internacional en determinadas áreas, estuvo compuesto por las propias residentes, muchas de ellas becarias, que adquirirían una formación como docentes a la vez que proseguían su formación. Así, el objetivo general respondía a facilitar a las estudiantes el camino que habían emprendido, muchas veces, paliando determinadas carencias que afectaban particularmente a la formación de las mujeres. Igualmente, también puede verse en ello la influencia ejercida por el modelo de los *colleges* femeninos norteamericanos, a través del Instituto Internacional, cuya

asociación al proyecto del grupo femenino resultó determinante en múltiples aspectos⁴.

La segunda de las ideas que ha centrado el discurso y las actividades del proyecto ha sido, como ya se ha mencionado, la de profundizar en el análisis de la sucesión de iniciativas que desde la ILE y el resto de organizaciones nacidas de su influjo se dedicaron a promover la educación de la mujer, una de las tareas que, desde el pensamiento de krausistas e institucionistas, se consideraba indispensable para su proyecto de modernización de la sociedad española. Con mayor o menor detalle, en general, los estudios dedicados a la Residencia de Señoritas mencionan estos antecedentes, a los que Raquel Vázquez Ramil dedica un análisis detallado en los primeros capítulos de su trabajo ya citado (*Mujeres y educación*).

La ILE, como es bien sabido, se propuso a través de la educación y la moral de la ciencia la renovación y modernización de la sociedad española, algo que, en el caso de las mujeres, implicaba, además, la reivindicación de sus derechos civiles y un horizonte de emancipación. A pesar de las limitaciones que a veces se les han achacado, el hecho es que a krausistas e institucionistas hay que atribuirles la primacía en la defensa de los derechos de la mujer en la España de su época, con la educación –en el caso particular de las mujeres, con la reivindicación de su acceso a todos los niveles educativos y sin diferencias en cuanto a los programas y contenidos– como instrumento para promover el cambio en su papel social; pero sin olvidar, desde fechas bien tempranas, la denuncia del resto de desigualdades jurídicas a las que estaban sometidas. Aun existiendo posturas más tibias, e incluso contrarias, entre las filas institucionistas, el propio Francisco Giner de los Ríos, y más aún algunos de sus discípulos como Manuel Torres Campos o Adolfo González Posada en su fundamental *Feminismo* (1899), adoptan una postura inequívoca en su defensa de la igualdad de derechos para las mujeres.

4. La influencia de este modelo y el apoyo del Instituto Internacional, a través, sobre todo, de la que había sido durante años su directora en Madrid, Susan Huntington Vernon, llevó a María de Maeztu a albergar el proyecto de hacer de la Residencia de Señoritas una verdadera universidad de mujeres. Esta iniciativa, contraria a la coeducación defendida por el institucionismo, llegó a ser formulada en una propuesta presentada ante la JAE en 1928 (Cacho Viu, «*La Junta para Ampliación de Estudios*» 179-181; Cueva, «*La Residencia de Señoritas*»).

4. MUJERES EN VANGUARDIA. LA RESIDENCIA DE SEÑORITAS ES SU CENTENARIO (1915-1936). UNA HABITACIÓN PROPIA CONVERTIDA EN EXPOSICIÓN

En diciembre de 2015 se inauguró en las salas de la Residencia de Estudiantes la exposición *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, que pudo verse allí hasta mayo del año siguiente. La muestra se estructuró en dos divisiones principales: una primera sala, «Educación para la mujer. Las primeras iniciativas (1869-1915)», estuvo dedicada a los antecedentes que actuaron en la puesta en marcha y en las características de la Residencia de Señoritas; mientras que la segunda parte de la exposición, «La Residencia de Señoritas (1915-1936). Una apuesta de futuro», se dedicó a sintetizar los diferentes aspectos que conformaron la vida y el desarrollo de la Residencia de Señoritas.

En la primera sala, a través de una reducida selección de documentos, libros, fotografías y obra plástica, se ofreció un recorrido por las propuestas relacionadas con la educación femenina y con la incorporación de las mujeres a la educación y la vida profesional, desde las iniciativas promovidas por Fernando de Castro hasta la puesta en marcha de la JAE.

La sucesión de iniciativas concretas para contribuir a acabar con el abandono en el que se encontraba la educación femenina en la España de finales del siglo XIX se inicia en 1869 con las medidas adoptadas por Fernando de Castro, miembro del círculo krausista de Sanz del Río, a quien el gobierno surgido de la Revolución de 1868 había nombrado rector de la Universidad de Madrid. Fernando de Castro promueve desde ese puesto la organización de centros para la educación de las clases populares y para la educación femenina. Surgen así las Conferencias dominicales para la educación de la mujer, como fueron generalmente conocidas, aunque su nombre oficial fue el de Academia de Conferencias y Lecturas públicas para la educación de la mujer. De esta primera iniciativa surgieron, también alentados por Castro, el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, de corta vida, presidido por Faustina Sáenz de Melgar, y la Escuela de Institutrices, que será el germen de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (en adelante, AEM), constituida en 1870.

Tomando como modelo la *Lette-Verein*, una institución para la formación profesional femenina creada en Berlín, en 1866, en las siguientes décadas la

AEM experimentará un crecimiento más que notable, implantando diversas escuelas y programas de estudios cada vez más diversificados: la Escuela de Comercio (1878), de Correos y Telégrafos (1882), Escuelas de Primaria, Segunda Enseñanza y Preparatoria, Clases Especiales de Dibujo y Pintura, etc. A través de la investigación efectuada en su archivo, y partiendo de los estudios previos que se le han dedicado, uno de los aspectos que se ha querido destacar es el papel que desempeñó la AEM como referencia para la reforma de la esfera educativa pública y privada, además de promover el protagonismo de las mujeres en ese cambio, ampliando su horizonte formativo y capacitándolas para ejercer influencia desde puestos clave (Cueva, «La célula germinativa de la cultura»).

Según una de sus más destacadas alumnas y luego profesora, Concepción Saiz, la Escuela de Institutrices de la AEM fue «la célula germinativa de toda la cultura femenina desarrollada en España en el último cuarto del pasado siglo y en el primero del siglo presente» (77). Presidida por Manuel Ruiz de Quevedo desde 1874, tras la muerte de Fernando de Castro, y después por Gumersindo de Azcárate, a partir de 1898, entre su plantel de socios y profesores puede encontrarse a la plana mayor del institucionismo, el propio Francisco Giner, entre ellos. Así, la AEM debe contemplarse, sobre todo durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, como una institución en muchos aspectos paralela a la ILE, centrada en el objetivo específico de promover la educación femenina. El programa de la Escuela de Institutrices, en el que se incluían asignaturas vetadas para las mujeres en los programas oficiales, orientó la reforma de la Escuela Normal Central de Maestras de 1882. Así mismo, a través de patrocinios como los de las Sociedades Económicas de Amigos del País, el modelo de la AEM tuvo su réplica en otras ciudades, como Valencia, Vitoria, Granada, Málaga o Barcelona.

La creación del Museo Pedagógico, en 1882, del que Manuel B. Cossío fue director desde el año siguiente y hasta su jubilación en 1929, y que se convertiría en «el motor de la innovación educativa» (Otero Urtaza 260) durante esos años, fue una de las pocas realizaciones de la amplia batería de reformas propuestas por Giner y Cossío al gobierno del Partido Liberal y a su ministro Albareda, con Juan Facundo Riaño al frente de la Dirección General de Instrucción Pública. Entre ellas, además de la ya aludida reforma de la

Escuela Normal Central de Maestras, estuvo «la igualación entre los sueldos entre maestras y maestros» que se aprobó en 1883, convirtiendo a España en «el primer país europeo en lograr que maestros y maestras tuviesen un sueldo idéntico, en razón de su sexo» (Otero Urtaza 199).

En cuanto a la acción educativa de la propia ILE, desde los primeros años de funcionamiento de su escuela de primaria y secundaria, tuvo oportunidad de poner en práctica uno de sus principios pedagógicos más característicos: la coeducación. Como señala Eugenio Otero, «en 1887, empiezan a asistir a clase las primeras niñas, lográndose con ello, por primera vez en España, la coeducación de sexos» (32), pero la radical novedad de esta aspiración y el rechazo social que suscitaba se puede constatar por el hecho de que, como afirma Elvira Ontañón, sólo a partir de los primeros años del siglo XX el número de sus alumnas comenzara a ser significativo; y que, como indican ambos, entre las primeras estuvieran las procedentes de familias del más estrecho núcleo institucionista, como las hijas de Manuel B. Cossío y de Ricardo Rubio, las nietas de Concepción Arenal o Jimena Menéndez Pidal, hija de María Goyri (Ontañón, «La educación de la mujer» 199), a las que se puede añadir a las hijas de Joaquín Sorolla.

En su intervención en el Congreso Pedagógico de 1892, publicada posteriormente en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, Rafael Torres Campos, geógrafo, director de las excursiones y secretario de la ILE, profesor de la Escuela Normal de Maestras y de la AEM, argumentaba en estos términos en favor de la coeducación:

Para que las obras femeninas no resulten achicadas y de menos valor siempre que las del hombre en todas las esferas, una condición es precisa: tratar igualmente a la mujer y al hombre, educarlos del mismo modo, hacerlos concurrir juntos a las escuelas y universidades, en todos los grados y esferas de la enseñanza, acabar con la irracional separación de sexos. En tanto que se aisle a las mujeres, ocuparán siempre en el organismo social puesto secundario, resultarán rebajadas. (89)

La labor de agitación emprendida por los institucionistas para defender la educación y los derechos de las mujeres dejó una huella apreciable en el *BILE* (1877-1936), como ha estudiado Elvira Ontañón (*Un estudio sobre la Institución Libre de Enseñanza*), que analizó los artículos relacionados con este tema aparecidos en sus páginas, además de los escritos por mujeres. En

este estudio se constata la creciente presencia de colaboradoras, como, entre otras, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Berta Wilhelmi, Isabel Sama, Mercedes Sardá o María Goyri, todas ellas antes de 1900, algo muy poco frecuente en publicaciones de esas características en la España de entonces; a las que posteriormente se sumaron Alice Pestana, Gloria Giner, Matilde García del Real o María Sánchez Arbós, por citar sólo algunas, además de nombres internacionales como María Montessori, Helen Parkhurst o Gabriela Mistral, hasta el final de la primera época de la publicación, en 1936.

La nómina de mujeres becadas por la JAE reúne, de nuevo, a la mayoría de las mencionadas a lo largo de estas páginas, junto a muchas otras investigadoras, científicas, creadoras, maestras y pedagogas, buena parte de ellas también relacionadas como alumnas, profesoras o colaboradoras con la Residencia de Señoritas, con el Instituto-Escuela, con el Centro de Estudios Históricos y con el resto de centros dependientes de la JAE. Como es sabido, la gran mayoría de las pensionadas estuvieron relacionadas con el mundo de la pedagogía y el magisterio; pero, con el paso de los años, cuando otras posibilidades más amplias de desarrollo profesional se fueron abriendo a las mujeres, se amplía igualmente el número de pensionadas en otras disciplinas. Carmen Magallón, en su trabajo citado, incluyó el análisis de las pensiones concedidas a estudiantes de ciencias, además de la trayectoria de las científicas que formaron parte del Instituto Nacional de Física y Química.

Además de los estudios efectuados sobre los pensionados de la JAE con anterioridad, desde diciembre de 2007 puede consultarse en la web el archivo completo de la Junta (http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html), a través del Portal Edad de Plata (www.edaddeplata.org/) que publica la Residencia. Las posibilidades de análisis que ofrece esta herramienta y el fácil acceso a la documentación de los expedientes personales, en este caso, de las solicitantes, becarias y mujeres que trabajaron en los centros de la JAE ha sido fundamental para las actividades e investigaciones del proyecto.

En la exposición, las limitaciones de espacio obligaron a ofrecer tan solo una reducida muestra de la rica documentación que atesora el archivo de la JAE. Para ello, se seleccionaron apenas unos pocos documentos originales de los expedientes de algunas de las becarias más destacadas, como María de Maeztu, Carmen de Burgos, Dorotea Barnés o Maruja Mallo, que se

ampliaron con otros reproducidos a través de un audiovisual posteriormente incluido en la página web de la exposición.

Otro de los aspectos que concentra mayor interés dentro del itinerario marcado es el papel que desempeñó la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909) respecto a la formación de las mujeres y en su acceso a la carrera profesional en puestos de influencia, como profesoras de Escuelas Normales e Inspectoras. Aunque el proyecto adoleció de los mismos cambios de rumbo y vaivenes que tantos otros intentos de reforma de la época y su configuración final decepcionó a Francisco Giner y Manuel B. Cossío (Pozo Andrés 268-269), en sus aspiraciones es fácil advertir la plasmación de las ideas largamente albergadas por los institucionistas. En este centro, según María del Mar del Pozo Andrés, «en todo momento se mantuvo la coeducación, más eficaz que en las aulas universitarias por la proporción comparable de alumnado de ambos sexos» (270). Del profesorado de la Escuela Superior del Magisterio formaron parte Concepción Saiz y Mercedes Sardá, además de José Ortega y Gasset, Luis de Zulueta o Domingo Barnés; y María de Maeztu, también brillante alumna de su primera promoción, en 1912, en la que figuran así mismo Gloria Giner, Juana Ontañón, María Luisa Navarro y Lorenzo Luzuriaga.

Como se ha mencionado, la trayectoria de la Residencia de Señoritas se inicia con un elevado porcentaje de residentes que eran alumnas de esta Escuela o que aspiraban a serlo, una vez superado el durísimo examen de acceso (veintiuna de las treinta residentes, en el primer curso 1915-16). Entre ellas, por citar algunos ejemplos, estuvieron Carmen Castilla Polo, María Sánchez Arbós, Matilde Huici o Rosalía Martín Bravo, todas ellas, entre otras residentes, fueron, además, profesoras en el Instituto-Escuela.

En las páginas anteriores han ido apareciendo los nombres de una serie de mujeres que a lo largo de sus trayectorias profesionales desempeñaron un señalado papel en las diversas instituciones a través de las que se desarrollará el proyecto pedagógico nacido del institucionismo. Por ello, desde un primer momento, se consideró imprescindible para los fines de la investigación adoptar una doble perspectiva. Por una parte, el análisis de las instituciones que alentaron la incorporación de las mujeres a la educación en sus distintos niveles, según se acaba de exponer; y por otra, el estudio desde el punto de vista biográfico de los hombres y mujeres que formaron

parte de esas instituciones, poniendo de manifiesto las redes y conexiones que se establecieron a partir de sus diferentes trayectorias personales.

Por poner algunos ejemplos, abundando en detalles a lo ya mencionado, Concepción Saiz, Mercedes Sardá, María Goyri, María Lejárraga, Matilde Padrós, Matilde García del Real o María Luisa Navarro comparten vinculación con la AEM, todas como alumnas, y varias también como profesoras. Muchas de ellas, pasaron, igualmente, por la Escuela Normal Central, para obtener un título válido legalmente que las habilitase para ejercer en las escuelas oficiales. Matilde Padrós, una de las pioneras universitarias, se matriculó en la asignatura de Teoría de la Literatura y de las Bellas Artes de la Escuela de Institutrices durante el curso de 1889-90, el mismo año en que obtuvo su licenciatura en la Universidad Central. En 1893, se doctoró en Filosofía y Letras, convirtiéndose en la segunda española en obtener ese título. Ese mismo curso, María Goyri había iniciado sus estudios de licenciatura y poco después lo haría también Mercedes Sardá. Las tres forman parte de la exigua lista de poco más de cincuenta mujeres, según los datos que aporta Consuelo Flecha (227-235), que entre 1872 –año en que se matriculó la primera mujer en la universidad española– y 1910 –cuando se derogó la Real Orden de 1888 que exigía a las mujeres un permiso especial para poder matricularse–, habían comenzado sus carreras y lograron obtener su título universitario.

María Goyri, que había cursado estudios en las Escuelas de Institutrices y Comercio de la AEM, tras pasar por la Escuela Normal de Maestras y obtener el título de bachillerato, fue una de las primeras mujeres en asistir regularmente a las clases en la universidad, superando los prejuicios que ello implicaba; un itinerario no exento de trabas por más que, como en su caso, pudieran ser vencidas con talento y determinación, según se desprende del relato que hace de su trayectoria en una entrevista de 1929 publicada en la revista *Estampa*; un documento muy elocuente, así mismo, para evaluar el cambio que se había producido en apenas dos o tres décadas:

No pueden, no podrán nunca figurarse las muchachas que estudian ahora las mil dificultades que ponían a prueba nuestra vocación por las carreras universitarias [...] Tan pronto llegaba yo a la Universidad, me conducían al Decanato de la facultad, y encerradita en ese lugar permanecía hasta la llegada del Catedrático con quien iba a dar la primera clase del día. Este

me colocaba en el primer banco del aula, con objeto de observar cuanto ocurría a mi alrededor, y cuando el bedel anunciaba la terminación de la clase, volvía a conducirme celosamente hasta el Decanato. Yo le aseguro a usted que si hoy quisieran seguir esta costumbre que acabo de referirle, no bastarían los Catedráticos de todas las Universidades españolas para acompañar a las estudiantes de la Universidad Central. (15)

Tras concluir su licenciatura, María Goyri se matriculó en las asignaturas del doctorado en el curso 1895-96, obteniendo el título en 1909. Durante su carrera profesional, simultaneó sus tareas como investigadora con una destacada labor docente que había iniciado en la AEM y que prosiguió en la Residencia de Señoritas, en el Instituto-Escuela y, en sus últimos años, en el Colegio Estudio, fundado por su hija, Jimena Menéndez Pidal. Así, la biografía de María Goyri es una de las más significativas para los fines de esta investigación, por su directa e influyente participación en gran parte de las iniciativas pedagógicas nacidas del institucionismo. A su extraordinaria y poco convencional biografía dedicó Elvira Ontañón su tesis doctoral (*María Goyri*), que se encuentra actualmente en proceso de edición. Así mismo, el archivo pedagógico de María Goyri y Jimena Menéndez Pidal, depositado recientemente en la Fundación Menéndez Pidal, ha sido uno de los objetivos prioritarios a la hora de documentar numerosos aspectos del trabajo llevado a cabo.

Entre los documentos singulares que se incluyeron en el primer apartado de la exposición destacan la orla de doctorado de María Goyri y varios documentos de su expediente académico, así como también del de Matilde Padrós; y diversos documentos y un conjunto de fotografías procedentes del archivo de la AEM, nunca antes expuestos.

Mediante el mismo tipo de materiales, se aludió, igualmente, a la relación que mantuvieron con el entorno de la ILE Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, las más distinguidas defensoras de los derechos de la mujer desde los años finales del siglo XIX; a la participación de ambas en la sección que el Congreso Pedagógico de 1892 dedicó a la educación de la mujer y al eco que de ello se hizo el *BILE*, con la publicación –entre otras informaciones sobre el mismo– de las ponencias de Concepción Arenal, Berta Wilhelmi o Rafael Torres Campos, así como diferentes muestras de la labor llevada a

cabo por los institucionistas para promover la educación femenina, a través, así mismo, del *BILE* y de otras publicaciones.

También se aludió, en este primer apartado, a la fundamental relación de la Residencia de Señoritas con el Instituto Internacional, cuyos primeros contactos con el entorno de la ILE se remontan a 1903, cuando el Instituto Internacional se trasladó a Madrid, así como a la trayectoria de María de Maeztu, cuya destacada personalidad fue determinante en el desarrollo de la Residencia de Señoritas y un modelo para muchas de sus alumnas.

Como se ha adelantado, la segunda parte de la exposición, «La Residencia de Señoritas (1915-1936). Una apuesta de futuro», se dedicó a ilustrar la creación y el desarrollo del grupo femenino de la Residencia: el crecimiento que experimentó, desde los dos edificios de la calle Fortuny que heredó del grupo universitario cuando éste se trasladó a la nueva sede de la calle Pinar, hasta los doce que ocupaba al final de su trayectoria; su organización interna, las clases y el Laboratorio Foster; la programación cultural y las conferencias; las fiestas, deportes, excursiones y viajes; o la relación de la Residencia de Señoritas con el Lyceum Club, entre otros. Los últimos apartados estuvieron dedicados al abrupto final de su trayectoria: a su traslado a Paiporta y Valencia, tras el comienzo de la Guerra Civil; al destino a partir de entonces de sus responsables y de algunas de sus más destacadas residentes; y a su disolución tras la guerra, al igual que sucedió con el resto de centros de la JAE, convertida en el Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús, bajo el control de la Sección Femenina de Falange.

Sin poder entrar en demasiados detalles respecto a la documentación reunida y su organización para dar cuenta de los aspectos enunciados, tan sólo importa subrayar ahora, puesto que en páginas anteriores se ha hecho hincapié en los rasgos diferenciales del grupo femenino, lo que estas actividades tienen de común y característico dentro del modelo formativo alentado por el institucionismo: al igual que en el grupo masculino de la Residencia, que en el Instituto-Escuela, o que en el resto de centros en los que se desarrolló este modelo, las alumnas de la Residencia completaban su formación con conferencias y conciertos, excursiones y visitas a lugares de interés o con la práctica de deportes. El estudio de idiomas, la importancia de la biblioteca o de la formación práctica en el laboratorio, el desarrollo de hábitos sociales y organizativos a través de las fiestas y representaciones teatrales o el

fomento del asociacionismo eran los métodos empleados para atender a una formación entendida como algo integral, que afecta a todos los ámbitos de la vida, y que persigue la afirmación de la personalidad dispuesta al diálogo y a la participación social.

El conjunto de obra plástica que ilustró los diferentes apartados –seleccionado por Idoia Murga, asesora artística de la muestra– incluyó, en el primero, una serie de grabados y retratos de las pioneras en la universidad, como el de Matilde Padrós debido a su marido, el ilustrador Francisco Sancha; o el de María de Maeztu, pintado por su hermano Gustavo; además de varios óleos y dibujos de Joaquín Sorolla, con su mujer e hijos como protagonistas. En el segundo apartado, se reunieron obras de las creadoras relacionadas con la Residencia, como Victorina Durán y Maruja Mallo –ambas profesoras–, y de Delhy Tejero, Joaquina Zamora y Menchu Gal, que estuvieron entre sus alumnas. Asimismo, se incluyeron obras de algunas de las artistas que expusieron en el Lyceum Club Femenino, como fue el caso de Victorina Durán, Ángeles Santos, María y Helena Sorolla, Marisa Roëssel, Pitti Bartolozzi y Juana Francisca Rubio. Las obras de las autoras reunidas en ese segundo apartado compusieron un significativo conjunto en cuanto al modo en que las mujeres se abrían paso durante aquellos años también en las artes plásticas y cómo en sus obras –así como en las del resto de autores seleccionados– quedaba reflejado el nuevo modelo de mujer moderna, profesional e independiente que la Residencia de Señoritas contribuía a generalizar.

Para enriquecer los contenidos de la exposición se realizaron varios audiovisuales, entre ellos, el titulado *La Residencia de Señoritas en primera persona*, a partir de varias entrevistas a antiguas residentes ilustradas con imágenes. Así mismo, la exposición incluyó un amplio número de fotografías prestadas o donadas a la Residencia por familiares de las antiguas alumnas, como en el caso del álbum de Pilar Rosado de la Iglesia –con cerca de un centenar de fotografías– que fue reproducido completo en otro de los audiovisuales.

Tanto la estructura y contenidos de la exposición como el conjunto de materiales incluidos en ella, así como otros que se han ido agregando después, aparecen recogidos en la página web (www.residencia.csic.es/expo-mujeres/index.htm) y en su catálogo, en el que se publicaron –además de una introducción general por parte de las comisarias, y un estudio dedicado

a las creadoras relacionadas con la Residencia de Señoritas, a cargo de la asesora artística de la muestra—, una serie de colaboraciones breves de diferentes especialistas —entre las que se encuentran la mayoría de las autoras a cuyos trabajos se ha ido aludiendo en estas páginas— en las que sintetizaron determinados aspectos que remiten a sus diversas monografías y estudios pormenorizados.

Tras la clausura de la exposición en las salas de la Residencia, y gracias a Acción Cultural Española, se produjo una versión itinerante en paneles que recorrió diecinueve sedes por toda España, entre septiembre de 2016 y mayo de 2019. Estas itinerancias han servido, a efectos de la investigación, para emprender estudios específicos sobre las residentes según su procedencia. Gracias al contacto con familiares, instituciones y especialistas en temas afines, se han localizado en archivos y colecciones particulares nuevos datos, documentos —especialmente, fotografías— y obras de arte de o sobre mujeres vinculadas a la Residencia que, en algunas ocasiones, pudieron ser incorporados a la exposición. Así fue, entre otros casos, en la itinerancia de la exposición a la Fundación Sierra Pambley, de León. Los nuevos datos aportados por la investigación confirmaron y ampliaron considerablemente lo que hasta ese momento se conocía sólo por testimonios y declaraciones en cuanto al elevado número de estudiantes leonesas en la Residencia, que, ya en un estudio anterior, la profesora Elena Aguado (407) había vinculado a la actividad de las escuelas de la Fundación Sierra Pambley, a su vez, estrechamente ligada a la ILE. La itinerancia de la exposición a Cartagena y el trabajo realizado en colaboración con el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, permitió añadir —en esa ocasión— varios documentos del archivo de Carmen Conde y profundizar en los detalles de su estancia en la Residencia de Señoritas y en su relación epistolar con María de Maeztu.

5. CONCLUSIONES

La trayectoria de la Residencia de Señoritas se vincula de manera directa con el cambio en el papel social de las mujeres que se produjo en España durante el primer tercio del siglo xx. Creada en 1915 sobre las mismas bases que el grupo masculino, siguiendo los principios de la pedagogía institucionista, su fisonomía propia y su peculiar desarrollo tienen que ver, principalmente,

con su condición de apuesta pionera en la sociedad de su tiempo para facilitar la incorporación de la mujer a la educación superior.

La defensa de una educación para las mujeres en igualdad con los hombres, asociada a la reivindicación de sus derechos civiles, fue una de las aspiraciones más características de los hombres y mujeres vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, que mantuvo entre sus principios básicos el de la coeducación. Así, el proyecto de la Residencia de Señoritas se inscribe en las diferentes iniciativas que, desde el último tercio del siglo XIX, alentaron los institucionistas en su proyecto de modernización para la sociedad española, en el que era condición imprescindible la incorporación de las mujeres a la vida social en todos sus ámbitos.

La revisión efectuada del conocimiento acumulado, a lo largo de varias décadas y gracias al trabajo de un buen número de investigadores, sobre los antecedentes y la trayectoria de la Residencia de Señoritas con motivo de su centenario; la labor desarrollada en múltiples archivos y el hallazgo y recopilación de nuevas fuentes de fundamental interés; las facilidades que suponen para ello las herramientas tecnológicas con las que actualmente se cuenta; y los diversos estudios que continúan apareciendo sobre asuntos relacionados, permiten asegurar que no todo está dicho todavía en torno a este tema. En este punto, lo prioritario de cara al futuro debería ser continuar profundizando en las múltiples conexiones que, como se ha apuntado, se establecieron entre instituciones y personas para establecer el alcance real que desempeñaron las diferentes iniciativas alentadas desde el institucionismo para incorporar a las mujeres a los distintos ámbitos sociales en igualdad y su influencia en el cambio en el papel social de las mujeres que comenzaba a hacerse notar en la España del primer tercio del siglo XX.

6. BIBLIOGRAFÍA

Aguado Cabezas, Elena. «La Institución Libre de Enseñanza y la Fundación Sierra Pambley, un camino de ida y vuelta». *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas perspectivas. II. La Institución Libre de Enseñanza y la cultura española*. Eds. José García Velasco y Antonio Morales Moya. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza] / Acción Cultural Española, 2012. 389-409.

- Cacho Viu, Vicente. «Prólogo». Margarita Sáenz de la Calzada, *La Residencia de Estudiantes 1910-1936*. Madrid: CSIC, 1986. 11-22.
- Cacho Viu, Vicente. «La Junta para Ampliación de Estudios entre la Institución Libre de Enseñanza y la Generación de 1914». *Los intelectuales y la política. Perfil público de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. 155-185.
- Capel Martínez, Rosa María. «El archivo de la Residencia de Señoritas». *Participación Educativa* 11 (2009): 156-161.
- Carabias, Josefina. «Las mil estudiantes de la Universidad de Madrid». *Estampa* 24 junio 1933: 7-10.
- Castillejo, David, ed. *Los intelectuales reformadores de España. Epistolario de José Castillejo*. Madrid: Castalia, 1999, 3 vols.
- Cueva, Almudena de la. «La Residencia de Señoritas y la educación superior de la mujer». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 78-79-80 (2010): 217-229.
- Cueva, Almudena de la. «La célula germinativa de la cultura femenina: la Asociación para la Enseñanza de la Mujer». *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Catálogo de la exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015. 204-221.
- Cueva, Almudena de la. «Los grupos de niños y niñas de la Residencia de Estudiantes en el origen del Instituto-Escuela». *Laboratorios de la nueva educación. En el centenario del Instituto-Escuela*, Catálogo de la exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2019. 416-429.
- Cueva, Almudena de la, y Margarita Márquez Padorno. «La Residencia de Señoritas (1915-1936). Una habitación propia para las españolas». *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Catálogo de la exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015. 24-77.
- Flecha, Consuelo. *Las primeras universitarias en España, 1872-1910*. Madrid: Narcea, 1996.
- González de Linares, Luis. «Cuando las mujeres empezaron a estudiar (entrevista a María Goyri)». *Estampa* 29 enero 1929: 15-16.
- Magallón Portoles, Carmen. *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- Ontañón, Elvira. *Un estudio sobre la Institución Libre de Enseñanza y la mujer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

- Ontañón, Elvira. «La educación de la mujer en el proyecto pedagógico de Francisco Giner de los Ríos». *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Catálogo de la exposición. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015. 192-201.
- Ontañón, Elvira. *María Goyri. Su mundo y su entorno 1873-1954*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2017. 20 octubre 2020. <https://eprints.ucm.es/42559/1/T38757.pdf>
- Otero Urtaza, Eugenio. *Manuel Bartolomé Cossío: pensamiento pedagógico y acción educativa*. Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1994.
- Pardo Bazán, Emilia. «Conclusiones de la memoria, leídas en el Congreso Pedagógico el día 17 de octubre de 1892». *Nuevo Teatro Critico* 22 (1892): 60-66.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. *María de Maeztu. Una mujer en el reformismo educativo español*. Madrid: UNED, 1989.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. *La Residencia de Estudiantes: Grupos Universitario y de Señoritas, Madrid 1910-1936*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. *La Residencia de Estudiantes (1910-1936). Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.
- Pozo Andrés, María del Mar del. «Los institucionistas y la política educativa española (1898-1936): Proyectos y realidades». *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas perspectivas. I. Reformismo liberal. La Institución Libre de Enseñanza y la política española*. Eds. Javier Moreno Luzón y Fernando Martínez López. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza] / Acción Cultural Española, 2012. 257-291.
- Saiz Otero, Concepción. *La Revolución del 68 y la cultura femenina. Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós (Apuntes del natural)*. Ed. Carmen Colmenar Orzaes. Madrid: Biblioteca Nueva-Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.
- Torres Campos, Rafael. «Las profesiones de la mujer», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 387 (1893): 85-90.
- Trend, John B. *A Picture of Modern Spain. Men and Music*. Londres: Constable and Co., 1921.

- Valender, James *et al.*, eds. *Alberto Jiménez Fraud. Epistolario (1905-1964)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Fundación Unicaja, 2018, 3 vols.
- Vázquez Ramil, Raquel. *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: La Residencia de Señoritas (1915-1936)*. La Coruña: Lugami, 2001.
- Vázquez Ramil, Raquel. *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal, 2012.
- Zulueta, Carmen de. *Misioneras, feministas, educadoras. Historia del Instituto Internacional*. Madrid: Castalia, 1984.
- Zulueta, Carmen de, y Alicia Moreno. *Ni convento ni 'college'. La Residencia de Señoritas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-CSIC, 1993.

PARA UNA HISTORIA DE LAS ASOCIACIONES
FEMENINAS EN ESPAÑA. LA ASOCIACIÓN
NACIONAL DE MUJERES ESPAÑOLAS Y LA UNIÓN
DE LAS MUJERES DE ESPAÑA: SIMILITUDES Y
DISCORDANCIAS (1918-1921)

FOR A HISTORY OF SPANISH WOMEN'S ORGANIZATIONS.
THE ASOCIACIÓN NACIONAL DE MUJERES ESPAÑOLAS
AND THE UNIÓN DE LAS MUJERES DE ESPAÑA:
SIMILARITIES AND DIVERGENCES (1918-1921)

Author / Autor:

Juan Aguilera Sastre
Grupo de Estudios del Exilio Literario
(GEXEL) de la Universitat Autònoma de
Barcelona
Barcelona, Spain

juanaguilerasastre@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9534-2086>

Submitted / Recibido: 08/06/2020

Accepted / Aceptado: 26/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Aguilera Sastre, Juan. «Para una historia de las asociaciones femeninas en España. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921)». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 131-160. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.06>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Juan Aguilera Sastre

Juan AGUILERA SASTRE

Resumen

Este artículo ofrece una aportación a la historia de las asociaciones femeninas en España, aún por escribir. Partiendo de abundante documentación y de un análisis riguroso de los datos, propone una nueva valoración de los inicios de dos asociaciones sufragistas fundamentales del siglo XX: la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y la Unión de las Mujeres de España (UME). Se analizan y comparan sus programas, sus actuaciones y propuestas, su composición y la orientación de sus dirigentes. Asociaciones plurales y heterogéneas, su ideario y sus actividades no mostraban grandes diferencias, a pesar de la hostilidad que se profesaron. Su lucha por la hegemonía en el feminismo español y por la representatividad ante las organizaciones internacionales no puede explicarse por una cuestionable adscripción ideológica a la derecha, el centro o la izquierda. Como expresión

del feminismo liberal, sus caminos discurren paralelos, con más puntos de coincidencia que de divergencia.

Palabras clave: Asociaciones feministas; Historia de la mujer en el siglo XX; Sufragismo, Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME); Unión de las Mujeres de España (UME).

Abstract

This work offers a contribution to the history of women's organizations in Spain, yet to be written. Based on abundant documentation and a rigorous data analysis, we propose a new evaluation of the early stages of two fundamental suffragist organizations of the 20th century: the *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (National Association of Spanish Women, ANME) and the *Unión de las Mujeres de España* (Spanish Women's Union, UME). We analyse and compare their programmes, actions and proposals, their composition and the ideological orientation of their leaders. As they were both plural and heterogeneous organizations, they did not show significant differences in their principles and activities, despite the mutual hostilities they professed to each other. Their struggle for hegemony within the Spanish feminist movement and for the representativeness in front of international organizations cannot be explained by their debatable right-wing, center or left-wing ideological affiliations. As an expression of liberal feminism, their paths run parallel, with more points in common than divergences.

Keywords: Feminist Organizations; 20th Century Woman History; Suffragism; *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME); *Unión de las Mujeres de España* (UME).

1. INTRODUCCIÓN

Entre las lagunas que todavía se pueden observar en la creciente bibliografía sobre historia de las mujeres en España, hay una que nos parece significativa: aún no existe, como reclamaba Danièle Bussy Genevois, una historia precisa, sistemática y crítica de las asociaciones femeninas que a lo largo de más de dos siglos han venido trabajando por los derechos de las mujeres, con mayor o menor impacto o continuidad, en nuestro país («Por una»). Carencia que ha tenido una consecuencia deplorable, puesto que no es extraño que en numerosos estudios parciales o temáticos sobre el feminismo en España se repitan tópicos, datos poco contrastados, incluso errores de

bulto que parece imposible desterrar hasta de los trabajos más rigurosos y documentados. Evidentemente, no es ésta norma que pueda aplicarse por igual a todas las épocas ni a todas las asociaciones, ya que algunas han sido mucho más estudiadas y han merecido atención reiterada, como es el caso del Lyceum Club o de Mujeres Libres, o análisis específicos, como las agrupaciones laicistas, librepensadoras, masónicas y republicanas o las católicas¹. Últimamente, también algunas asociaciones concretas, como la Agrupación Femenina Socialista (Del Moral, «El grupo», *Acción*), o ligadas a personalidades relevantes –como la Cruzada de Mujeres Españolas y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas Iberoamericanas, de Carmen de Burgos (Ezama, «La Liga»), o la Asociación Femenina de Educación Cívica, de María Lejárraga (Aguado y Sanfeliu; Aguilera, «La Asociación»)– han merecido estudios precisos, mientras persisten vacíos flagrantes como, por citar un solo caso, la Unión Republicana Femenina de Clara Campoamor, figura que tantos ríos de tinta ha hecho correr pero que aún espera una historia rigurosa de la asociación fundada por ella en noviembre de 1931 y a la que solo se ha dedicado, que sepamos, un reciente artículo de Luz Sanfeliu («Unión Republicana Femenina»). Tampoco han corrido mejor suerte muchas de las promotoras de estas asociaciones, y también se echan en falta monografías documentadas sobre algunas de las mujeres protagonistas de estos movimientos asociativos, figuras relevantes del feminismo español, como, por ceñirnos tan solo a algunas de las que aparecerán en este trabajo, Consuelo González Ramos (*Celsia Regis*), la doctora Concepción Aleixandre, Benita Asas Manterola, Julia Peguero Sanz, incluso María Espinosa de los Monteros y Lilly Rose Schenrich (la marquesa del Ter), las primeras presidentas de las asociaciones que aquí nos interesan.

Lógicamente, no es momento para abordar estudio tan complejo. Estas páginas tan solo pretenden servir de acicate para futuras investigaciones más ambiciosas sobre esta historia aún por escribir, y, fiel a su título, me centraré en dos agrupaciones esenciales en la historia del feminismo español del primer tercio del siglo XX, tan citadas como a veces desconocidas en el fondo o confusamente analizadas: la Asociación Nacional de Mujeres

1. Para evitar la proliferación de referencias bibliográficas sobre las diferentes asociaciones, remito a la síntesis de Branciforte.

Españolas (ANME) y la Unión de las Mujeres de España² (UME). Como el espacio es limitado, no se aborda de manera exhaustiva el discurrir de ninguna de ellas. Nos limitaremos a apuntalar algunos datos conocidos con otros muchos inéditos para plantear una línea de investigación abierta, que seguiremos desarrollando en el futuro.

2. LOS ORÍGENES: CAMINOS PARALELOS

Las dos asociaciones se presentaron ante la opinión pública casi simultáneamente, entre finales de 1918 y principios de 1919, al calor de la imparable expansión del feminismo en todo el mundo a raíz de la Gran Guerra, cuyos ecos se hicieron sentir también en España y provocaron la reorientación de los feminismos laicistas, republicanos y librepensadores hacia posturas abiertamente sufragistas (Fagoaga, «De la libertad», «La herencia»; Ramos, «La cultura», «Hermanas»; Sanfeliu, «Del laicismo»). La primera en despegar fue la ANME, cuyos inicios son bastante conocidos (Aguilera y Lizarraga 125-134; Fagoaga, *La voz* 124-139; Scanlon 203-212;), por lo que obviamos aquí los detalles. Formalizada su constitución en una reunión celebrada el 20 de octubre de 1918 en el despacho de María Espinosa de los Monteros, fueron designadas presidenta y vicepresidenta honorarias la reina doña María Victoria y la infanta doña Isabel. La junta directiva, presidida por María Espinosa, se completaba con Matilde García del Real (vicepresidenta), Dolores Velasco (secretaria), Dolores Jordana (vicesecretaria), Ana Picar (tesorera), Benita Asas Manterola (contadora) y María de la Rigada, Micaela Díaz Rabaneda, Eloísa López, Clotilde Vigil, Julia de Lampérez, María del Carmen Soto, Concepción Martín, María Valero, Julia Peguero, María Martos, Felipa Moreno e Isabel Oyarzábal (vocales). Hay que recordar que la verdadera impulsora de la ANME fue *Celsia Regis* (Consuelo González Ramos), quien desde la revista *La Voz de la Mujer* había comenzado a configurar ya en noviembre de 1917 el proyecto de una «Asociación Nacional de Mujeres Españolas». Sus objetivos prioritarios iban a ser la educación y

2. Este es el nombre oficial con que figura en el Registro de Asociaciones y en sus *Estatutos*. Por ello, aunque en la prensa y en la bibliografía posterior aparece con denominaciones diversas (Unión de Mujeres de España, Liga de Mujeres Españolas, Unión de las Mujeres...), mantenemos el nombre originario.

el trabajo digno para la mujer, pero no excluía otras reivindicaciones igualitarias, como la equiparación salarial, y tímidamente se planteaba colaborar con las organizaciones extranjeras (Aguilera y Lizarraga 107-108). Ella convocó la reunión en casa de Espinosa y designó la junta directiva, en la que no quiso participar como secretaria general por discrepancias en su orientación, como veremos.

La UME, por su parte, se inscribió en el Registro de Asociaciones el 24 de diciembre de 1918. Alentada y presidida por Lilly Rose Schenrich, marquesa del Ter, de la composición de su primera junta directiva apenas hay noticia, al margen de que María [Viñals] de Lloria fue la vicepresidenta y en ella figuraban también Concepción Ruiz, Concepción Maciá, María Paz Caballero y María Luisa Castellanos. Su presentación ante la opinión pública se produjo casi simultáneamente a la de la ANME, en enero de 1919, con un llamamiento, «A las mujeres españolas», en el que se vinculaba su acción feminista con la Liga Española para el Progreso de la Mujer, constituida en Valencia en 1918 y presidida por Ana Carvia Bernal. Su ejemplo, seguido también en otras regiones españolas, se quería continuar ahora desde Madrid «para emprender la noble cruzada de la dignificación de la mujer española» (Aguilera y Lizarraga 139-142). La Liga valenciana se había presentado con un manifiesto muy similar al de la UME, fechado el 22 de abril de 1918 y avalado por «grupos femeninos» de diferentes puntos de España. Aunque no firmó aquel manifiesto, muy pronto la marquesa del Ter comenzó a colaborar con la Liga y participó en su primera asamblea anual, celebrada en el Ateneo Científico de Valencia el 18 de mayo de 1919, donde se abordaron asuntos como la investigación de la paternidad, el divorcio, la «urgencia del voto» sin limitación alguna o la participación de la mujer en el Jurado. En esa asamblea ya se propuso la formación de un Consejo Nacional de Mujeres para «aunar los esfuerzos que en pro de la mujer puedan realizar las diferentes asociaciones feministas establecidas ya en España» (Aguilera y Lizarraga 109-123). Como veremos, esta fue también una de las principales aspiraciones tanto de la ANME como de la UME y principal motivo de sus futuras discrepancias.

Las desavenencias habían surgido desde el momento mismo de su creación, como traslucía este comunicado de la ANME recogido por diversos periódicos en enero de 1919: «Para evitar confusiones y en contestación a las innumerables preguntas que se nos dirigen, hemos de manifestar que la

Asociación Nacional de Mujeres Españolas, domiciliada en Madrid, Barquillo, 4, no tiene relación alguna con otros grupos feministas, fundados posteriormente, con parecido nombre y programa» («La Asociación Nacional»).

Pese a esta hostilidad inicial, ni sus manifiestos fundacionales ni sus programas y estatutos contenían diferencias sustanciales. Las dos asociaciones se sentían vinculadas con el imparable avance del movimiento feminista en el mundo y se aprestaban a tomar parte en él en beneficio de la mujer española. El llamamiento de la ANME, «A las mujeres españolas», aludía al «progreso mundial femenino, así en el orden moral y social como en el político», y aseguraba que «es un hecho que las españolas figuramos ya espiritualmente en este concierto progresivo, faltando solo que un común acuerdo entre todas convierta nuestras aspiraciones en realidad»; por ello abogaba por «la unión de todas las mujeres para formar un partido feminista capaz de imponer el debido respeto a nuestros ideales» («Una fuerza que nace» 1).

Por su parte, el manifiesto fundacional de la UME señalaba que «la guerra ha demostrado el gran error del hombre al prescindir de la mujer en la dirección de los pueblos», y llamaba a las mujeres a unirse para lograr «la realización de nuestros anhelos fervientes de reivindicación y dignificación social de la mujer»; entre sus reivindicaciones fundamentales, aludía al «derecho al usufructo de sus bienes y al de su trabajo en la mujer casada; la patria potestad sin restricciones sobre el hijo, en la viuda; intervención civil y jurídica en la legislación del trabajo infantil y femenino, en los tribunales de niños, en la enseñanza primaria, en la beneficencia»; y manifestaba su determinación de «recabar todas cuantas leyes sean precisas para conseguir el enaltecimiento de la mujer, fomentando el honrado trabajo; creando escuelas de artes y oficios y centros de trabajo donde se protejan excesivamente [sic] los intereses de la obrera [...], pidiendo que se equipare su trabajo al del hombre en cuanto a su retribución, para que se baste a sí misma y pueda ser el sostén de su familia» («Unión de las Mujeres»). Los primeros artículos de sus estatutos definían con claridad meridiana estos objetivos, comenzando por «la instrucción de la mujer española, mejorar su estado económico y conseguir para ella todos los derechos individuales, civiles y políticos que las leyes conceden al hombre»; para ello proponían organizar conferencias, publicar «hojas y folletos de propaganda», fundar «bibliotecas para señoras», establecer «escuelas para adultos» y realizar actividades «conducentes al

mejoramiento de la mujer»; en definitiva, se proponían conseguir para la mujer española «un mejor estado social [...], exaltando su personalidad, haciéndola consciente de sus deberes como individuo de una familia y como ciudadana de una nación, y reclamar de los poderes públicos la concesión de los derechos necesarios para que la mujer ocupe en la sociedad el puesto que de justicia le pertenece» (*Unión de las Mujeres de España* 3-4).

Por su lado, el detallado «programa circunstancial» de la ANME, que con este adjetivo se presentó, se dividía en tres apartados: «Parte político-social», «Para el niño pedimos» y «Parte económica» (Espinosa, *Influencia* 23-29). La primera constaba de 36 propuestas, entre las que se incluían las reivindicaciones femeninas más urgentes en relación con la reforma del Código Civil, el desempeño de cargos públicos, su participación en el Jurado, la igualdad en el Código Penal en casos de adulterio, la supresión de la prostitución, etc. La parte dedicada al niño incluía la investigación de la paternidad y la vigilancia para un correcto cumplimiento de la patria potestad y otras demandas sobre leyes laborales relativas al niño y a su derecho a la lactancia materna. Y la parte económica planteaba una batería de medidas, desde la supresión de los intermediarios capitalistas hasta la creación de establecimientos para cuidar de la educación y alimentación de los hijos de obreras. Quedaba fuera la reivindicación que había planteado *Celsia Regis* en su primer proyecto de «a trabajo igual, salario igual», que sí recogía la UME.

También en lo relativo a los derechos políticos, la ANME se mostraba más cautelosa que la UME. Mientras ésta reivindicaba abiertamente para la mujer «todos los derechos individuales, civiles y políticos que las leyes conceden al hombre», la ANME se limitaba en el punto 4.º de su programa a solicitar que se considerara a la mujer «elegible para cargos populares públicos», sin atreverse a demandar el sufragio activo, tal vez por falta de acuerdo entre sus asociadas en este aspecto. Muy pronto rectificó. Benita Asas e Isabel Oyarzábal, convencidas sufragistas, defendieron públicamente y sin reservas el derecho al voto desde el primer momento. Y la propia presidenta de la ANME, en enero de 1920, se mostró contundente al exigir «el derecho al sufragio integral» porque la concesión del voto pasivo «implicaría una merma de nuestra personalidad feminista, haciéndola infecunda para la defensa y realización de nuestros ideales» (Espinosa, *Influencia* 30). En ninguno de los dos programas se hablaba de asuntos más susceptibles

de controversia, como el divorcio, del que sí se mostró partidaria la Liga valenciana, aunque la ultracatólica María de Echarri acusó reiteradamente a la UME de querer implantar en España «un feminismo laico que admita el divorcio y otras lindezas semejantes»; de ahí su rechazo frontal hacia esta organización, cuya labor «merece la más absoluta censura por parte de las que somos católicas y queremos que en nuestra patria [...] reine únicamente un feminismo católico» (Echarri, «Notas»).

La aconfesionalidad fue, precisamente, otro elemento de coincidencia entre ambas asociaciones, pues ninguna incluyó referencias a la doctrina de la Iglesia en su ideario. Este laicismo programático suscitó las más severas críticas hacia una y otra, especialmente desde el ámbito católico, que veía a las dos organizaciones como ejemplo de la invasión de España por las corrientes de un feminismo exótico, malsano, laico y radical. Desde el propagandismo católico se situaba a la ANME «en el grupo de las numerosas ligas extranjeras feministas de carácter neutro», puesto que no hacía «ninguna declaración confesional» en su programa. La UME merecía la misma calificación, como hemos visto, por ser «muy semejante, en cuanto a confesionalidad, con la anterior». María de Echarri acusó a la ANME de haber «enarbolado bandera radical» y de que su programa arrancaba «de un ideal neutro en materia religiosa» (Aguilera y Lizarraga 145-150). María Espinosa salió al paso con un artículo en el que sostenía que los ideales cristianos eran comunes a «toda mujer española», pedía respeto para su organización y lamentaba «que de estas controversias surgiese el más pequeño daño para algo que con nuestra religión se relacione» (Espinosa, «En justa»). En una entrevista posterior, volvía a insistir en la libertad y pluralidad de creencias de sus afiliadas, tanto en cuestiones religiosas como políticas (Cenamor).

La voluntad de unir a todas las mujeres sin discriminación de creencias, pero tampoco de clase social, también fue común denominador de las dos asociaciones, si bien no hay que perder de vista que sus elementos directivos y sus principales impulsoras pertenecían a las clases altas o medias, por lo que sufrieron igualmente el recelo de las organizaciones femeninas obreras. *Beatriz Galindo*, en un artículo de presentación de la ANME, señalaba que su asociación trataba de resolver «los problemas más apremiantes de la mujer obrera y otros de aspecto jurídico y cultural que a todas afectan», y enfatizaba: «A todas nos llama, porque, independientemente de clases y de

creencias, necesita de toda colaboración eficaz, bien sea directa o indirecta» (Isabel Oyarzábal, «Asociación»). El manifiesto de la UME, por su parte, también era explícito al respecto: «Unámonos todas, la alta dama con la humilde empleada y con la obrera, para que, unidas en una nuestras voluntades, consigamos nuestra dignificación [...]. Sea el norte de nuestros pasos la verdadera confraternidad cristiana, y la ciencia y la cultura la antorcha que nos guíe en la realización de nuestras esperanzas y la consecución de nuestro ideal bendito de redención» («Unión de las Mujeres»).

Más divergencias, aunque tampoco tan grandes como se ha sugerido, planteó la cuestión del patriotismo o del «españolismo». Ambas sociedades coincidían en que la incorporación de la mujer a la vida activa y a la política necesariamente contribuiría al engrandecimiento de la patria. En este sentido, hay que recordar que el feminismo en general, sobre todo el que se percibía como ajeno a la confesión católica, era descalificado por su «nefanda» influencia extranjera, por atentar contra la femineidad esencial de la mujer española, o por su «antiespañolismo»: si las mujeres aspiraban a ser ciudadanas, primero tenían que demostrar su patriotismo y su capacidad para trabajar por el bien de la nación (Blasco, *Paradojas* 37, 112-117; Bussy, «La nación»). A ello hay que añadir que tanto la ANME como la UME surgieron en un clima político sumamente enrarecido y crispado, entre otros muchos motivos por la campaña liderada por Cambó y la Liga Regionalista, que en noviembre de 1918 presentaba un proyecto de bases para la autonomía de Cataluña, finalmente rechazado (Blasco, «Mujeres»; Moreno). Ello explica, por una parte, la sonada irrupción de la ANME, antes incluso de hacer públicos su ideario y su programa, con un llamamiento firmado por María Espinosa a favor de la integridad nacional y en contra del separatismo catalán y vasco. Su tono encendido, aplaudido por la mayor parte de la prensa española, resumaba un rancio nacionalismo: «No sería cierto que por nuestras venas corriese sangre de la hidalga España si permaneciésemos mudas y estoicamente indiferentes en estos críticos momentos en que se pretende atentar contra la integridad del territorio patrio»; aceptaba la necesidad de una descentralización administrativa, pero se oponía a cualquier «intención perturbadora y separatista», y llamaba a todas las mujeres con «sentido común» y «fervor patriótico» a protestar «contra lo que puede significar dislocación nacional» («Manifiesto de la Asociación»). Al parecer,

esta proclama aceleró la definitiva renuncia de *Celsia Regis* a seguir ligada a la asociación que había alentado, atribuyendo a Espinosa la responsabilidad de «las ideas políticas del programa», que ella no compartía (Aguilera y Lizarraga 135-136). Los dos primeros puntos del programa de la ANME, difíciles de explicar fuera de ese clima de exaltación patriótica, proponían «oponerse por cuantos medios estén al alcance de la asociación a todo propósito, acto o manifestación que atente contra la integridad del territorio nacional», y «procurar que toda madre española, en perfecto paralelismo con la maestra, inculque en sus hijos desde la más tierna infancia el amor a la madre patria, única e indivisible» (Espinosa, *Influencia* 23).

La UME, por su parte, prescindió en general de pronunciamientos patrióticos altisonantes, y en su llamamiento a las mujeres simplemente señalaba que la realización de sus anhelos de dignificación de la mujer contribuirían al «resurgimiento de nuestra muy amada patria» («Unión de las Mujeres»), a la vez que manifestaba su voluntad de integrar en la asociación a todas las ideologías políticas, puesto que sus objetivos tenían carácter de «acción social», de manera que «políticamente, nos da lo mismo unas ideas que otras, y somos por supuesto neutrales» (Maroto 4). En este aspecto, poco parecía diferenciarse de la ANME, que igualmente insistía en que su fin era «la cuestión social» y, según su presidenta, respetaba todas las ideas y carecía de orientación política, «dejando en libertad a todas las adheridas para que, fuera de nuestra organización, defiendan las tendencias que sean más de su agrado» (Cenamor). Benita Asas también la consideraba una asociación abierta a todos los credos políticos, que solo profesaba «la política feminista», prescindiendo «en absoluto de la política de partido» (Asas, «Seudofeminismo»). Con todo, la actuación de ambas asociaciones se vio inmersa con cierta frecuencia en actos «patrióticos», a los que se adhirieron o directamente protagonizaron, de nuevo marcados por los acontecimientos históricos, como la guerra con Marruecos, o por la sensibilidad hacia la milicia de sus presidentas, ambas madres de oficiales del ejército español. Incluso coincidieron en algunos, como la celebración de la Fiesta de la Raza en la Escuela Normal Central de Maestras el 31 de octubre de 1919. Entre otros ejemplos que podríamos aducir, *Doña Paz* (María Valero) justificaba la ausencia de María Espinosa en el congreso feminista de Ginebra de 1920 porque «ha preferido al ramito de laurel que en Ginebra la aguardaba, ver

examinar en Segovia a sus futuros oficiales de artillería, esos dos feministas pequeñitos que serán hombres conscientes de su misión en la tierra» (María Valero, «Comentarios»). Aunque en menor medida, tampoco faltaron gestos patrióticos en la UME, que a través del Consejo Nacional de Mujeres dirigió en diciembre de 1919 una solicitud al Senado y al Congreso para que se reintegrara a sus puestos a 23 alumnos expulsados de la Escuela de Guerra («La mujer»), petición que al poco hizo extensiva al jefe del Gobierno.

En la «acción social» se aprecian, igualmente, más diferencias de enfoque o de matiz que de auténtico calado transformador. La ANME se presentaba públicamente destinando 125.000 pesetas «para procurar directamente a sus obreras asociadas trabajos de ropas y contratas» y así evitar intermediarios y elevar sus emolumentos («Reuniones y conferencias»), y les facilitaba labores de costura para vestuarios del Ejército; agradecía al Gobierno que en la convocatoria para oficiales auxiliares de Estadística fueran admitidas las mujeres en las mismas condiciones que los hombres; invitaba a obreras a sus banquetes y celebraciones; o, en clara competencia con los sindicatos católicos femeninos y los obreros socialistas o anarquistas, proponía a la Sociedad Profesional de Modistas, adherida a la ANME, aumentar los salarios, reducir la jornada laboral a 8 horas y garantizar el descanso dominical, «animándolas a hacer uso de su natural capacidad de organización y administración, para, libremente y sin trabas de ningún género, llegar a la plena reivindicación de todos sus derechos» («Asociación Profesional»). En una línea no muy distante, la UME comenzó su andadura adhiriéndose en enero de 1919 a un mitin en la Casa del Pueblo contra la condena a cadena perpetua de cinco inocentes en 1915 por el crimen de Malladas (Cáceres), y convocó un acto de protesta en marzo en el Ateneo de Madrid, presidido por la marquesa del Ter; secundó en numerosas ocasiones a la Asociación de Vecinos de Madrid en su lucha contra la carestía de los alquileres y a favor del abaratamiento de las subsistencias; o apoyó la iniciativa de la Unión Internacional de Socorros a los Niños, dependiente de la Cruz Roja, para crear un Comité Español. Tal vez la mayor diferencia entre las dos organizaciones radicó, en este aspecto, en la atención a la formación de sus afiliadas. De la ANME solo nos consta el patrocinio de unas «clases nocturnas de mecanografía para obreras» en el Instituto de las Hijas de María Inmaculada de Madrid («Acto simpático»). La UME, por el contrario, planteaba una acción mucho más ambiciosa, con

cursos y clases prácticas, impartidos por «varias señoras asociadas»: lectura y gramática castellana, dibujo, idiomas, bordados artísticos... («Feminismo»), a los que se fueron sumando otros de taquigrafía, mecanografía, corte, etc., además de habilitar en su sede una biblioteca y un salón de lectura para las asociadas. Con todo, la experiencia debió ser efímera, ya que pronto dejaron de anunciarse estas actividades.

Pero, por encima de todo, el aspecto que más y mejor definía la afinidad de fondo entre las dos asociaciones era su vocación de aglutinar a las mujeres españolas en un mismo ideal, si bien bajo el paraguas de su propia organización, como muy a las claras proclamaban sus nombres, tan similares en apariencia como distantes en su desenvolvimiento. Esta vocación explica los viajes de propaganda que sus elementos directivos realizaron por diversos lugares de España para crear grupos afines. La UME intentó implantarse en Barcelona y tuvo una sólida organización en Asturias, liderada por María Luisa Castellanos (García 423-426), y también en Alicante, presidida por la viuda de Sanz Benito. Igualmente, la ANME, según su presidenta, contó con delegaciones que funcionaban con autonomía administrativa y «vida propia», principalmente en Asturias³, Levante y Cataluña (Cenamor). Y bajo sus auspicios, no lo olvidemos, nació en marzo de 1920 otra asociación feminista importantísima, la Juventud Universitaria Femenina (JUF), presidida por Elisa Soriano, miembro de la ANME desde su fundación.

3. LA LUCHA POR LA HEGEMONÍA: EL VIII CONGRESO DE LA INTERNATIONAL WOMAN SUFFRAGE ALLIANCE

Esta voluntad unificadora, que encerraba en el fondo un deseo de hegemonía en el interior y también en la representatividad ante los organismos internacionales, a que tanto la ANME como la UME aspiraban, supuso, de hecho, el mayor punto de fricción entre las dos asociaciones. Las divergencias, como ya hemos visto, surgieron en el momento mismo de su aparición, pues la ANME vio desde el principio a la UME como una rival incómoda con la que no quería tener «nada que ver». Y en ningún momento se disiparon, más bien fueron acrecentándose, pese a que la propia María Espinosa reconocía

3. La organización en Asturias estuvo dirigida por la maestra Esperanza Rodríguez Cerdán (Fernández 57-100).

que no había motivos de fondo para ello y las explicaba asépticamente como fruto casi inevitable de la condición humana: «En sus programas o estatutos variará la forma, pero en el fondo, todas las feministas, no de España, del mundo entero, tienen esa misma suprema aspiración de igualdad de derechos y obligaciones en ambos sexos»; pero reconocía que esta comunión de ideales no había logrado evitar «las luchas intestinas que terminan en banderías [...], esterilizando toda labor eficaz, porque falta la unión que hace la fuerza» (Espinosa, *Influencia* 21-22).

Tales «luchas intestinas» ocultaban enfrentamientos de tinte más personalista y de protagonismo de las dos presidentas, y de algunas de las más relevantes figuras de sus juntas directivas, que de auténtico calado ideológico, aunque desde luego también los había en algunos aspectos, como hemos apuntado. Las desavenencias, hasta entonces más o menos latentes, se acrecentaron de manera insalvable cuando iniciaron los contactos con las organizaciones feministas internacionales y estallaron virulentamente a raíz de la decisión de la International Woman Suffrage Alliance (IWSA) de celebrar su VIII congreso en Madrid en la primavera de 1920. Un largo proceso de desencuentros que ya esbozó Concha Fagoaga en su libro pionero (*La voz* 158-165) y que hemos analizado detalladamente junto con Isabel Lizarraga en un trabajo varias veces citado. A él remitimos para ampliar lo que sucintamente resumimos aquí.

Fue la UME, gracias a los contactos de su presidenta, quien primero solicitó la afiliación a la Alianza en julio de 1919, adelantándose a las gestiones de Isabel Oyarzábal y al ofrecimiento de la ANME para colaborar en la celebración del VIII en España. Como para afiliarse a su organización la IWSA exigía que las diferentes asociaciones femeninas de cada país se agruparan en un Consejo unitario, la marquesa del Ter se apresuró a constituir en noviembre el Consejo Nacional de Mujeres Españolas, presidido por ella misma, con *Celsia Regis* y Concepción Aleixandre como vicepresidentas, en el que solo se integraron la UME y la fantasmagórica Federación Internacional Femenina de *Regis*. Ese mismo mes, la ANME contraatacó creando el Consejo Supremo Feminista de España, liderado por María Espinosa, con Ana Carvia como vicepresidenta, donde logró aglutinar asociaciones de muy diversas tendencias ideológicas, lo cual le confería un marchamo de verdadera unión del

feminismo español⁴: además de la ANME y sus asociadas (la JUF, la Sociedad Profesional de Modistas), la Liga Española para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal, de Valencia; La Mujer del Porvenir y la Sociedad Progresiva Femenina, de Barcelona, con sus respectivas filiales y delegaciones. Con todo, fue el Consejo Nacional, a través de su presidenta, quien actuó como interlocutor con la IWSA y a instancia suya se desplazó a Madrid Chrystal Macmillan, vicepresidente segunda de la Alianza. El 22 de diciembre se reunía en el Ateneo con un grupo de mujeres para constituir el Comité Español del congreso, cuya secretaría general recayó sobre María Lejárraga. De inmediato, María Espinosa, como presidenta del Consejo Supremo, hacía público un comunicado en el que trasladaba a sus «asociadas y federadas» la decisión de no tomar parte en el congreso y oponerse incluso a su celebración en España, arguyendo que en él no se iba a reconocer el español como idioma oficial y que las españolas no tendrían ni voz ni voto, puesto que aún no estaban oficialmente afiliadas a la IWSA. El 22 de enero, en su conferencia en la Academia de Jurisprudencia, explanó con detalle la que llamó «nuestra actitud ante el Congreso Internacional Feminista» (Espinosa, *Influencia* 35-39). A partir de entonces, todos los esfuerzos por reconducir la situación resultaron baldíos. Espinosa incluso viajó a Londres a principios de febrero para «hacer desistir a las inglesas de sus pretensiones vejatorias para España». Fue acusada por las defensoras del congreso, como *Magda Donato* (Carmen Eva Nelken) y Clara Campoamor, de «seudo-representante» del feminismo español. Pero su terca oposición alentó la campaña en contra de las organizaciones católicas y otros grupos conservadores, y sembró suficientes dudas como para que la Alianza decidiera trasladar su VIII congreso a Ginebra (Aguilera y Lizarraga 194-239).

Los llamamientos a la unidad continuaron, pero finalmente acudieron al congreso dos delegaciones españolas diferentes y enfrentadas: la de la UME (no el Consejo Nacional), integrada por la marquesa del Ter, Graciela de la Puente y *Magda Donato*; y la del Consejo Supremo, formada por Isabel Oyarzábal, Luisa Gorostidi y Ana Picar. Allí persistieron las diferencias y, ante la imposibilidad de acuerdo, la Alianza aceptó afiliar a las dos

4. Unión, con todo, más nominal que efectiva, pues apenas hay noticias de acciones conjuntas al margen de las relacionadas con este congreso de la IWSA.

organizaciones españolas, pese a que cada país solo debía estar representado por una. La ANME presentó esta doble afiliación como un éxito propio y Asas Manterola incluso aseguraba que la Alianza había modificado sus estatutos «con el exclusivo objeto de que nuestro Consejo Supremo, con sus ocho Asociaciones, quedase a ella adherido» (Asas, «Las feministas»). La misma parcialidad mantuvo Isabel Oyarzábal, quien silenció toda referencia a la UME y a su afiliación a la IWSA en su conferencia en el Ateneo sobre el congreso, el 24 de junio, hecho que se le recriminó ásperamente desde la prensa, recordándole que era «sobradamente conocida por la oradora» («El sufragio femenino»). Graciela de la Puente, secretaria general del Consejo Nacional, por el contrario, habló en otra conferencia en Barcelona de «la lucha sostenida por las delegadas españolas para conseguir su afiliación» a la Alianza y de la anomalía que suponía que España contara con dos Consejos feministas de carácter nacional («Una conferencia»). Más conciliadora, la marquesa del Ter respondía así cuando Carmen de Burgos, *Colombine*, le preguntaba por qué no se había celebrado el congreso en Madrid: «Vale más no hablar de eso. La obra femenina que empieza tiene que apartarse de pequeñeces, de personalismos, de rivalidades [...] El congreso se ha celebrado, eso es lo principal» (Carmen de Burgos, «Impresiones»).

4. ARENAS MOVEDIZAS: EL DEBATE IDEOLÓGICO

¿Se trataba solo de «pequeñeces», de «personalismos», de «rivalidades» individuales, o las separaba en realidad un trasfondo doctrinal, un ideario irreconciliable con el credo de sus rivales? No resulta fácil responder a esta cuestión, máxime teniendo en cuenta la escasa documentación que nos ha llegado sobre las actividades de estas dos asociaciones, pues no disponemos de sus libros de actas, de documentos fiables de sus debates y propuestas, ni siquiera de listados aproximados de sus afiliadas. De ahí que solo podamos reconstruir su trayectoria y valorar su legado a base de los retazos que nos ofrecen la prensa y algunos documentos de archivo, pues ni siquiera sus protagonistas se preocuparon de dejar testimonio de su aventura asociativa. En consecuencia, se impone la cautela a la hora de adscribir a la ANME y a la UME a una u otra tendencia ideológica, pues se trata de asociaciones plurales, heterogéneas en su composición, que no respondieron a una línea

de actuación precisa ni constante⁵ y que, como es lógico, fluctuaron en sus posiciones a tenor de los acontecimientos históricos que les tocó afrontar.

María Espinosa fue la primera en enmarcar las rivalidades y disensiones entre las distintas organizaciones femeninas en el clásico encasillado ideológico de izquierda, centro y derecha, reservando para su asociación, «fieles a nuestro programa», una posición equidistante de cualquier extremismo. Aseguraba que, a la hora de constituir la ANME, surgieron discrepancias en el procedimiento de «admisión de asociadas» por su tendencia ideológica y que, pese a sus «sobrehumanos esfuerzos» por aunarlas, «prevaleció la intransigencia que dio origen a la formación de otras asociaciones feministas, las que por sus programas y actuaciones, nos atrevemos a suponer situadas en la derecha e izquierda» (Espinosa, *Influencia* 22). Otras militantes de la ANME, como Ana Picar (*Eugenia*), defendieron también que su asociación desde un principio «se apartó de los extremos» y trabajó por «atraer hasta unirlas espiritualmente, y en el justo medio, a las mujeres que están colocadas en los extremos social o político ya por nacimiento, ya por ideas, siendo el puente, el lazo de unión entre ellas» (Picar, «Política»). Concha Fagoaga, en su excelente estudio sobre el sufragismo en España, todavía no superado en muchos aspectos, dio por buenos estos análisis (*La voz* 123-141) y, tras su estela, cuantos nos hemos referido con más o menos profundidad y extensión a las asociaciones femeninas españolas de los años veinte hemos considerado casi como un axioma este esquema: la ANME se situaba en el centro político⁶, mientras que la UME se definía como una asociación de tendencias izquierdistas, con evidentes conexiones con el Partido Socialista, y la derecha quedaba reservada a la Federación Internacional Femenina que *Celsia Regis* ideó tras su ruptura con la ANME y, más claramente, a las organizaciones confesionales católicas, con la Acción Católica de la Mujer a la cabeza.

A la vista de lo expuesto más arriba, se plantean no pocas dudas al respecto. Que existieron discrepancias en algunos asuntos concretos, y sobre

5. Del Moral, aunque coincide en parte con nuestro análisis, afirma que las dos asociaciones representaban «dos formas distintas de concebir la acción política» (*Acción colectiva* 355), idea que no compartimos.

6. Scanlon apunta que ese centro «se inclinaba claramente a la derecha», donde se hallaban sus referentes políticos (Maura, la Cierva, Dato), y la define como «firmemente católica», con un programa, «amplio sin ser radical ni anticatólico» (203-211).

todo en la estrategia, parece evidente; pero que esas disensiones tuvieran realmente un calado ideológico que las diferenciara tanto en los objetivos como en los medios para su logro parece algo más discutible. Es cierto que no solo las propias militantes, sino parte de la opinión pública vio en su momento a la ANME como un ejemplo de feminismo español «perfectamente aceptable», cuyos objetivos estaban «íntimamente relacionados con el feminismo racional y prudente» («De Actualidad» 72). Pero tampoco nadie, salvo los extremistas católicos a los que ya hemos aludido, asignó en su origen color izquierdista a la UME, más bien se destacaba que «huyendo de dar matiz político a su asociación y persiguiendo como principal objeto la educación y la cultura de la mujer, ostenta una gran fuerza moral y puede realizar una fructífera labor en pro del feminismo» (Viu). Varios años más tarde, Victoria Priego, una mujer socialista que se sentía cercana a esta asociación, insistía en términos parecidos, sin atribuirle ningún matiz izquierdista, y la consideraba una de las «más meritorias» asociaciones surgidas en España en los años posteriores a la Gran Guerra, «que nunca tuvo carácter confesional determinado, admitiendo en su seno a mujeres de todas las clases sociales, de todos los credos políticos y religiosos» (15).

Colombine, al glosar la conferencia de María Lejárraga en la Casa del Pueblo en enero de 1920, hablaba de que el «feminismo sensato se impone» (Carmen de Burgos, «Preparando»). Por lo tanto, como «sensatos» y «aceptables» se presentaban tanto los postulados de la ANME como los de la UME. Subrayemos, en este sentido, que la «centralidad» que María Espinosa y Ana Picar (*Eugenia*) defendían para la ANME se refería más a su labor «mediadora entre los extremos políticos» y al procedimiento en la admisión de asociadas que a discrepancias ideológicas relacionadas con sus fines o su orientación. Desde una perspectiva actual, tampoco habría que desdeñar valoraciones como la de Bussy Genevois, que considera el programa de la ANME «un curioso ejemplo de estilo cumulativo [...] y de extensos párrafos de exaltación que vacilan entre una tonalidad socializante [...] y la aceptación de una sociedad jerarquizada», sin que esta variedad de estilo reste «nada de fuerza a las reivindicaciones» («Escribir» 226); o la de Mary Nash, para quien la ANME estuvo promovida «por mujeres de las filas del progresismo liberal y católico» (139).

Por otro lado, es bastante evidente que ambas organizaciones fueron muy permeables y abiertas en cuanto a la extracción social y política de sus afiliadas, puesto que su objetivo fundamental era sumar fuerzas para la causa. De hecho, las dos mantuvieron contacto con personalidades de muy diferente orientación y aceptaron incluso en sus juntas directivas ideas diversas. Por citar algunos ejemplos, la marquesa del Ter mantuvo reuniones con María de Echarri, quien la había visitado «deseosa de saber si podíamos contar con ella en nuestro campo» (Echarri); la propia Echarri y la conservadora Blanca de los Ríos participaron en las reuniones de constitución de la ANME, aunque no militaron en ella; la marquesa del Ter citaba a Blanca de los Ríos y la también conservadora Concha Espina entre las colaboradoras en la organización del congreso de la Alianza, aunque no nos consta su participación (Maroto); Matilde García del Real, la primera vicepresidenta de la ANME, fue una de las convocantes de la primera reunión preparatoria de aquel congreso, dominada por las asociadas de la UME, y Clara Campoamor, que apoyó decididamente su celebración en España, militó primero en la JUF y luego en la ANME. Concepción Aleixandre constituye, en este sentido, un caso singular, puesto que fue presidenta de honor de la JUF, asociada a la ANME, pero también una de las vicepresidentas del Consejo Nacional de Mujeres y, como veremos, sustituyó a la marquesa del Ter al frente de la UME en julio de 1920.

Tampoco la futura filiación política de algunas de las figuras prominentes vinculadas a una u otra asociación debería ser relevante al respecto, puesto que su destino fue de lo más variopinto: tanto Isabel Oyarzábal, personalidad esencial de la ANME, como María Lejárraga, a quien se vincula con la UME, acabaron militando en el Partido Socialista, pero en 1931, no antes; la poco conservadora Benita Asas Manterola, de la ANME, se afilió durante la etapa republicana a Izquierda Radical Socialista, mientras que *Magda Donato*, de la UME, fue militante del Partido Republicano Federal... Y un dato aún más significativo: a la hora de coaligarse con otras asociaciones para formar sus respectivos Consejos para representar a España en instancias internacionales, resultaría muy difícil explicar desde una perspectiva ideológica que la «moderada» ANME acogiera en el Consejo Supremo sin fricción alguna a laicistas, republicanas y librepensadoras como las que aglutinaban las hermanas Carvia Bernal y Ángeles López de Ayala en Valencia

y Barcelona, a la vez que la «izquierdista» UME se aliaba en el Consejo Nacional con la conservadora *Celsia Regis*. De hecho, que muchas de estas mujeres, de una y otra formación, se integraran sin resquemor en el Lyceum Club, fundado 1926 (Aguilera, «Las fundadoras»), habla más de sintonía que de discrepancias insalvables.

Se ha tratado de explicar la moderación de la ANME por su vinculación con el grupo fundador de *El Pensamiento Femenino* en 1913 (Benita Asas, Julia Peguero y Pilar Hernández Selfa) y el izquierdismo de la UME por su relación con Carmen de Burgos, María Lejárraga y la Agrupación Femenina Socialista (Del Moral, *Acción colectiva* 351-372), con argumentos no del todo consistentes. Por un lado, Asas Manterola fue una de las más radicales militantes de la ANME, comprometida con posturas progresistas, como hemos visto, mientras que Hernández Selfa aparece entre las firmantes del avanzado manifiesto de la Liga valenciana en mayo de 1918 y del escrito enviado por la Liga al Congreso para solicitar en noviembre de ese año, antes que la ANME, la modificación de los códigos Civil y Penal (Aguilera y Lizarraga 110, 117-119). Por otro lado, es cierto que Carmen de Burgos apoyó la celebración del congreso de la Alianza Internacional, pero nunca, que sepamos, perteneció a la UME. Sí estuvieron ligadas a esta asociación algunas socialistas como María de Lloria, que fue su primera vicepresidenta, pero el suyo fue un socialismo *sui generis* y en junio de 1918 abandonaba el partido «por falta de convicción» (Ezama, «De artistócrata» 235). Otras destacadas asociadas como *Magda Donato*, ya lo hemos apuntado, nunca fueron militantes socialistas. Y lo más importante: todo parece indicar que la Agrupación Femenina Socialista madrileña no colaboró ni tuvo relación directa con la UME, y tan solo María Hernández, su presidenta, y Carmen González, su secretaria, se pusieron en contacto a título personal con el Consejo Nacional con la voluntad de unirse al «Congreso Nacional Sufragista», sin resultados palpables (Aguilera y Lizarraga 183-184). Esta actuación, de hecho, les costó una denuncia y una amonestación en el seno de su propia organización (Del Moral, *Acción colectiva* 295-298).

Ciertamente, la Agrupación Femenina Socialista organizó en la Casa del Pueblo un ciclo de conferencias entre octubre y enero sobre el voto femenino, pero estaba más relacionado con el proyecto de Burgos y Mazo, que entonces se debatía en la prensa, que con el congreso feminista. El hecho de

que María Lejárraga disertara sobre el congreso de la Alianza el 4 de enero de 1920 fue una excepción en un ciclo en que participaron también Carmen de Burgos, Margarita Nelken, ajena a la UME, algunos hombres (el doctor Daniel Bascuñana, Cecilio P. Cid) y, lo que pudiera resultar más sorprendente, Isabel Oyarzábal, destacada militante de la ANME, que habló sobre «La responsabilidad de la mujer ante el voto» (Aguilera y Lizarraga 122-123). Un comunicado difundido a principios de marzo de 1920 corroboraba la nula conexión entre la UME y la Agrupación Femenina Socialista. En él se hacía constar que «de los actos de propaganda y conferencias celebrados en el salón de la Casa del Pueblo por algunas señoras pertenecientes a la Unión de las Mujeres de España, las conferenciantes fueron a ello invitadas personalmente; nunca fue iniciadora de estos actos la Unión que preside la marquesa del Ter»; y resaltaba que las actuaciones de la UME se encaminaban «exclusivamente a obtener mejoras sociales en beneficio de la mujer española, y en su seno tienen franca acogida todas las individualidades, sin exclusión ni preferencia alguna», dado que no tenía «afinidad ninguna con agrupaciones esencialmente izquierdistas ni derechistas» y sus asociadas gozaban de plena libertad para «elegir o aceptar los centros públicos donde exponer sus ideas» («El feminismo y la Casa del Pueblo»).

Otro argumento que reiteradamente ha servido para vincular a la UME con posturas izquierdistas próximas al socialismo ha sido el protagonismo que en su organización y desarrollo se supone que tuvo María Lejárraga. Como hemos apuntado, su militancia socialista no se inicia hasta 1931, por lo que su influencia en estos momentos difícilmente podría tener el sesgo izquierdista que se le atribuye. El único testimonio de su afiliación a la UME, que sepamos, es el que ofreció Victoria Priego en 1933, cuando aseguraba que había sido «asociada preeminente» y «sostenedora de su precaria existencia» (16). Ninguna otra información de las que hemos podido recabar corrobora esta afirmación. Ciertamente, Lejárraga fue secretaria general del Comité Español encargado de organizar el congreso de la Alianza, pero ella misma explicó en una entrevista que su nombramiento se debía exclusivamente a que la delegada de la Alianza, Chrystal Macmillan, «tuvo la amabilidad de pedírmelo insistentemente» (Nelken). Parece sorprendente que una personalidad tan relevante y respetada en los círculos intelectuales y femeninos del momento no aparezca citada ni una sola vez como miembro de la UME, ni

figurara en ninguna de sus juntas directivas ni en las del Consejo Nacional de Mujeres, ni participara en acto alguno de la asociación al margen de los concernientes a la organización del congreso de la IWSA. Si realmente era una de las personalidades **más representativas de la UME**, resulta inaudito que asistiera al congreso de Ginebra como simple cronista de *ABC*, en vez de formar parte de la delegación oficial de su asociación, integrada por la marquesa del Ter, Graciela de la Fuente y *Magda Donato*, también cronista del evento para *La Tribuna*, doble función que ejercieron otras representantes de la ANME, como Isabel Oyarzábal o Ana Picar (Aguilera y Lizarraga 313-346, 389-458). Por sorprendente que resulte, todos los indicios apuntan a que María Lejárraga no dirigió la UME⁷, tal vez ni tan siquiera fuera una «asociada preeminente», como señalaba Priego, y, desde luego, no parece que marcara la tendencia ideológica de la asociación presidida por la marquesa del Ter.

5. NUEVOS RUMBOS, NUEVOS HORIZONTES

El congreso de Ginebra marcó, de algún modo, un antes y un después en el rumbo de las dos asociaciones que nos ocupan, si bien la eficacia de sus actividades apenas se plasmó en la realidad cotidiana, porque la propia fragilidad del movimiento feminista, la resistencia social a los cambios, por mínimos que fuesen, y la incompetencia de un sistema político corrupto y desnortado arrumbaron la mayoría de las iniciativas, condenadas casi siempre, por bien recibidas que fueran, al limbo de los proyectos aplazados para un futuro que nunca parecía llegar. La instauración de la dictadura de Primo de Rivera en 1923, pese a su paternalismo y a que nominalmente fue el primero en conceder el voto y el acceso de las mujeres a cargos políticos, en realidad supuso un nuevo lastre y un claro retroceso para las aspiraciones de los grupos feministas, por muy moderadas que fuesen sus demandas.

Aunque las estrategias se mantuvieron por lo general invariables, enseguida comenzaron a vislumbrarse los cambios. La UME dio un giro importante con la elección de una nueva junta directiva a finales de julio de 1920.

7. La única vinculación posterior de Lejárraga con la UME la encontramos en el congreso de la IWSA celebrado en Berlín en 1929, al que sí asistió como delegada de esta asociación.

El recambio se produjo sin explicación pública, tal vez por respeto a la letra de sus estatutos, cuyo el artículo 24 establecía que ningún cargo podía ser desempeñado por la misma persona «salvo que sea reelegida por unanimidad» (*Unión de las mujeres de España* 10), aunque parece difícil imaginar que la marquesa del Ter no contara con ella. Se nombró una presidenta interina, Concepción Aleixandre, «hasta los meses de octubre o noviembre», para cuando se anunciaba una nueva Junta, que de momento se completaba así: vicepresidenta, Graciela de la Puente; tesorera, Clementina Albéniz; contadora, María Paz Caballero; secretaria de actas, Enriqueta de la Hoz; vocales, Concepción Ruiz, señora de Pujol, *Magda Donato*, marquesa de Cifuentes y Elvira Cuéllar. La noticia resaltaba, además, que tanto la presidenta como «todas las asociadas» coincidían en un mismo propósito, el de «llegar a una amplia fraternidad con todas las asociaciones feministas existentes en España, en la que, conservando cada grupo su estructura y organización peculiares, hallen en la armonía de sus relaciones elevados puntos de coincidencia que hagan más fructíferos el esfuerzo y la actividad femenina» («Unión de Mujeres»). De nuevo, la unidad como bandera. El cambio afectaba también a su sede social, ahora ubicada en la plaza de Canalejas.

Clara Campoamor, en un artículo dedicado a esta nueva etapa de la UME, la definía como «intérprete fiel del anhelo femenino mundial concretado en las conclusiones prácticas» del congreso de Ginebra, y consideraba que la adhesión de «las dos asociaciones femeninas españolas de mayor importancia» al movimiento feminista internacional era el punto de inflexión necesario para afrontar un futuro cargado de proyectos, pues su acción salía ya «del radio de acción y de crítica nacionales para ser sometido al tamiz del juicio universal». Del congreso de Ginebra había surgido un nuevo mandato para la mujer española, el de sumarse a «la lucha por la renovación de determinados conceptos sociales, por la nivelación de derechos y la adquisición de deberes»; pero también un deber ineludible: «Nuestras compatriotas [...] han de llevar a las futuras asambleas internacionales tangibles demostraciones del contenido espiritual que anima sus organizaciones y de las realidades conseguidas con la perseverancia y el esfuerzo bien orientados». En este contexto, señalaba Campoamor que la UME «se disciplina y prepara para realizar una labor que merezca la atención de la opinión española, la aprobación de quien rectamente pensare y juzgare y la obtención de inmediatas

mejoras y modificaciones sociales en beneficio de la mujer». Su presidenta, la doctora Concepción Aleixandre, sintetizaba su programa en dos palabras: «cordura y fraternidad». Superar anteriores disputas y unidad de acción como base para el futuro, porque, como recogía Clara Campoamor de labios de la nueva presidenta, «vano es soñar en realizar nada grande en medio de rencillas que nos aparten a unos de otros» (92-94).

El abandono provisional de la dirección de la UME no mermó la actividad de la marquesa del Ter, quien se mantuvo en primera línea de acción como presidenta del Consejo Nacional de Mujeres y reapareció casi de inmediato como una de las fundadoras de la Cruzada de Mujeres Españolas que estaba organizando Carmen de Burgos (Núñez Rey 488-492; Ezama, «La Liga» 60-64). Es éste un hecho crucial en el que se ha reparado poco, antes bien se ha insistido en la prematura desaparición de la UME (Fagoaga, *La voz* 139-141), que pervivió de manera autónoma durante bastante tiempo y con entidad jurídica al menos hasta 1935⁸. El 4 de agosto de 1920 se celebró «una reunión preparatoria», en la que participaron, además de Carmen de Burgos, que actuó ya como presidenta, Concepción Aleixandre en representación de la UME, la marquesa del Ter, como presidenta del Consejo Nacional de Mujeres, Magdalena Santiago, profesora de la Escuela Superior de Magisterio, Josefa Barrera, Carmen Blanco «y otras muchas». Entre los proyectos de esta entidad «eminente sufragista», figuraba la organización de «una campaña de mítines y conferencias [...] en la sección que preside la señora marquesa del Ter», que no se precisaba; la «fundación de importantes centros de protección y cultura», bajo la dirección de la doctora Aleixandre y de otras socias; y una serie de acciones «para influir en la legislación y trabajar en pro del mejoramiento social de la mujer, para conseguir su igualdad con el hombre ante las leyes civiles, único medio de tener toda su dignidad y poder desempeñar la alta misión social que en justicia le corresponde» («Cruzada», *La Correspondencia de España* 5). Su actividad, con la colaboración siempre protagonista de las presidentas de la UME y del Consejo Nacional, se inició al poco tiempo. A finales de enero de 1921, una comisión encabezada por

8. En el congreso de la IWSA en Estambul (1935) seguía figurando como asociada a la Alianza, con la marquesa del Ter al frente, al igual que la ANME, presidida entonces por Julia Peguero.

Carmen de Burgos, la doctora Aleixandre y la marquesa del Ter visitó al ministro de Instrucción Pública para que reintegrara a las mujeres el derecho a concursar en oposiciones a plazas administrativas «con arreglo a la ley de bases» («Cruzada», *Heraldo de Madrid* 2). También participaron en la famosa manifestación sufragista a las puertas del Congreso y el Senado del 31 de mayo de 1921. Allí repartieron pasquines y entregaron una razonada lista de peticiones «a las Cortes», cuya firma encabezaban Carmen de Burgos y la marquesa del Ter (Del Moral, «Persiguiendo»). Significativamente, no firmó el escrito, basado en las conclusiones aprobadas en Ginebra, la plana mayor de la ANME. Esta confluencia de acciones e intereses, se extendió a otras manifestaciones, como las convocadas por la Asociación de Vecinos de Madrid sobre el problema de la vivienda y las subsistencias en 1921. En marzo de 1922 se anunciaba que la marquesa del Ter había sido reelegida presidenta y que la UME entraba «en una nueva etapa de actividad, proponiendo dedicarse con energía para obtener los derechos de la mujer», en especial del voto («Noticias»). Y en julio de ese mismo año veía la luz el primer número de *Renacimiento*, «revista semanal ilustrada, órgano de la Unión de las Mujeres de España», al parecer hoy perdida, aunque hay constancia de que se publicaron al menos dos números. Pero esta nueva etapa de la entidad queda ya fuera de este estudio.

Entretanto, la ANME, menos visible en los meses inmediatos al congreso de Ginebra, incrementó su actividad a comienzos de 1921, y el 17 de enero Benita Asas Manterola ofrecía una conferencia en el Ateneo de Madrid sobre los derechos políticos y civiles de la mujer. En ella, con tono poco moderado según la reseña de su correligionaria Isabel Oyarzábal, se lamentaba de que «las españolas no hayan reclamado con la energía precisa el logro de sus derechos» y se preguntaba si se debía «a presiones o influencias del catolicismo». Según Asas Manterola, las españolas debían defender sus derechos políticos «con el mismo afán que ponen en mantener la integridad de sus creencias religiosas», porque «la obtención de todos los derechos políticos y civiles será el único medio de hacer disuadir de sus designios a los poderosos de la tierra». Concluyó su charla invitando a las presentes a nutrir las filas de la ANME, «cuya alta finalidad moral es de todos conocida», y a «abandonar su actitud de indiferencia, ante cuestión de tan profunda importancia como es la obtención del voto femenino» (Isabel Oyarzábal, «En el Ateneo»). Casi

de inmediato, a principios de febrero, la ANME daba curso a uno de los puntos esenciales de su programa y entregaba al presidente de la Comisión de Códigos, Antonio Maura, «un estudio-reforma de los [códigos] Civil y Penal, en lo que afecta a la mujer y al niño [...], para presentarla a las Cortes, cuando a ello haya lugar [...], por considerar este asunto de extraordinaria urgencia» («Asociación Nacional», *El Sol* 8). Era el primer paso de un largo proceso que habría de durar años. Para entonces, también su junta directiva había cambiado y María Espinosa, que se mantuvo al frente del Consejo Supremo (hasta 1923 no sería relevada por Isabel Oyarzábal), quedó relegada a la presidencia de honor, sustituida por María Valero; completaban la nueva junta Julia Peguero (secretaria general), María Mateu (vicesecretaria), Benita Asas (tesorera), Natividad Albertos (contadora) y, como vocales, Elisa Soriano, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Carmen Baroja, María Ramos, Consuelo Echevarría y «señoritas Zubiaurre, Ranero, Bahamonde, Martín de Antonio»; suplentes, «señora Troncoso, López de Peralta y señoritas de Soto, Pérez Cervera, Calvo y Herrera». Simultáneamente, su sede social se trasladó a la calle Preciados, 27 («Asociación Nacional», *El Sol* 8). El 25 de marzo de ese año veía la luz el primer número (único que se conserva de esta primera etapa) de *Mundo Femenino*, «órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas», en cuyas páginas se avivó el debate y se fue dando cuenta, entre otros muchos asuntos de interés, «de los trabajos de la Asociación». En el mes de junio, en fin, el ministro de Gracia y Justicia comunicaba a la presidenta del Consejo Supremo Feminista «haber pasado de Real Orden a la Comisión general de codificación el estudio de varias reformas de los Códigos Civil y Penal», las presentadas en el mes de febrero por esa organización femenina («Asociación Nacional», *Heraldo de Madrid* 3). También en su caso una nueva etapa parecía abrirse en el horizonte.

En definitiva, tras casi tres años de andadura por caminos paralelos, las dos asociaciones feministas se mantenían fieles a un ideario con más puntos de coincidencia que de discrepancia, y seguían buscando nuevas formas de reafirmación en la sociedad española. Las dos habían surgido como crisol de diversas tendencias del feminismo liberal y en ellas convivían personalidades de distintas sensibilidades y de variada orientación ideológica, pero afines en cuestiones de fondo. Un feminismo en sintonía con la sacudida sufragista que en esos momentos inundaba Europa y que se abría paso decidido en España

como el modelo más adecuado para lograr las aspiraciones de educación, emancipación e igualdad de derechos civiles y políticos para las mujeres. No en vano en la ANME y en la UME militaron casi todas las protagonistas de la eclosión y de los logros, años más tarde, de la Segunda República.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «Acto simpático». *El Globo* 14 febrero 1919: 3.
- Aguado, Ana y Sanfeliu, Luz. «María Lejárraga y la *Asociación Femenina de Educación Cívica*. Sociabilidad y formación femenina en las claves de la ciudadanía». *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Ed. Pilar Folguera, Juan Carlos Pereira, Carmen García, Jesús Izquierdo, Rubén Pallol, Raquel Sánchez, Carlos Sanz y Pilar Toboso. Madrid: UAM Ediciones, 2015. 1977-1994.
- Aguilera Sastre, Juan. «La Asociación Femenina de Educación Cívica (1931-1936)». *María Martínez Sierra: Feminismo y Música*. Ed. Juan Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008. 79-141.
- Aguilera Sastre, Juan. «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español». *Brocar* 35 (2011): 65-90.
- Aguilera Sastre, Juan, y Lizarraga Vizcarra, Isabel. *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer*. Barcelona: Icaria, 2010.
- Asas Manterola, Benita. «Seudofeminismo». *La Correspondencia de España* 4 febrero 1920: 3.
- Asas Manterola, Benita. «Las feministas españolas en Ginebra». *El Nervión* (Bilbao) 22 junio 1920: 1.
- «Asociación Nacional de Mujeres Españolas». *El Sol* 11 febrero 1921: 8.
- «Asociación Nacional de Mujeres Españolas». *Heraldo de Madrid* 17 junio 1921: 3.
- «Asociación Profesional de Modistas». *El Día* 8 abril 1919: 3.
- Blasco, Inmaculada. *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Blasco, Inmaculada. «Mujeres y nación: ser españolas en el siglo XX». *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Ed. Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas. Barcelona: RBA, 2013. 168-206.

- Branciforte, Laura. «Experiencias plurales del feminismo español en el primer tercio del siglo pasado: un balance de la historiografía reciente». *Revista de Historiografía* 22 (2015): 235-254.
- Burgos, Carmen de (*Colombine*). «Preparando el Congreso». *Heraldo de Madrid* 10 enero 1920: 3.
- Burgos, Carmen de (*Colombine*). «Disidentes». *Heraldo de Madrid* 10 junio 1920: 1.
- Burgos, Carmen de (*Colombine*). «Impresiones del Congreso de Ginebra. La marquesa del Ter». *Heraldo de Madrid* 21 julio 1920: 3.
- Bussy Genevois, Danièle. «Escribir la sociabilidad (1880-1980)». *La democracia en femenino*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017 [2002]. 222-239.
- Bussy Genevois, Danièle. «Por una historia de la sociabilidad femenina: algunas reflexiones». *Hispania* 214 (2003): 605-620.
- Bussy Genevois, Danièle. «La nación, ¿cuestión feminista? Observaciones sobre unas primicias (1860-1920)». *La democracia en femenino*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017 [2005]. 288-307.
- Campoamor, Clara. «El programa de la Unión de Mujeres de España». *La forja de una feminista. Artículos periodísticos*. 1920-1921. Ed. Isabel Lizarraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre. Sevilla: Renacimiento, 2019. 92-96.
- Cenamor, Hermógenes. «Aspiraciones políticas, sociales y económicas del feminismo en España». *El Figaro* 4 de diciembre 1919: 2.
- «Cruzada de Mujeres Españolas». *La Correspondencia de España* 3 agosto 1920: 5.
- «Cruzada de Mujeres Españolas». *Heraldo de Madrid* 1 febrero 1921: 2.
- «De actualidad». *La Escuela Moderna* enero 1919: 72-80.
- Del Moral Vargas, Marta. «El Grupo Femenino Socialista de Madrid (1906-1914): pioneras en la acción colectiva femenina». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27 (2005): 247-269.
- Del Moral Vargas, Marta. «Persiguiendo el reconocimiento de la igualdad: La petición de la Cruzada de Mujeres Españolas a las Cortes (31-V-1921)». *Arenal* 16, 2 (2009): 379-397.
- Del Moral Vargas, Marta. *Acción colectiva femenina en Madrid (1909-1931)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Echarri, María de. «Notas femeninas. Hay que estar alerta». *Diario de Barcelona* 26 de noviembre 1919: 5.
- «El feminismo y la Casa del Pueblo. Una rectificación». *Hoy* 9 marzo 1920: 2.

- «El sufragio femenino. La labor del Congreso Internacional de Ginebra». *Hoy* 25 junio 1920: 4.
- Espinosa, María. «En justa defensa». *El Debate* 4 de enero 1919: 1.
- Espinosa, María. *Influencia del feminismo en la legislación contemporánea*. Madrid: Editorial Reus, 1920.
- Ezama Gil, Ángeles. «La Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y Cruzada de Mujeres Españolas». *Mujeres en la frontera*. Coord. Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo. Madrid: UNED, 2013. 53-82.
- Ezama Gil, Ángeles. «De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 90 (2014): 231-263.
- Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Fagoaga, Concha. «De la libertad a la igualdad: laicistas y sufragistas». *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la Historia. Homenaje a M.^a Carmen García Nieto*. Coord. Cristina Segura y Gloria Nielfa. Madrid: Ediciones del Orto, 1996. 171-198.
- Fagoaga, Concha. «La herencia laicista del movimiento sufragista en España». *Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea*. Coord. Ana Aguado. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999. 91-111.
- «Feminismo». *El País* 13 noviembre 1919: 3.
- Fernández Alonso, Rebeca. *Esperanza Rodríguez Cerdán. La voz rebelde de una maestra sufragista, republicana y miliciana de la cultura*. Sevilla: Benilde Ediciones, 2016.
- García Galán, Sonia. *Mujeres modernas, madres conscientes y sufragistas exaltadas. Ideales de feminidad y debates feministas en Asturias (1919-1931)*. Oviedo: KRK, 2009.
- «La Asociación Nacional de Mujeres Españolas». *El Sol* 17 enero 1919: 6.
- «La mujer, por la justicia». *El País* 20 diciembre 1919: 3.
- «Manifiesto de la Asociación Nacional de Mujeres». *El Día* 8 diciembre 1918: 2.
- Maroto Guerrero, J. «El feminismo avanza. Las sufragistas españolas». *Hoy* 1 de marzo 1920: 4-5.
- Moreno Luzón, Javier. «De agravios, pactos y símbolos: el nacionalismo español ante la autonomía de Cataluña (1918-1919)». *Ayer* 63 (2006): 119-151.
- Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos, movimientos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- Nelken, Carmen Eva (*Magda Donato*). «La vida femenina. Las figuras del feminismo español. María Martínez Sierra». *La Tribuna* 15 enero 1920: 8.
 «Noticias». *El Globo* 3 marzo 1922: 2.
- Núñez Rey, Concepción. *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Oyarzábal, Isabel (*Beatriz Galindo*). «Asociación Nacional de Mujeres Españolas de acción feminista, política-económica-social». *El Sol* 9 febrero 1920: 10.
- Oyarzábal, Isabel (*Beatriz Galindo*). «En el Ateneo. Conferencia de la señorita Benita Asas Manterola». *El Sol* 19 enero 1921: 8.
- Picar, Ana (*Eugenia*). «Política feminista». *El Mundo* 14 abril 1920: 1.
- Priego, Victoria. *La mujer ante las urnas*. Madrid: Índice, 1933.
- Ramos, María Dolores. «La cultura societaria del feminismo librepensador en España (1895-1918)». *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Coord. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero. Málaga: Atenea, 2002. 73-98.
- Ramos, María Dolores. «Hermanas en creencias, hermanas de lucha. Mujeres racionalistas, cultura republicana y sociedad civil en la Restauración». *Arenal* 11, 2 (2004): 27-56.
- «Reuniones y conferencias. Asociación Nacional de Mujeres Españolas». *La Acción* 4 febrero 1919: 3.
- Sanfeliu, Luz. «Del laicismo al sufragismo. Marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7 (2008): 59-78.
- Sanfeliu, Luz. «Unión Republicana Femenina: una escuela de formación cívica (1931-1933)». *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Ed. Teresa María Ortega López, Ana Aguado Higón y Elena Hernández Sandoica. Madrid: Cátedra, 2019. 95-113.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal, 1986.
- «Una conferencia. Sobre el Congreso Feminista de Ginebra». *La Vanguardia* (Barcelona) 20 junio 1920: 7.
- «Una fuerza que nace. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas». *La Acción* 31 de diciembre 1918: 1-2.
- «Unión de las Mujeres de España. A las mujeres españolas». *El País* 13 de enero 1919: 2.
- «Unión de Mujeres de España». *Hoy* 27 julio 1920: 5.

JUAN AGUILERA SASTRE

Para una historia de las asociaciones femeninas en España. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921)

Unión de las Mujeres de España. Estatutos. Madrid: Tip. Linera, 2019.

María Valero (*Doña Paz*). «Comentarios breves». *La Tierra de Segovia* 3 julio 1920: 1.

Viu, Francisco de. «Opiniones. Feminismo». *La Acción* 21 enero 1919: 1.

LA LLEGADA DE LA MUJER A LA CARRERA DE SAN JERÓNIMO: UN BALANCE DE LAS INTERVENCIONES DE LAS INTEGRANTES DE LA ASAMBLEA NACIONAL DE PRIMO DE RIVERA (1927-1930)

THE ARRIVAL OF WOMEN AT CARRERA DE SAN JERÓNIMO: A BALANCE OF THE INTERVENTIONS OF THE WOMEN MEMBERS OF THE NATIONAL ASSEMBLY OF PRIMO DE RIVERA (1927-1930)

Enrique BENÍTEZ PALMA

Author / Autor:

Enrique Benítez Palma
Universidad de Málaga
Málaga, Spain
enrique.benitez@ccuentas.es
<https://orcid.org/0000-0001-9184-5719>

Submitted / Recibido: 30/06/2020

Accepted / Aceptado: 28/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Benítez Palma, Enrique. «La llegada de la mujer a la Carrera de San Jerónimo: un balance de las intervenciones de las integrantes de la Asamblea Nacional de Primo de Rivera (1927-1929)». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 161-186. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.07>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Enrique Benítez Palma

Resumen

En octubre de 1927 se constituyó la Asamblea Nacional de la Dictadura de Primo de Rivera, un órgano político de carácter consultivo que debía elaborar una nueva Constitución española. Dieciséis mujeres formaron parte de la Asamblea durante su período de funcionamiento (hasta el 15 de febrero de 1930), aunque sólo once participaron de manera activa en sus plenos y comisiones. El análisis de sus intervenciones y la realización de un balance de sus logros normativos permiten disponer de más datos para discernir si esta llegada de las primeras mujeres a la sede parlamentaria, pese a no haber sido votadas democráticamente, contribuyó de manera efectiva al avance de los derechos de las mujeres, o si por el contrario formaron parte de un engranaje estratégico de carácter propagandístico y electoralista.

Palabras clave: Primo de Rivera; Asamblea Nacional; mujeres; política; feminismo católico.

Abstract

In October 1927, the National Assembly of the Primo de Rivera Dictatorship was created. It was a consultative political body that was in charge to prepare a new Spanish Constitution. Sixteen women were part of the Assembly during its period of operation (until February 15, 1930), although only eleven actively participated in its plenary sessions and commissions. The analysis of their interventions and the assessment of their normative achievements allow us to have more data to discern whether this arrival of the first women to the parliamentary seat, despite not having been democratically voted, effectively contributed to the advancement of the women's rights, or if, on the contrary, they were part of a strategic gear of a propagandistic and electoral nature.

Keywords: Primo de Rivera; National Assembly; Women; Politics, Catholic Feminism.

1. INTRODUCCIÓN

El domingo 10 de octubre de 1927, a las 4 de la tarde, daba comienzo la solemne sesión inicial de la nueva Asamblea Nacional, un órgano creado por la Dictadura a su medida, con el primordial objetivo declarado de redactar una nueva Constitución, pero con muchas otras ramificaciones políticas menos evidentes. No parece casual la fecha elegida: para un régimen calificado como «nacionalcatólico», tan propicio a lo simbólico y al manejo de los tiempos desde el ejercicio de un poder completo, la proximidad al Día de la Raza, a la fiesta nacional del 12 de octubre, ni parece casualidad ni puede tomarse como una coincidencia.

El régimen venía trabajando desde la primavera en la idea de crear este órgano, que ocuparía la simbología parlamentaria, el espacio físico de las disueltas Cortes Generales. Medios tan afines a la Dictadura como *La Nación* –creado *ad hoc* por Primo de Rivera– o *El Debate* –dirigido por Ángel Herrera Oria– llevaban meses alentando la idea. Hay un nítido calendario que conduce desde noviembre de 1925, cuando Primo de Rivera rescata la intención de instituir una nueva cámara, hasta el 10 de octubre de 1927. En julio de

1926 el Congreso Nacional de la Unión Patriótica «tomaría la decisión de crear un parlamento corporativo para representar a las familias, los municipios y las provincias, las denominadas entidades «naturales» de la sociedad (Quiroga, *Los orígenes* 67). En septiembre de ese mismo año, coincidiendo con el tercer aniversario del golpe de estado, el Gobierno convocaría un extraño plebiscito de apoyo a la Dictadura y a la propia idea de creación de una Asamblea Nacional. Sin más requisito que la firma, ya que no se produjo ninguna votación, la maquinaria del poder político y militar, ayudada por una intensa campaña de propaganda, recogió casi siete millones y medio de firmas favorables –«la Dictadura autorizó a todas las personas mayores de 18 años, tanto hombres como mujeres, a firmar, es decir, a participar» (Quiroga, *Haciendo españoles* 121) –, lo que supuso un nuevo hito en un largo proceso estratégico que ha sido calificado como de «institucionalización del régimen» (Egido León).

No eran buenos tiempos para el parlamentarismo. Al agotamiento del régimen de la Restauración se unían las dificultades de la República de Weimar y la pujanza del Estado corporativo italiano de Mussolini; y si bien es cierto que en las elecciones de abril de 1923 ni la apatía ni el fraude fueron elementos decisivos (Villa García), hay que tener en cuenta la influencia en aquellos momentos tanto del auge de las posiciones antiparlamentarias como el aparente éxito del modelo italiano, espejo palpable de la Dictadura de Primo de Rivera.

Sin embargo, y considerando el descrédito europeo que sufría en aquellos momentos la institución parlamentaria, sus fracasos y su nula contribución al desarrollo del país en los años previos al golpe de estado, ¿qué interés podía tener la Dictadura de Primo de Rivera en resucitarla con el agravante de la ausencia de unas verdaderas elecciones democráticas? Aunque algunas fuentes sitúan el origen de la idea de crear un órgano de estas características en la temprana fecha de noviembre de 1923, de la mano de Antonio Maura, como medio para facilitar los apoyos para «volver a la normalidad» y «construir una nueva legalidad» (Gómez Navarro 261-262), la clave pudo estar en el viaje que hizo Primo de Rivera a Italia. «En marzo de 1924, a los tres meses de su viaje a Italia y precisamente cuando comenzaba a institucionalizar la Unión Patriótica, el dictador reveló a un periodista francés su plan de ‘convocar a la nación de acuerdo con sus clases representativas’» (Ben Ami

142). La idea tuvo que ser aparcada por la guerra de Marruecos, volvería a ser puesta sobre la mesa en noviembre de 1925, con la victoria ya asegurada, y recibiría un impulso decisivo a lo largo de 1926. «Una vez el Duce comenzó a construir su Estado corporativo, el dictador español se sintió alentado a proseguir con sus planes constitucionales. Según su ministro de Hacienda, Calvo Sotelo, Primo de Rivera quedó muy impresionado por la recomendación del Duce, transmitida por Eduardo Aunós en 1926, de que no tardara en instalar su propio parlamento. El parlamento –explicó Mussolini– ‘es el traje que hay que lucir en la *soirée* internacional’» (Ben Ami 142).

La maquinaria se puso en marcha. Desde comienzos de 1927, José Pemartín utilizó el diario oficialista *La Nación* para emprender una campaña de apoyo a la creación de la Asamblea Nacional (Quiroga, *Haciendo españoles* 124). También desde las páginas de *El Debate* se apuntaba en la misma dirección, pero «mejor sin funciones legislativas» (10 noviembre 1926). Tras las vacaciones veraniegas de 1927 se aceleró el proceso y se pasó a la ejecución de un plan perfectamente diseñado. La actividad entre el 1 de septiembre y el 10 de octubre es frenética.

La prensa afín al régimen adelanta las primeras noticias sobre la inminente puesta en marcha de la Asamblea Nacional. Lo hace *El Debate* en un artículo titulado «Hacia el camino real» (*Heraldo de Madrid*, «Los próximos acontecimientos políticos»). *El Socialista* se hace eco de estas novedades. Se adivina un calendario. El 5 de septiembre «entregará el presidente al Rey el decreto de convocatoria» (*El Socialista*, «Lo que será la Asamblea Consultiva Nacional»). También se sabe ya que la Asamblea se reunirá en la primera decena de octubre. La naturaleza, facultades y composición del nuevo organismo, filtradas desde el gobierno a la prensa cercana, están ya muy bien perfiladas. Así, la Asamblea no tendrá facultades legislativas, sino consultivas. Emitirá dictámenes a los decretos del gobierno, pero a cambio tendrá la posibilidad de hacer sus propias propuestas de decretos, que el gobierno aceptará, modificará o rechazará. Estudiará los presupuestos de 1929, pero no los de 1928, por la premura de tiempo, ya que su primera reunión será el 10 de octubre. Se organizará en secciones, para agilizar sus trabajos, y la elección de su composición, tanto de sus órganos (presidencia y mesa) como de sus integrantes, corresponde al Gobierno.

Durante los días siguientes, los medios se enzarzan en discusiones estériles. El *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Sol* o *La Época* se muestran tibios o críticos. También *El Socialista*. *La Época* publica que *El Debate* es el paladín de la Asamblea, mientras que *ABC* la considera innecesaria (*ABC*, *Murmuraciones de actualidad*). Desde San Sebastián, el 5 de septiembre Primo de Rivera responde a los periodistas y defiende la creación de la Asamblea. Destaca la presencia de un centenar de profesionales en la misma, la discusión de las leyes y su carácter consultivo. Recuerda que, si quisiera, podría volver a la «vieja política», convocar elecciones y retorcer las leyes para fabricarse una mayoría a su medida, con el beneplácito del pueblo.

El 14 de septiembre se publica en la *Gaceta de Madrid* el Real-Decreto Ley n.º 1.567, que recoge el Reglamento del nuevo órgano político. El artículo 15 pasa más bien desapercibido, pero será el que abra la puerta a la llegada de las primeras mujeres al edificio de la Carrera de San Jerónimo:

El número de miembros que han de componer la Asamblea será en todo momento mayor de trescientos veinticinco y menor de trescientos setenta y cinco. A ella podrán pertenecer, indistintamente, varones y hembras, solteras, viudas o casadas, éstas debidamente autorizadas por sus maridos, y siempre que los mismos no pertenezcan a la Asamblea. Los miembros de la Asamblea deberán ser todos españoles y mayores de veinticinco años y no haber sufrido condena, y tendrán el tratamiento de Señoría. (*Gaceta de Madrid* 1.500)

El 28 de septiembre una nueva norma del Gobierno publicada en la *Gaceta de Madrid* –el Real Decreto Ley n.º 1.653– fija en 400 el número definitivo de miembros de la Asamblea Nacional. El 4 de octubre *La Nación* se adelanta a la propia *Gaceta de Madrid* y publica el primer listado de asambleístas. José Yanguas, Diplomático y Ministro de Estado entre 1925 y 1927, será su presidente. *El Imparcial* destaca que en el listado hay «dieciséis señoras y diecisiete exministros» (*El Imparcial*, «Relación de asambleístas propuestos...»). También que doña Carmen Cuesta es nombrada secretaria de la mesa presidencial. *El Sol* publica que «el antiguo despacho de los secretarios del Congreso ha sido destinado a la secretaria de la Asamblea y a las señoras asambleístas» (*El Sol*, «Otras informaciones»). Ese mismo día se celebra el congreso extraordinario de la UGT en el que se decide no aceptar la propuesta del Gobierno para formar parte de la Asamblea (*El Socialista*,

«El congreso extraordinario de la Unión General de Trabajadores»). El día 8 hará lo mismo el PSOE, en ambos casos por unanimidad (*El Socialista*, «El congreso extraordinario del Partido Socialista Obrero Español»). El domingo 10 de octubre celebra su primera sesión la Asamblea Nacional. Trece mujeres ocuparon sus asientos en aquella jornada histórica.

2. LAS ASAMBLEÍSTAS: PERFILES Y MÉRITOS PARA SU ELECCIÓN

Se equivocó *El Imparcial* al contar el número de mujeres que aparecían en el listado de assembleístas, publicado primero en *La Nación* y un día más tarde en la *Gaceta de Madrid*, de manera ya oficial. Eran quince las «señoras» convocadas a formar parte de la nueva Asamblea Nacional, un hecho sin precedentes en la historia política española que, sin embargo, apenas mereció atención mediática en aquellas semanas de trabajo institucional vertiginoso.

Sólo el *Heraldo de Madrid* mostró cierto interés en el asunto de la incorporación de la mujer al órgano recién creado. En su edición del 5 de octubre, dedica en la portada un breve reportaje a esta cuestión: ha logrado localizar a varias assembleístas y hablado con ellas, sin dar referencias sobre los méritos que las han llevado a estar en la lista. Doña Blanca de los Ríos «no sospechaba que la fueran a nombrar assembleísta», afirma, para contestar, preguntada por los asuntos que piensa tratar en la Asamblea que acude «a servir mis ideales de una patria grande; a trabajar por la integración espiritual de España y América; a velar por los intereses de América y España» (*Heraldo de Madrid*, «Las mujeres en la Asamblea»). Blanca de los Ríos era ya una afamada escritora, articulista habitual del *ABC* y directora de la revista *Raza Española*, cargo que ocupó entre 1919 y 1930.

Micaela Díaz Rabaneda, profesora de Historia de la Escuela Normal de Maestras, es sorprendida por el periodista con la *Gaceta de Madrid* en las manos, «buscando su nombre, pues no acababa de dar crédito a las listas ya publicadas en los periódicos» (*Heraldo de Madrid*, «Las mujeres en la Asamblea»). Explica que «ha tomado parte en varios mítines sanitarios y que también ha trabajado en el Consejo de Protección a la Infancia y otras varias instituciones benéficas» (*Heraldo de Madrid*, «Las mujeres en la Asamblea»). Por su parte, la señorita María de Maeztu afirma que acudirá «sin carácter político», como directora de la Residencia de Señoritas y del

Instituto Escuela. La Marquesa de la Rambla no muestra sorpresa por su nombramiento, o al menos no lo recoge el periódico. Sus intereses son firmes y diáfanos: «a mí las cuestiones que más me interesan son las religiosas. Lo que he de procurar ante todo es conseguir que se otorgue el debido respeto a nuestra religión; que el Estado la venera, la proteja y la haga respetar por todos» (*Heraldo de Madrid*, «Las mujeres en la Asamblea»).

El *Heraldo* también se interesa por las opiniones de doña Dolores Cebrián de Besteiro, profesora de Ciencias de la Escuela Normal de Maestras y esposa del dirigente socialista Julián Besteiro, que no atiende el requerimiento del periódico por estar «atareadísima con el trabajo de principios de curso» (*Heraldo de Madrid*, «Las mujeres en la Asamblea»). Tampoco responde doña Esperanza García de Torres de Luca de Tena, esposa del fundador del diario ABC, en su caso por estar enferma. Ninguna de ellas sería asambleísta, pues renunciaron por distintos motivos.

La candidez política de María de Maeztu sería aprovechada por *La Nación* para realizar un nuevo ejercicio de propaganda. El 6 de octubre titula una noticia sobre la Asamblea Nacional afirmando que «a nadie se le ha designado por su matiz político, sino por lo que representa en el orden de las actividades» (*La Nación*, «Asamblea Nacional»), sirviéndose para llegar a tal conclusión precisamente de las declaraciones hechas el día anterior por María de Maeztu al *Heraldo de Madrid*.

Pero al analizar los perfiles de las mujeres asambleístas no parece que esta afirmación tan rotunda sea del todo cierta. De las trece mujeres que ocuparon en octubre de 1927 sus asientos, dos fueron designadas en representación del Estado por su vinculación a las rancias formas de beneficencia: doña Isidra Quesada y Gutiérrez de los Ríos, Condesa de Aguilar de Ynestrillas, y doña Trinidad von Scholtz-Hermensdorff y de Behrz, Duquesa de Parcent. La primera formaba parte del Real Patronato de la Trata de Blancas –entre otras muchas actividades y representaciones– mientras que la segunda era Dama de la Reina y destacaba por su apoyo al trabajo artesanal y la difusión de los trajes regionales. Ninguna llegó a intervenir en la Asamblea Nacional.

Las otras nueve asambleístas iniciales lo fueron como representantes de Actividades de la Vida Nacional, es decir, por destacar dentro de sus correspondientes profesiones. Además de las ya mencionadas por el *Heraldo de Madrid*, también formaron parte de la Asamblea Nacional desde su origen

Carmen Cuesta del Muro –primera mujer española doctora en Derecho y vinculada a la pujante Institución Teresiana–, Natividad Domínguez de Roger –profesora de Comercio y formada en los ideales pedagógicos krau-sistas– y nada menos que cinco mujeres pertenecientes a la poderosa Acción Católica de la Mujer (ACM), la rama femenina adulta de la Acción Católica auspiciada por Ángel Herrera Oria: Josefina Olóriz, María de Echarri, María López Monleón, Teresa Luzzati y María López de Sagredo (Blasco Herráiz, «Feminismo católico»).

Es oportuno destacar la experiencia y militancia de este grupo de mujeres, y el perfil mayoritario de activistas católicas entre las assembleístas, ya que también la escritora Blanca de los Ríos y la Marquesa de la Rambla tenían vínculos con la ACM. Josefina Olóriz, por ejemplo, era secretaria de la Escuela Normal de Maestras de Guipúzcoa, concejal en San Sebastián e intervino en el Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Logroño en 1927. María de Echarri, inspectora de trabajo, era vocal del Instituto de Reformas Sociales y concejal del Ayuntamiento de Madrid, además de ser la responsable de la sección dedicada al movimiento católico femenino en la *Revista Católica de Cuestiones Sociales* (RCCS). María López Monleón era por su parte vocal de la Confederación Nacional de Obreras Católicas, mientras que María López de Sagredo, en el momento de ser elegida, ejercía como concejal en Barcelona y vocal de su Junta Provincial de Protección a la Infancia¹.

Es importante asimismo destacar la incipiente experiencia política de al menos cinco de estas assembleístas. Además de las ya mencionadas Josefina Olóriz (concejal en San Sebastián), María López de Sagredo (concejal en Barcelona) y María de Echarri (concejal en Madrid), otras dos de las elegidas también tuvieron recorrido en la política municipal, siempre seleccionadas directamente por la Dictadura. Se trata de Micaela Díaz Rabaneda y de María Dolores Perales (ambas concejalas en Madrid). La conexión entre los intereses de la Dictadura, la tímida promoción política de las mujeres afines y la complicidad entre el Gobierno y la Iglesia católica se hace más evidente. Y aunque no existen datos sobre los criterios de selección en el caso de la llegada de la mujer a la política municipal, «resulta obvio que, tanto en el

1. La información básica disponible ha sido elaborada por Susanna Tavera para la Real Academia de la Historia.

caso de las alcaldesas como de las concejales, se trató de mujeres afectas al régimen de Primo de Rivera, de ideología política conservadora y defensoras del catolicismo bien por su trayectoria personal o bien por su actividad dentro de ciertas asociaciones confesionales» (Gómez-Ferrer Morant y del Moral Vargas 41). Este mismo criterio utilizado en el ámbito municipal fue replicado a la hora de elegir a las mujeres asambleístas, hasta el punto de producirse las cinco duplicidades ya mencionadas.

Pero quizás el perfil más discreto y llamativo sea el de Teresa Luzzati, de tan sólo 38 años, secretaria del centro de estudios de la ACM, y directora de la Sección Municipalista de la ACM, que se encargó de organizar el censo municipalista que habría de regir la participación en el sufragio aprobada por el Estatuto Municipal de Primo de Rivera (Blasco Herráiz «Militantes, feministas»). La pertenencia de estas mujeres asambleístas a las organizaciones católicas más activas y representativas, su edad –Cuesta, Olóriz, López Monleón, Domínguez de Roger y Luzzati tenían menos de 40 años, y Díaz Rabaneda tan sólo 29–, así como su experiencia, trayectoria y sólida formación, hacen pensar que los criterios de selección de las mujeres asambleístas fueron muy diferentes a los de sus homólogos varones, y que estaban directamente relacionados con la necesidad de apoyar y fortalecer el tejido asociativo católico como estrategia de movilización social favorable al régimen, y sobre todo con la perspectiva de la captación en un futuro no muy lejano del novedoso voto femenino. Una estrategia que comenzó en 1924 y que tuvo continuidad en la Asamblea Nacional.

En efecto, la introducción del voto de las mujeres gracias a la reforma del Estatuto Municipal publicada el 9 de marzo de 1924 –de nuevo los símbolos: en torno al Día Internacional de la Mujer Trabajadora que ya se celebraba en algunos países europeos–, convirtió al electorado femenino en un terreno propicio para la batalla partidista. Y aunque el censo provisional situaba en casi 1'8 millones de mujeres las que podían votar sobre un total de menos de 6'8 millones de electores (Díaz Fernández 110), se adivinaba en el horizonte la lucha por su captación decisiva con los partidos obreros y sus organizaciones sindicales, el incipiente feminismo progresista urbano encarnado por el Lyceum Club, o el activo asociacionismo femenino laico o neutro, del que la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y su dirigente Benita Asas Manterola eran el mejor ejemplo.

Más tarde se incorporarían tres mujeres más a la Asamblea Nacional: en febrero de 1928 lo hizo la ya mencionada María de los Dolores Perales y González Bravo, periodista, dirigente de la elitista y aristocrática Unión de Damas Españolas del Sagrado Corazón, y concejal del Ayuntamiento de Madrid en el momento de ser elegida para la Asamblea. A finales de enero de 1930 entrarían María Doménech de Cañellas, escritora y activista catalana, presidenta de la católica Federación Sindical de Obreras, y la abogada valenciana Clara Frías Cañizares, en una Asamblea ya agonizante que se disolvería tres semanas después. Un hecho objetivo demuestra la influencia y representatividad de las mujeres elegidas por la Dictadura de Primo de Rivera: al Congreso Católico Internacional Femenino celebrado en La Haya en abril de 1928 asistieron tres asambleístas en la delegación española, integrada por ocho mujeres. Lo hicieron María López Sagredo por la ACM, María Dolores Perales por la Unión de Damas del Sagrado Corazón, y María de Echarri enviada por el Patronato Real de la Trata de Blancas (Echarri 1928).

4. CINCO INTERVENCIONES DESTACADAS

4.1. Marquesa de La Rambla. Interpelación al Ministro de Instrucción Pública sobre la Enseñanza de la Religión en los Institutos

Tuvo la malagueña María de la Concepción Loring y Heredia, Marquesa viuda de La Rambla, el privilegio y el honor de ser la primera mujer en intervenir oficialmente en la Asamblea Nacional. Un acontecimiento histórico, pese a no ser una diputada votada democráticamente, recogido en el *Diario de Sesiones* de 23 de noviembre de 1927. De las asambleístas elegidas por haber destacado en actividades de la vida nacional, era la única que poseía un título nobiliario. De nuevo hay que leer entre líneas estos pequeños detalles que el régimen cuidaba con esmero.

Desde la reforma educativa de 1910, la asignatura de religión había dejado de ser obligatoria, lo que había provocado un gran malestar y enfado en la Iglesia católica (Puelles Benítez). La reforma de 1926, el célebre Plan Callejo, debería haber corregido la situación, pero no fue así. Merece la pena transcribir una parte del debate para aprehender los modos de la época. Señala en su intervención la Marquesa de La Rambla que

[...] la Religión ha sido hace muchos años voluntaria en el Bachillerato. En este nuevo plan es también voluntaria; pero, además de voluntaria, está tratada con un menosprecio tal que si este plan respondiese a una ideología, yo no me lo explicaría. El decreto del 26 de agosto de 1926 no establece más obligación que la asistencia a Cátedra, de la cual pueden eximirse todos sin excepción, con tal de que lo pidan sus padres. Como se ve, el decreto no ha modificado el carácter voluntario de la asignatura. (*Diario de Sesiones*, 23 noviembre 1927).

La réplica del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el señor Callejo –la reforma llevaría su nombre– demuestra su mayor experiencia política y el manejo adecuado de las tácticas parlamentarias. Comienza con unas palabras galantes para su interlocutora:

Cumplo un deber, más de justicia que de cortesía, felicitándola muy afectuosa, muy sinceramente, por haber sido la primera dama que habla en la Asamblea y podernos decir también que en este recinto. Hecho y momento histórico que conviene señalar. Además, ha elegido un tema muy simpático, muy español y genuinamente femenino, porque es hermoso ver cómo estas damas, que el Gobierno quiso traer a la Asamblea para que la mujer participase políticamente en la gobernación del Estado, vienen a propugnar por ideales que les son tan queridos, por algo que representa como un fondo racial: el defender la educación religiosa para los pueblos. También la felicito por el acierto con que se ha producido, con frases de verdadera elocuencia en que palpitan el calor de la convicción y un sentimiento emocional (*Diario de Sesiones* 23 noviembre 1927).

La intervención del Ministro es elusiva y engolada, y finaliza evitando cualquier compromiso o responsabilidad. Los aplausos de los asambleístas que recoge el *Diario de Sesiones* reflejan la cortesía parlamentaria. Sin embargo, se rompe el guion previsto. Pide la palabra e interviene el presidente del Consejo de Ministros, el Marqués de Estella, don Miguel Primo de Rivera, para expresar su opinión: una larga reflexión que finaliza con un tono inesperado:

Si nosotros ponemos la mejor voluntad, si ningún sector de la vida española en la defensa de la Religión se excede en celo; si nos guía la buena fe de que no haya humillaciones ni predominios, de que no prevalezca una idea filosófica sobre otra, sino de obtener el resultado práctico, profundo, indispensable de que la Religión –sea la base de formación de las conciencias; si nadie exagera, si llevamos siempre nuestras creencias al origen sencillo

y divino con que nos la enseñaron, en los primeros balbuceos de nuestros labios, en las primeras auscultaciones de nuestros oídos, a la plática sencilla, venerable e inolvidable de la madre, creo que habremos sacado la Religión del terreno de las discusiones para que haya llegado a la aceptación completa de todas las conciencias puras, de todas las almas encendidas por el sentimiento del patriotismo. (*Diario de Sesiones* 23 de noviembre 1927).

En las frases de Primo de Rivera se advierten reproches al excesivo celo de ciertos sectores sociales demasiado conservadores y tradicionalistas, en un momento más propicio –en función de sus intereses de mantenerse en el poder a través de la construcción de un Estado corporativo a lo Mussolini– al equilibrio y a la pacificación social. La Marquesa de La Rambla toma por último la palabra para «rectificar», y lo hace asimismo para agradecer las palabras del Ministro de Instrucción Pública y también para manifestar que ha escuchado y captado el mensaje del presidente del Consejo de Ministros.

4.2. Micaela Díaz Rabaneda. Interpelación sobre absentismo y emigración

El viernes 25 de noviembre de 1927 sería la joven Micaela Díaz Rabaneda la encargada de interpelar al gobierno sobre un asunto de gran interés para las organizaciones católicas: la relación entre el absentismo de los propietarios de los medios de producción, especialmente agrarios, y la emigración que azotó al país durante todo el primer tercio del siglo XX. De hecho, se produjo una modificación legislativa en 1907 para tratar de evitar la sangría de población española con destino a las antiguas colonias americanas.

En su intervención, afirma la asambleísta que «no es necesario que diga cuánto puede hacerse en esta obra del absentismo y de la emigración, que, en resumidas cuentas, es un fenómeno de disgregación de fuerzas sociales, pues los propietarios residen fuera de las localidades, a veces muy distantes del sitio donde radican sus propiedades y medios de producción» (*Diario de Sesiones*, 25 noviembre 1927). Así, esta situación produce «un daño social», porque «el ejemplo que brindan a las gentes trabajadoras es verdaderamente penoso». La propuesta de Díaz Rabaneda es llamativa: el uso del Instituto Nacional de Previsión para establecer créditos y «dotar de recursos a las gentes pobres que tendrían que emigrar si no se les atendiera».

La réplica del señor Palanca alude a que el verdadero motivo de la emigración es la falta de trabajo. También interviene el Conde de Trigona, que

manifiesta su disconformidad con los argumentos de su predecesor en el uso de la palabra, y que introduce la cuestión de la distribución de la tierra. Finalmente, el presidente del Consejo de Ministros, el Marqués de Estella, Miguel Primo de Rivera, contesta con suaves elusivas, recordando el «respeto a los fundamentales principios de la propiedad». Reconoce que el problema es complicado, y sostiene que, si en el propio hemiciclo se dijera «señores propietarios, cada uno a sus fincas», la mitad de los asientos se quedarían vacíos (*Diario de Sesiones*, 25 de noviembre 1927).

Más allá de los términos del debate parlamentario, interesa el fondo de la cuestión. Micaela Díaz Rabaneda interpela al Gobierno sobre una materia que preocupa a la Iglesia católica, cuyas bases agrarias viven en la pobreza y se ven obligadas a abandonar el país. La RCCS, «consagrada a Jesucristo Rey de las Naciones y destinada a las clases directoras», según se podía leer en su portada, publicó en julio de 1927 un preciso artículo sobre este asunto, firmado por Manuel S. Cuesta, en el que se afirma que

[...]España deja que las energías de sus hijos se pierdan estérilmente, que los hombres se vayan acosados por el hambre, que creen fuera esa población española que afortunadamente no se olvida del todo de la patria, y esa riqueza de que da muestras la munificencia de los indios. ¿Cómo no retener a esos hombres emprendedores y audaces en el patrio solar, cuando en él pueden emplear su actividad lo mismo que la emplean fuera? Todo es cuestión de organización y de buen gobierno. (Cuesta 23)

La elección de un tema tan poco femenino² pero tan relevante para la Iglesia católica como el absentismo de los propietarios y la emigración de los trabajadores y campesinos, muestra la evidente sintonía de las assembleístas con los postulados de la doctrina social de la Iglesia, a veces enfrentados con los del Gobierno, pese a su extrema afinidad.

2. Para Karen Offen, en España «el analfabetismo, la pobreza, la mortalidad infantil, la creciente prostitución y las leyes discriminatorias ofrecieron una amplia agenda para el movimiento feminista» (Offen 451). Llama la atención la ausencia del tema de la prostitución (trata de blancas) en los asuntos abordados por las mujeres assembleístas.

4.3. María López Monleón. Ruego al Ministro de Trabajo sobre la dignificación del trabajo de la mujer

Las Jornadas Sociales Femeninas celebradas en Valencia en julio de 1927 fueron recogidas por María de Echarri, asambleísta, en su sección habitual dedicada al Movimiento Católico Femenino en la RCCS, en octubre de 1927. Destaca en su artículo que «el problema de la dignificación profesional, moral y religiosa de las que viven del trabajo es de interés general de la sociedad», apunta la «urgencia y necesidad de acudir a la organización y asistencia social de las obreras, para librarlas tanto de los abusos de la explotación a que están expuestas, como de los peligros del socialismo», y concluye diciendo que «se considera como un gran deber de apostolado, para las señoras y clases superiores, el fomentar y prestar asistencia social a las organizaciones sindicales de las obreras y a sus obras de mejoramiento y dignificación profesional moral y religiosa» («Crónica», *Revista Católica*, 394; 238).

La intervención de la asambleísta López Monleón, el 14 de febrero de 1928, es larga y está muy bien ordenada y fundamentada. Alude a varios asuntos, como «la espantosa y persistente crisis de trabajo femenino», «la exorbitante importación de ropas», «el trabajo en horas extraordinarias fuera de la jornada legal y no retribuido», «la carestía de la vida», «el abuso de los bajos salarios en algunas regiones de España, donde se explota enormemente la confección por el trabajo a domicilio» o la «admisión de obreras menores de edad que ocupando el puesto con menor retribución, privan del pan a las verdaderas obreras» (*Diario de Sesiones* 14 febrero 1928). Es importante recordar que, para el catolicismo social de la época, la pésima situación de las mujeres que vivían de su trabajo era una de las palancas para la movilización de las mujeres de las clases dominantes (Blasco Herráiz, «Mujeres y cuestión social»).

La segunda parte de su intervención la dedica López Monleón a la «protección del trabajo femenino a domicilio», objeto de una ley específica, ya que decenas de miles de mujeres trabajaban cosiendo en sus casas en deficientes condiciones laborales. Reconoce la labor del poderoso Sindicato de la Aguja y Similares de Valencia en la aprobación de la legislación en esta materia, para mostrar más tarde su temor por la eficacia de la misma y que «se frustren las esperanzas del urgente y necesario remedio de protección

al trabajo de la mujer a domicilio». En el tramo final de su exhorto, solicita asimismo el aumento de Inspectores de Trabajo y también del número de auxiliares inspectoras, o que se nombren donde no las haya, además de invitar a la aprobación de «una nueva ley así llamada: ‘De dignificación del trabajo femenino’, que además de lo sano que aún queda de la ley de 1900», incluyese otros muchos puntos (*Diario de Sesiones* 14 febrero 1928).

Por acotar el tema de debate, se hace necesario citar el primer punto de esta ley propuesta: «que en los establecimientos donde se expendan artículos de uso exclusivo de la mujer, quede a cargo de mujeres la venta, no permitiéndose a los hombres, en dichas tiendas, el cargo de dependientes». Es decir, el llamamiento a la dignificación era doble: por una parte, la dignificación social y económica, traducida en mejores salarios y condiciones de trabajo. Pero sin olvidar la cuestión moral, promoviendo una adecuada y completa segregación laboral por sexos, de manera que se evitaran posibles colusiones derivadas de la coincidencia física de hombres y mujeres³, sin dejar atrás el más que acreditado abuso de posición de muchos patronos sobre las obreras y trabajadoras.

De la respuesta del Ministro de Trabajo, el poderoso Eduardo Aunós, apenas cabe destacar un argumento deslizado al final de su intervención y que respondía al pensamiento empresarial de la época: «el poner al trabajo femenino trabas excesivas sería tanto como llevar de una manera indirecta al ánimo del patrono la idea de una restricción en la demanda del trabajador femenino, y nosotros hemos de percibir el sentido de la realidad compulsoando la virtualidad de las medidas legislativas en orden al interés colectivo» (*Diario de Sesiones* 14 de febrero 1928).

El balance real de esta intervención en la Asamblea Nacional presenta luces y sombras. Si bien hay que tener en consideración normas como el RDL de 15 de agosto de 1927 (sobre el descanso nocturno de la mujer obrera) o el RD de 1 de febrero de 1930 (Reglamento general del régimen obligatorio del seguro de maternidad), otras lecturas más críticas sostienen que Primo de Rivera mantuvo la legislación protectora de la época anterior, siendo la reglamentación del trabajo a domicilio la única medida novedosa introducida

3. La novela «*Tea Rooms*», de la escritora Luisa Carnés y original de 1933, permite comprender la situación de las mujeres trabajadoras por cuenta ajena en aquellos años.

por el régimen. El deseo de emular a otras naciones europeas tendría entonces mucho que ver con esta implantación, favorecida por los cambios en la opinión pública sobre las bondades de la intervención del Estado, aunque todo parece indicar que la reglamentación del trabajo a domicilio no se cumplió en la práctica (Valiente Fernández, 1996), pese al empeño de la Organización Internacional del Trabajo y su benéfica influencia en distintas legislaciones laborales.

4.4. María Dolores Perales y González Bravo. Interpelación sobre Obras neutras de carácter social y protector de la mujer y del niño

La Iglesia católica española veía con enorme desconfianza el auge y la llegada a España de organizaciones filantrópicas de carácter laico. En el *Boletín de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas* (ACNP), a propósito de los Rotarios, se llegó a publicar que «el hecho de que los rotarios persigan fuera de toda idea religiosa finalidades morales y muestren en todas partes una predilección especial por los problemas de la enseñanza, mueve a la desconfianza y obliga a una gran cautela» (*Boletín de la ACNP* 5 abril 1927).

Mucho más agresivo es el tono empleado por el propagandista católico Alfredo María Piñana para dar su opinión sobre las Sociedades Protectoras de Animales y Plantas y las Ligas de Bondad, constituidas en Madrid y Barcelona en febrero de 1927, y cuyo Congreso nacional se había celebrado recientemente. La valoración publicada incluía párrafos como éste:

El Sr. Piñana se ocupó del Congreso organizado en Madrid por la Federación de Sociedades Protectoras de Animales y Plantas, en los Estatutos de la cual se dice que los animales, como el hombre, son producto de la Naturaleza; y se establece la superioridad biológica del hombre. Después de hacer algunas consideraciones finamente humorísticas y muy oportunas, dijo que estas asociaciones, en atención a su ideología, deben sernos, por lo menos, sospechosas. En parecido términos habló de la Liga de Bondad que se proponen constituir las asociaciones mencionadas para dar vida a una entidad protectora de los seres débiles, que son los viejos, los animales y los niños, citados en conjunto y por este orden en el Reglamento por que ha de regirse la proyectada entidad. (*Boletín de la ACNP* 5 noviembre 1927)

Pero, sin duda, la organización que más preocupaba a los activistas católicos, por su relevancia, su prestigio, sus apoyos y su creciente influencia social

era la Cruz Roja, fundada en 1863 por Henri Dunant (masón), y objeto de severas críticas por parte de los estamentos eclesiásticos españoles desde el último tercio del siglo XIX. La intervención de la asambleísta María Dolores Perales tiene que ver con esta posición.

La interpelación va dirigida directamente al presidente del Consejo de Ministros, a Miguel Primo de Rivera. Comienza afirmando que «las obras neutras dirigidas y gobernadas por ‘Comités extranjeros’ [...] desde hace algún tiempo van ampliando su radio de acción bajo aspectos varios». Continúa su argumentación diciendo que «son completamente ‘naturistas’, y pretenden apoderarse de los niños para hacerlos buenos por la influencia del sol y del aire libre, el amor a los pájaros y a las flores, influencia suficiente, según dicen, para inclinar su naturaleza al bien» (*Diario de Sesiones* 21 mayo 1928). Puede observarse la sintonía que existe entre los argumentos de la asambleísta y lo publicado en el boletín de la ACNP.

Continúa la oradora: «el peligro de las obras neutras es grave si no se sale a su encuentro. Su objeto es destruir la familia» (*Diario de Sesiones* 21 mayo 1928). Hace a continuación una velada y oscura alusión a cierta información adquirida en el Congreso Internacional de La Haya –al que ya se ha hecho referencia– para terminar con un dardo directo a la Cruz Roja: «las obras neutras humanitarias de carácter internacional, como la Cruz Roja, sólo por el hecho de quedar oficialmente reconocida en España, pierde su forma neutra, se nacionaliza y toma la religión del Estado» (*Diario de Sesiones* 21 mayo 1928)⁴.

Sin duda es una intervención de calado. Una de las sorpresas al conocer la identidad de las mujeres asambleístas es la ausencia de directivas de la Cruz Roja española, una organización que gozaba de la protección de la reina Victoria Eugenia y de la más alta consideración por parte del estamento militar, con Miguel Primo de Rivera a la cabeza, por su papel decisivo en la guerra de Marruecos y su entrega y valentía tras el desastre de Annual de 1921. Nombres como Carmen Angoloti (Duquesa de la Victoria), María de la

4. En el n.º 395 de la RCCS, noviembre de 1927, María de Echarri había publicado un elogioso artículo dedicado a una asociación francesa, la *Unión Católica del personal de los servicios sanitarios*, cuyo modelo confesional era mucho más del agrado de la Iglesia católica («Crónica», *Revista Católica*, 395).

Concepción Kirkpatrick y O'Farrell (Marquesa de Valdeiglesias) o Mercedes Milá Nolla estaban perfectamente capacitadas y calificadas, en orden a sus títulos nobiliarios y sus servicios a la patria, para formar parte de la Asamblea Nacional. Sin embargo, no fueron elegidas.

La información velada a la que hace referencia María Dolores Perales sigue siendo un misterio, pero en las memorias de María López de Sagredo hay una interesantísima referencia a este episodio, con ecos de Alejandro Dumas: tras regresar a Madrid, procedente del Congreso Católico Internacional Femenino celebrado en La Haya a finales de abril de 1928, escribe:

Su Majestad el Rey Alfonso XIII, q. s. g. h., manifestó deseos de hablar conmigo. Le interesaba conocer detalles de la Asamblea de La Haya, gracias a lo cual no sólo tuve el honor de departir con él largamente, sino que Dios me permitió cumplir una delicada misión que se me había encomendado: la de evitar cierto paso que el Rey pensaba dar bajo la influencia de determinada organización internacional, si no contraria, por lo menos no grata a Roma, por su carácter aconfesional [...]. Al salir tomé un taxi en la Plaza de Oriente, y sin comer, me trasladé a Toledo, donde quedaron depositadas en buenas manos las impresiones de aquel encuentro. (López de Sagredo 97)

En Toledo se encontraba el Cardenal Primado de España, don Pedro Segura y Sáenz, protector de la Acción Católica y probable receptor de aquellas impresiones. Sea como fuere, y volviendo a la intervención de María Dolores Perales, el Marqués de Estella no se anduvo por las ramas: tras destacar el papel de la Cruz Roja en la guerra de Marruecos, despachó con fría brevedad la interpelación de la asambleísta católica: «será atendido el ruego de la señorita Perales y encargaré a todos los órganos de que disponemos que celen por que no se tuerzan los intentos ni se prostituyan las acciones en actividades de esa clase» (*Diario de Sesiones* 21 de mayo 1928).

4.5. Carmen Cuesta del Muro. Interpelación al Ministro de Gracia y Justicia sobre Derechos civiles de la mujer

El 23 de mayo de 1928, Carmen Cuesta del Muro, primera doctora española en Derecho –con una tesis sobre los bienes gananciales–, asambleísta gracias a su dedicación y entrega a la Institución Teresiana, fundada por el Padre Poveda en 1911; brillante intelectual y activista, «una líder del feminismo católico» (de Santiago), injustamente olvidada en España, toma la palabra en

el hemicycle de la Carrera de San Jerónimo para exponer su documentada y sentida interpelación sobre los derechos civiles de la mujer.

Solo dos meses antes, el 21 de marzo, otra mujer adelantada a su tiempo, Clara Campoamor, pronunciaba una conferencia en la Academia de Jurisprudencia y Legislación titulada «La incapacidad de la mujer casada». Y tan sólo un año antes *El Imparcial* recogía la celebración de un acto de protesta contra el artículo 438 del Código Penal. Junto a José Molina Candelero, abogado secretario del Tribunal Supremo, o Manuel de Castro, abogado secretario del periódico *La Libertad*, se anuncia la presencia de «las señoritas Matilde Huici y Clara Campoamor, letradas, y la señorita Carmen Cuesta, licenciada en Derecho» (*El Imparcial*, «*Contra un artículo del Código Penal*»).

Aunque la noticia de la protesta sea del 24 de marzo de 1927, permite fabular sobre la presencia de Carmen Cuesta en la conferencia de Clara Campoamor del 21 de marzo de 1928. Leyendo ambas intervenciones –la de Clara Campoamor en la Academia de Jurisprudencia y Legislación y la de Carmen Cuesta en la Asamblea Nacional– se advierte que compartían puntos de vista, argumentos y pasión por la justicia y la defensa de los derechos de las mujeres. La interpelación de Carmen Cuesta fue muy técnica, bien armada y documentada.

La vehemente y apasionada intervención de Carmen Cuesta, que llega a afirmar que «en el Código Civil se hace de la mujer objeto de un desprecio y una desconsideración verdaderamente extraordinaria» (*Diario de Sesiones* 23 mayo 1928), recibe una respuesta displicente por parte del Ministro de Gracia y Justicia, que desliza en su réplica que «el Código Civil solivianta algo los nervios de la Srta. Cuesta, y eso me ha hecho pensar que, acaso, en ella habrá influido un libro muy conocido por todos, un bello libro de amenidad difícilmente superada, vulgarizado en estos tres últimos años, que se titula ‘Cartas a una muchacha’, escrito por el señor Ossorio y Gallardo» (*Diario de Sesiones* 23 mayo 1928).

Sin entrar a valorar la respuesta del Ministro, humillante y ofensiva, la intervención de Carmen Cuesta y el tema elegido son relevantes porque se pone de manifiesto la no siempre bien estudiada confluencia de cuestiones y demandas comunes que existía por aquel entonces entre el feminismo católico y el feminismo laico y progresista, el desconocido territorio de la intersección. Y esta constatación abre la puerta a una investigación rigurosa

sobre las palabras cruzadas –a través de la prensa o de tribunas institucionales– entre las más destacadas representantes de ambas posiciones, quizás no tan enfrentadas como se puede pensar o se ha tendido a creer, al menos en algunos asuntos puntuales. Resulta difícil imaginar que ambos mundos vivieran de espaldas, en compartimentos estancos, ajenos por completo el uno al otro, sin leerse entre ellas, sin influencias mutuas o recíprocas. Sin lecturas compartidas, referentes comunes o polémicas dialécticas.

5. BALANCE Y REFLEXIÓN FINAL

Como es bien conocido, la Asamblea Nacional fue elegida y controlada totalmente, en la práctica, por el Gobierno. Incluso la elección de representantes de Ayuntamientos y Diputaciones, pese a estar todos ellos en manos del partido oficial, controlado jerárquicamente, fue manipulada por el ministro de Gobernación, Martínez Anido, mediante instrucciones secretas a los gobernadores civiles, al modo del más rancio caciquismo (Álvarez Chillida 360).

En este contexto, no es fácil hacer un balance objetivo sobre la incorporación de las primeras mujeres a la Asamblea Nacional constituida por Primo de Rivera. Los primeros investigadores sobre las luces y sombras del régimen destacaron las aparentes buenas intenciones del dictador, de manera que se afirma que «la Asamblea proporcionó a Primo de Rivera una oportunidad de demostrar su concepción de ‘feminismo de Estado’, propuesto en lugar del ‘feminismo liberal’ que conducía a la desintegración de esa célula sagrada que era la familia» (Ben Ami 153).

¿Supuso esta iniciativa, entonces, «una oportunidad para la mujer»? (Díaz Fernández). Los perfiles elegidos lo que sí permitieron fue la llegada a la Asamblea Nacional de las más destacadas representantes del llamado «maternalismo social católico» (Arce Pinedo 59), que «se convirtieron en representantes de las mujeres ante el Estado, ofreciendo una versión de ciudadanía bastante *sui generis*, que tenía en el patriotismo nacionalista, en la diferencia de género y en la identidad religiosa sus tres pilares fundamentales» (Blasco Herráiz, «Feminismo católico» 70).

No se debe pasar por alto en ningún momento la hoja de ruta de la Dictadura, que resultó finalmente fallida. La introducción del voto femenino a través de la publicación del Estatuto Municipal el 9 de marzo de 1924 (texto

que sustituía la Ley Municipal de 1877), pese a ser una concesión restringida y limitada a varios supuestos, provocó que «las organizaciones, tanto de izquierdas como de derechas, se lanzaran a conquistar el voto de las mujeres para las elecciones [municipales] de 1925. Sin embargo, estas elecciones no llegaron a celebrarse, de ahí que las mujeres tuvieran derecho al voto, pero nunca pudieron ejercerlo hasta la II República» (Moreno Galilea 7).

Teresa Luzzati, asambleísta destacada, además de dirigir la Universidad Profesional Femenina de Madrid, entre otras muchas responsabilidades ya mencionadas, era la encargada, dentro de la Acción Católica de la Mujer, de organizar la movilización del nuevo voto femenino. Y aunque no se pudo ejercer en las elecciones municipales previstas para 1925, ni tampoco en el plebiscito de apoyo al régimen de 1926, la hoja de ruta trazada por la Dictadura hacía que fuese importante mantener esta actividad política, ya que la nueva Constitución que debía elaborar y elaboró la Sección 1.^a de la Asamblea Nacional –que no gustó a nadie, no fue aprobada y cuyo fracaso precipitó la caída del régimen– efectivamente contemplaba el voto femenino completo en su artículo 55, a través de una sinuosa redacción en la que «se reconocía el voto político integral para todos los españoles sin distinción de sexos, con la condición de haber cumplido la edad legal y gozar de la plenitud de los derechos civiles ‘correspondientes al estado de cada cual’» (Díaz Fernández 187).

Esta hoja de ruta que iba desde 1924 hasta la aprobación del nuevo texto constituyente y la creación del Estado corporativo, hacía de la ACM una organización de importancia estratégica para la Dictadura. Por ello, «se convirtió en el grupo femenino sobre el que la Dictadura depositó su confianza y delegó la gestión de los asuntos relativos a las mujeres. [...]. En los meses siguientes a la aprobación del Estatuto [municipal], la ACM emprendió una actividad frenética, a través de la recién creada Sección Municipalista, con los objetivos de elaborar un censo electoral femenino, hacer propaganda electoral entre las mujeres para que se inscribieran en él, y aleccionar a las mujeres españolas en el ejercicio del nuevo derecho» (Blasco Herráiz, «Ciudadanía femenina» 112).

No hubo, pues, inocencia alguna en la llegada de las mujeres al edificio de la Carrera de San Jerónimo, despojado de su carácter democrático. Ni siquiera fue un gesto del llamado «regeneracionismo autoritario» de Primo de Rivera

(Branciforte 253). Todo formaba parte de una estrategia que ya estaba en la mente de las atávicas élites liberales españolas «para contrarrestar los efectos del imparable avance de la sociedad de masas: el reconocimiento condicionado del derecho femenino al voto, no tanto por un pretendido deseo de avanzar en el proceso de democratización, sino para garantizar la supervivencia del sistema remozando la legitimidad de su discurso universal e igualitario, en la creencia de que el voto de las mujeres sería fundamentalmente conservador» (Ramos Cobano 38).

Las respuestas galantes, paternalistas y displicentes de los Ministros a sus intervenciones en la Asamblea Nacional, el tratamiento anecdótico dado por la prensa generalista, el uso propagandístico de sus iniciativas por los medios más afines a la Dictadura o el escaso recorrido práctico de sus propuestas, interpelaciones y ruegos, sin lograr cambios significativos o tan solo apuntalando normas ya decididas por el Gobierno –como la aprobación del seguro de maternidad en 1930– demuestran que la incorporación de este notable grupo de mujeres a la Asamblea Nacional fue mucho más un gesto cosmético, de puro interés electoralista, que una decisión reformista de calado.

La disolución de la Asamblea Nacional coincide con el declive y olvido de estas pioneras de la política española. Si bien algunas –como Blanca de los Ríos, Josefina Olóriz, Teresa Luzzati y, sobre todo, Clara Frías– se incorporaron al semanario *Ellas*, dirigido por José María Pemán, sería la periodista Pilar Alarcón la más destacada colaboradora de la revista. En la II República, sólo Francisca Bohigas llegaría a ser diputada por la CEDA, desaparecidas del escenario público las mujeres asambleístas. Carmen Cuesta del Muro viajaría a América Latina en septiembre de 1933, donde impulsaría la Institución Teresiana y trabajaría en labores de apostolado educativo el resto de sus días. Hoy por hoy ni siquiera se conocen las fechas y circunstancias de fallecimiento de Josefina Olóriz, María López Monleón, Micaela Díaz Rabaneda, Teresa Luzzati o Natividad Domínguez de Roger.

Si bien es cierto que a partir de 1930 «se abandonó progresivamente la terminología feminista al uso y ganaron peso los elementos de definición católica y las intervenciones de obispos y padres de la Iglesia que insistían sobre todo que el lugar de la mujer era el hogar», queda para la investigación «averiguar las razones de esta regresión» (Llona González 299). La

polarización del país en la década de los años treinta del siglo XX, el triunfo del franquismo y su anacrónico modelo de mujer, y la recuperación selectiva del pasado tras el retorno de la democracia en España son factores que explican que se haya dejado a estas cualificadas mujeres, representantes de un feminismo católico muy activo en el primer tercio del siglo XX, olvidadas en un rincón de la Historia. Quizás por ser demasiado católicas para el feminismo contemporáneo, y demasiado feministas para la siempre conservadora ideología de la Iglesia católica.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC. «Murmuraciones políticas». 2 septiembre 1927.
- Álvarez Chillida, Gonzalo. «El debate constitucional en la asamblea nacional de Primo de Rivera». *Revista de Estudios Políticos* 93 (1996): 359-375.
- Arce Pinedo, Rebeca. *Dios, Patria y Hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2006.
- Arranz, Luis y Cabrera, Mercedes. «Parlamento, sistema de partidos y crisis de gobierno en la etapa final de la Restauración (1914-1923)». *Revista de Estudios Políticos* 93 (1996): 313-330.
- Ben Ami, Schlomo. *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*. Madrid: Planeta, 1983.
- Blasco Herráiz, Inmaculada. «Feminismo católico». *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Coords. Guadalupe Gómez Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin. Madrid, Cátedra, 2006. 55-74.
- Blasco Herráiz, Inmaculada. «Ciudadanía femenina y militancia católica en la España de los años veinte: el feminismo católico». *Religión y política en la España contemporánea*. Ed. Carolyn P. Boyd. Madrid: CEPC, 2007. 187-207.
- Blasco Herráiz, Inmaculada. «Militantes, feministas y católicas. La Acción Católica de la Mujer en los años veinte». *Femmes et Démocratie. Les espagnoles dans l'espace public 1868-1978*. Coords. Marie Aline Barrachina, Danièle Bussy Genevois y Mercedes Yusta. Nantes: Editions du Temps, 2007. 103-118.
- Blasco Herráiz, Inmaculada. «Mujeres y 'cuestión social' en el catolicismo social español. Los significados de la «obrera». *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres* 15.2 (2008): 237-268.

- Blasco Herráiz, Inmaculada. «Identidad en movimiento: la acción social de las 'católicas' en España (1856-1913)». *Historia y Política* 37 (2017): 27-56.
- Branciforte, Laura. «Experiencias plurales del feminismo español en el primer tercio del siglo pasado: un balance de la historiografía reciente». *Revista de Historiografía* 22 (2015): 235-254.
- Boletín de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas*. 5 abril 1927: 4
- Boletín de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas*. 5 noviembre 1927:3
- Campoamor, Clara. «La incapacidad de la mujer casada». *El derecho de la mujer. Recopilación de tres de las conferencias iniciadas por Clara Campoamor en 1922*. Asociación Clara Campoamor / Comunidad de Madrid (2007): 65-97.
- Cuesta, Manuel S. «Cómo disminuye la emigración». *Revista Católica de Cuestiones Sociales*, 391 (1927): 20-23.
- Díaz Fernández, Paloma. «La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea* 17 (2005): 175-190.
- Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*. 23 noviembre 1927.
- Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*. 25 noviembre 1927.
- Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*. 14 febrero 1928.
- Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*. 21 de mayo de 1928.
- Diario de Sesiones de la Asamblea Nacional*. 23 de mayo 1928.
- Echarri, María de. «Crónica del Movimiento Católico Femenino». *Revista Católica de Cuestiones Sociales* 394 (1927): 236-240.
- Echarri, María de. «Crónica del Movimiento Católico Femenino». *Revista Católica de Cuestiones Sociales* 395 (1927): 292-296.
- Echarri, María de. «Crónica del Movimiento Católico Femenino». *Revista Católica de Cuestiones Sociales* 401 (1928): 294-297.
- Egido León, Ángeles. «La Dictadura de Primo de Rivera». *Historia contemporánea de España desde 1923. Dictadura y democracia*. Eds. Juan Avilés Farré, Ángeles Egido León y Abdón Mateos López. Madrid: UNED, 2011. 11-26.
- El Imparcial*. «Contra un artículo del Código Penal». 24 de marzo 1927: 2.
- El Imparcial*. «Relación de asambleístas propuestos para la representación del Estado y de las actividades». 5 octubre 1927: 1
- El Socialista*. «Lo que será la Asamblea Consultiva Nacional». 2 septiembre 1927: 1
- El Socialista*. «Congreso extraordinario de la Unión General de Trabajadores». 8 octubre 1927: 1

- El Socialista*. «Congreso extraordinario del Partido Socialista Obrero Español». 9 octubre 1927: 1.
- Gaceta de Madrid*. Real Decreto Ley 1.567. 14 septiembre 1927: 1498-1501.
- Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe, y del Moral, Marta. «Las pioneras en la gestión local: concejales y alcaldesas designadas durante la Dictadura de Primo de Rivera y el gobierno de Berenguer (1924-1930)». *Mujeres en los gobiernos locales. Alcaldesas y concejales en la España contemporánea*. Ed. Gloria Nielfa Cristóbal. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015. 41-71.
- García Escudero, José María. *El pensamiento de 'El Debate'. Un diario católico en la crisis de España (1911-1936)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- Gómez Navarro, José Luis. *El régimen de Primo de Rivera*. Madrid: Cátedra, 1991.
- González Martínez, Carmen. «La Dictadura de Primo de Rivera. Una propuesta de análisis». *Anales de Historia Contemporánea* 16 (2000): 337-408.
- Gutiérrez Lloret, Rosa Ana. «¡Dios lo quiere y la patria lo demanda! Acción social y compromiso político de las 'mujeres católicas' en la España del siglo XX (1903-1931)».
- Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Ed. Inmaculada Blasco Herráiz. Valencia: Tirant lo Blanch, 2018. 187-212.
- Heraldo de Madrid*. «Los próximos acontecimientos políticos». 2 septiembre 1927: 1.
- Heraldo de Madrid*. «Mujeres en la Asamblea». 5 de octubre 1927: 1.
- La Nación*. «Asamblea Nacional». 6 octubre 1927: 6.
- López de Sagredo, María. *Así ha sido mi vida*. Barcelona: Gráficas Marina, 1960.
- Llona González, Miren. «El feminismo católico en los años veinte y sus antecedentes ideológicos». *Vasconia* 25 (1998): 283-289.
- Más Espejo, Marta. *Las Damas Enfermeras de la Cruz Roja Española durante el reinado de Alfonso XIII (1914-1931)*. Madrid: Dykinson, 2018.
- Moreno Galilea, Diego. «La Asamblea Nacional: un primer intento de participación femenina en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)». *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (2015): 584-600.
- Offen, Karen. *Feminismos europeos (1700-1950). Una historia política*. Madrid: Akal, 2020.
- Puelles Benítez, Manuel de. *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona: Labor, 1980.

- Quiroga Fernández de Soto, Alejandro. *Los orígenes del nacionalcatolicismo. José Pemartín y la Dictadura de Primo de Rivera*. Granada: Comares, 2006.
- Quiroga Fernández de Soto, Alejandro. *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: CEPC, 2008.
- Ramos Cobano, Cristina. «El voto femenino y los límites de la democratización en la primera postguerra mundial». *Ayer* 96/4 (2014): 17-38.
- Rosique Navarro, Francisca, y Peralta Ortiz, María Dolores. «La Institución Teresiana durante la Dictadura de Primo de Rivera: una aproximación a su proyección educativa, social y pública». *Hispania Sacra* 64. 129 (2012): 345-377.
- Santiago, Miguel de. *Carmen Cuesta del Muro. Una líder del feminismo católico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2018.
- Tavera García, Susanna. «Individualismo y corporativismo en el feminismo español, 1890-1937». *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 16.1 (2009): 85-101.
- Valiente Fernández, Celia. «¡Cuán fecundo es el feminismo! Las políticas públicas para la mujer trabajadora en España durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)». *El trabajo de las mujeres, pasado y presente: actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer*. Eds. Pilar Pérez Palomo y M.^a Teresa Vera Balanza. Málaga: Diputación de Málaga, Universidad de Málaga, Vol. 4, 1996. 55-73.
- Villa García, Roberto. «¿Un sufragio en declive? Las elecciones al Congreso de 1923». *Historia y Política* 43 (2020): 255-290.

CHICAS MODERNAS Y DE BARRIO. LA MODERNIDAD FEMENINA ALTERNATIVA DE LAS JÓVENES DE CLASES POPULARES URBANAS EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS*

MODERN AND NEIGHBORHOOD GIRLS. THE ALTERNATIVE FEMALE MODERNITY OF THE URBAN WORKING-CLASS YOUNG GIRLS IN THE INTERWAR PERIOD

Cristina DE PEDRO ÁLVAREZ y
Rubén PALLOL TRIGUEROS

Authors / Autores:

Cristina de Pedro Álvarez
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
cpalvarez@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0238-6990>

Rubén Pallol Trigueros
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, Spain
rpallol@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-7654-937X>

Submitted / Recibido: 12/06/2020

Accepted / Aceptado: 25/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:
De Pedro Álvarez, Cristina y Pallol Trigueros, Rubén. «Chicas modernas y de barrio. La modernidad femenina alternativa de las jóvenes de clases populares y urbanas en el periodo de entreguerras». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 187-210. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.08>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Cristina de Pedro Álvarez y Rubén Pallol Trigueros

Resumen

Este trabajo reformula el marco interpretativo mayoritariamente empleado en los estudios históricos sobre la mujer moderna, redefiniendo dicha categoría y mostrando la pluralidad de significados e interpretaciones históricas que alberga. Como ejemplo alternativo al canon establecido de mujer moderna se propone el de chica o muchacha moderna, una figura reconocida globalmente en el periodo de entreguerras como agente de modernidad cuya ruptura con la tradición se afirmaba en terrenos distintos a los de las mujeres modernas: su presencia en el espacio público, su disfrute del ocio y la vida nocturna y su afirmación de

* Esta investigación ha sido desarrollada en el marco del Proyecto I+D+I Generación del conocimiento «La sociedad urbana en España, 1860-1983. De los Ensanches a las áreas metropolitanas, cambio social y modernización» PGC2018-096461-B-C41.

una sexualidad transgresora y desinhibida. Como caso de estudio se ofrece el de las jóvenes de clases populares urbanas en el Madrid de entreguerras, analizado a través de las fuentes judiciales para mostrar sus conductas y actitudes en el terreno de la sexualidad y las relaciones entre géneros, así como sus lugares y pautas específicos de sociabilidad.

Palabras clave: Identidades modernas; sexualidad; cultura de masas; sociabilidad urbana; Encarnación Rubira Galera.

Abstract

The present work proposes a reformulation of the mainly interpretative framework applied in historical studies of the new woman, a category which is redefined showing its multiple historical meanings. The modern girl is presented as an alternative figure to the canonical new woman, being the former globally acknowledged during interwar period as an agent of modernity whose breakup with tradition was set up in different grounds: her participation in public space, her enjoyment of leisure and nightlife and her affirmation of a transgressive and expressive sexuality. Young girls of Madrid's popular classes during interwar period will serve as a case study, building the analysis upon the Court of First Instance judicial file which provides the information to reconstruct their behaviors and attitudes towards sexuality as well as their specific places and patterns of sociability.

Keywords: Modern Identities; Sexuality; Mass Culture; Urban Sociability; Encarnación Rubira Galera.

1. INTRODUCCIÓN

El 28 de octubre de 1922, Encarnación Rubira Galera, una joven madrileña de 18 años, fue llevada a la comisaría del distrito centro de la capital tras ser detenida por un agente de vigilancia en una casa de citas de la calle del Barco, muy cercana a la Gran Vía, por entonces en construcción. La detención se produjo a iniciativa de su madre, que avisó a los agentes después de seguir a su hija aquella tarde y verla entrar en un baile de la calle Andrés Borrego, desde donde partió, con su novio y una pareja de amigos, a la casa citada. El agente de vigilancia se personó en el establecimiento y se llevó a comisaría a la muchacha, a su novio Juan Rodríguez, también de 18 años, a la patrona de la casa de citas, Alicia Olañer y a una criada de esta, Elisenda Zienda (ambas de 29 años). La detención se justificaba porque el novio de

Encarnación podría haber incurrido en delito de estupro, tipo penal que perseguía diferentes actos que atentaban tanto contra el orden sexual como contra la regulación de la prostitución. La dueña del establecimiento y su criada eran sospechosas de saltarse la reglamentación vigente que permitía el ejercicio de la prostitución en casas de citas únicamente a las mujeres mayores de edad (entonces 23 años) que acreditaran el volante como prostitutas registradas ante la autoridad (*Reglamento Provisional de Higiene*; «Bases para la Reglamentación de la Profilaxis Pública»). Todo quedó en una primera declaración de los implicados ante la policía en comisaría y en una vista ante el juez al día siguiente, quien dictó el sobreseimiento provisional del caso sin que quede rastro documental de que fuera reabierto (AGA Justicia)¹.

Diversas razones pudieron influir la decisión judicial. Primero, que aquel día los jóvenes no pasaran a ninguna habitación y no mantuvieran relaciones sexuales, pues como corroboró el agente que los detuvo, la dueña de casa de citas aún no había hecho la comprobación de su edad. Segundo, porque según establecieron los médicos forenses, la «desfloración» de Encarnación se había producido mucho tiempo atrás y no cabía interpretación de estupro según el Código Penal: es decir, que se hubiera engañado a una «doncella» mayor de 12 y menor de 23 años para mantener con ella relaciones sexuales («Artículo 438»). Y tercero, y más definitivo para esta investigación, porque Encarnación declaró que mantenía relaciones sexuales con su novio desde tiempo atrás y lo hacía con pleno consentimiento, si bien bajo promesa de futuro matrimonio. De hecho, su novio, insistió en que la idea de acudir a la casa de citas había sido de ella, quien además puso el dinero para pagarla. Poco delito de estupro podía haber si la supuesta víctima no había sido forzada ni engañada, y además tampoco era inocente en el sentido de que ya contaba con experiencia sexual. Encarnación no se ajustaba, por tanto, a los moldes de representación femenina socialmente predominantes que, aunque contestados ya en el discurso médico (Aresti; Celaya), pintaban a las mujeres como pasivas e inapetentes y cuya actividad sexual al margen

1. El caso judicial de Encarnación Rubira que sirve de ejemplo para esta investigación así como los otros dos centenares de casos que sirven de referencia para nuestra interpretación se conservan en el Fondo de Justicia del Archivo del Archivo General de la Administración. La referencia concreta del caso de Encarnación Rubira puede encontrarse en la Bibliografía.

del matrimonio solo se entendía como producto del engaño (estupro), la desviación o la necesidad económica (prostitución) (Vázquez y Moreno).

No es raro encontrar este tipo de casos en la documentación judicial de entreguerras, al menos en Madrid. Por supuesto, no todas estas desavenencias entre madres (y padres) e hijas acababan en el juzgado y seguramente solo fue así en algunas ocasiones. Por otro lado, pese a que se ha podido caracterizar aquel tiempo como el de una generalizada represión de la sexualidad femenina, esta no parece que se ejerciese de manera sistemática por parte de policías o jueces, sino por otros medios más vinculados a la violencia simbólica de la que habló Bourdieu (49-59). Eso sí, cuando intervenían lo hacían violando la intimidad física de las investigadas y sin muchos escrúpulos, como sucedió con Encarnación, a la que se sometió a una inspección ginecológica sin solicitarle consentimiento. Con todo, parece que desde los poderes del Estado no había una excesiva preocupación por imponer un orden sexual y unos comportamientos a las jóvenes de clases populares, quizá considerando que esto era una tarea de sus familias y que no cabía intervenir más que en los casos extremos. El de Encarnación no debió parecerlo si se sobreseyó y por ello interesa como punto de partida de este trabajo, ya que rescata un tipo de comportamiento y de actitud femenina poco representado en los análisis sobre relaciones de género en el contexto de la moderna cultura urbana de la España de entreguerras. Como ya demostraron otros investigadores hace décadas (Farge; Sohn) las fuentes judiciales permiten hablar a los subalternos y rescatarlos del silencio al que les han condenado las representaciones que nos han llegado del pasado, pero también las que se han trazado desde las investigaciones históricas académicas.

Este texto defiende que Encarnación (así como otras jóvenes anónimas de las clases populares urbanas) personificó y significó una modernidad alternativa y silenciada, con la que contribuyó tanto o más a la reconfiguración de las relaciones de género y a la emancipación femenina como otras figuras que representan el canon de la mujer moderna. Recuperar a estas forjadoras de una modernidad alternativa exige un reenfoque y una reconceptualización en los estudios de historia de las mujeres y particularmente de la denominada mujer moderna, esa que a comienzos del siglo XX representó la ruptura con un conjunto de valores y un modelo de feminidad tenidos por tradicionales y que correspondían al *ethos* burgués decimonónico. A esto se

consagra la primera parte del trabajo, defendiendo la necesidad de introducir en España los enfoques desarrollados en otros países, para sofisticar el análisis de esta identidad social de la mujer moderna como producto de la intersección de género y clase y proponiendo una reflexión sobre el significado de la modernidad como contexto cultural plural frente a versiones reduccionistas y excluyentes basadas en la teoría de la modernización. En un segundo momento se analizará el caso de Encarnación como ejemplo de las vías alternativas de construcción de una identidad como mujer moderna en el Madrid de entreguerras, haciendo emerger la existencia de valores y actitudes asociados a la feminidad propios de las clases populares, así como referentes culturales, lugares de sociabilidad y prácticas sociales autónomos, cuando no contrarios, a los que defendían las mujeres que construyeron el canon de la mujer moderna desde otras posiciones sociales.

Aunque el presente texto utilice el caso de Encarnación Rubira como materia prima, nuestro análisis se asienta sobre el examen de cerca de doscientos casos similares recogidos en juzgados de primera instancia del Madrid de entreguerras y conservados en el Archivo General de la Administración que corroboran su representatividad. De todas maneras, apostamos, con Grendi por el análisis de lo excepcional normal, reconociendo el valor cualitativo de una fuente no tanto por la rareza del caso, sino por la capacidad de trasladarnos la normalidad de la vida pasada, normalidad que, por serla, no era retratada en escritos o representaciones de cualquier otro tipo.

2. MUJERES EN LA CIUDAD MODERNA: UNA NUEVA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

Si Encarnación y otras chicas de su condición han quedado al margen del relato historiográfico se debe a que eran jóvenes obreras y de barrios populares, mujeres cuya apuesta por la modernidad pasaba fundamentalmente por afirmar su independencia en el terreno de la sexualidad y en las costumbres, frecuentemente expresada en el espacio público, y que buscaban los referentes culturales para la construcción de su identidad social, no en los libros o en una cultura legitimada en las aulas sino en lo que entonces (y aún hoy) se descalificaba como cultura de masas. Sin rechazarlo, estas jóvenes no se identificaban plenamente con el modelo de mujer moderna que predicaban

otras luchadoras contra las relaciones de género decimonónicas que han recibido más atención (Barrera; Gómez-Blesa; Kirkpatrick; Mangini; Pattison; Ramos). Las primeras feministas españolas abanderaban otro ideal de mujer que perseguía el acceso al mercado de trabajo cualificado sobre todo en los servicios (menos que al trabajo manual) y a puestos de responsabilidad social y política, que hacían de la toma de la palabra en la esfera pública un atributo de su nueva feminidad y que se remitían a la educación formal y académica, como la principal vía para su construcción como mujeres. Precisamente, esto último, el acceso a la educación y su privilegiada capacidad para representarse por escrito explica que hayan monopolizado la imagen de la mujer moderna de la España de entreguerras hasta hoy. La necesidad de recuperar estas otras modernas, silenciadas por la historiografía, nos obliga a sofisticar ese mismo concepto de mujer moderna y recuperar su capacidad heurística.

Para tal renovación son de gran utilidad los estudios referidos a contextos urbanos similares del periodo de entreguerras y que han retratado formas parecidas de ruptura con los valores establecidos por parte de jóvenes trabajadoras y de familias de barrios populares (Alexander; Clement; Heap; Peiss; Walkowitz). También lo son otros estudios que se han preocupado por la cristalización de la cultura urbana moderna en este periodo y que han contribuido a renovar los modos de entender la construcción de identidades sociales en la sociedad de masas (Walkowitz). De su lectura se evidencian cuatro cuestiones que deben ser problematizadas en el estudio de la mujer moderna en la España de entreguerras: la oposición entre mujer moderna y chica, muchacha o joven moderna como dos formas de identidad no necesariamente sinónimas; la atención a la pertenencia de clase como fundamental en unas identidades de género que se construyen siempre en intersección con otras formas de distinción social; la ampliación del repertorio de materiales más allá de los textos impresos con un enfoque que tenga en cuenta su apropiación crítica y creativa por los sujetos y, finalmente, la redefinición del concepto de modernidad, aplicada tanto al contexto histórico en que se producen nuevas identidades sociales como a la propia sustancia de dichas identidades.

Hace ya tiempo que se planteó la categoría de chica moderna (*modern girl*, y sus variantes en otros idiomas, *garçonne*, *flapper*, *neue Frau*) como alternativa a la de mujer moderna o nueva mujer del primer feminismo (Sentilles;

Weinbaum *et al.*). La chica moderna sería el modelo ideal que cristalizó tras la Primera Guerra Mundial, representada y difundida globalmente por los nuevos medios de comunicación de masas y que tenía por principales atributos la juventud, el culto a un cuerpo liberado de encorsetamientos (desde el cabello corto a una ropa funcional y adaptada a la velocidad de movimientos del deporte, el baile o al tránsito por la gran ciudad) y su apego a las modas y los productos familiarizados en una sociedad de consumo en sus primeros pasos. Las estrellas de cine, particularmente de Hollywood, se convirtieron en las figuras a emular en su aspecto e indumentaria, pero también en sus actitudes y formas de estar en el mundo, siempre con adaptaciones y acomodaciones a los contextos locales donde eran imitadas.

Objeto ya de discusión y polémica en la época (también en España), el modelo de feminidad de la muchacha moderna fue recibido de manera diversa, cuando no contradictoria, por las feministas. Unas aplaudían sus gestos de ruptura moral como un paso más en la lucha por la emancipación de la mujer que debía librarse en esferas más amplias de la vida que la política institucional, mientras otras las criticaban como frívolas y libertinas que banalizaban los grandes ideales del feminismo. En ambos casos, a la muchacha moderna se la consideraba una especie de descendiente más o menos legítima de la nueva mujer ideal a la que aspiraba el feminismo en sus albores. Era (y es) lugar común también designar como causa de esta evolución a la Primera Guerra Mundial, cuyas transformaciones socioeconómicas habrían propagado los deseos de emancipación de las primeras feministas, excepcionales mujeres que en su formación intelectual y artística habían tomado consciencia de su esclavitud, hacia capas sociales más amplias, provocando una mutación evolutiva, la muchacha moderna, con ciertos efectos perversos, como esa afición por el baile, las nuevas modas o las fantasías de Hollywood y otras vulgaridades.

Nuestra interpretación niega esta relación genealógica y evolutiva. La muchacha moderna, la *flapper*, la *garçonne*, no es hija ni aventajada ni ilegítima de la nueva mujer de finales del siglo XIX. Entre ambos modelos puede haber raíces compartidas y rasgos comunes pero la chica moderna debe ser entendida como una figura genuina del contexto histórico radicalmente nuevo creado por la Primera Guerra Mundial y la reorientación del modelo productivo que produjo, que reconfiguró la inserción laboral de las mujeres,

aceleró la expansión de la sociedad de consumo y alentó una revolución tecnológica con particular incidencia en los medios de comunicación. Las muchachas modernas eran sobre todo hijas de la sociedad y la cultura de masas, en cuyas circunstancias y con cuyos materiales construyeron sus identidades como sujetos, en ruptura con los valores liberal burgueses. Eran un síntoma de la rebelión de las masas que llevaba a que los valores y modos de vida de las clases populares fueran cobrando hegemonía frente a los de las clases acomodadas. De hecho, la muchacha moderna era la figura más perturbadora de esta subversión social debido a dos elementos ignorados en anteriores trabajos: porque era un arquetipo femenino de procedencia popular y porque culturalmente se construía con referentes y valores muy alejados de la tradición intelectual ilustrada de la que surgió el primer feminismo.

Tener en cuenta la intersección entre clase y género es clave para entender a la muchacha moderna como identidad social diferente a la nueva mujer del primer feminismo. Las jóvenes de clases populares no sufrían la misma opresión que las mujeres de clases acomodadas y por lo tanto tenían otras agendas para su emancipación. A la vez, su experiencia social les dotaba de otras herramientas para conseguirla. El lamento por la injusta división en dos esferas, pública masculina y doméstica femenina, que alimentó el primer feminismo de corte burgués, debía ser ajeno a las mujeres de clases populares. Estas no estaban excluidas del mercado laboral, sino que trabajaban, intensamente, en los sectores que les estaban abiertos, si bien en un trato desigual en salarios y condiciones laborales respecto a los varones. Tampoco sufrían la reclusión doméstica: ni las lavanderas, ni las operarias de fábrica, ni las costureras a domicilio o de taller ni tan siquiera las dedicadas exclusivamente a ser madres y esposas, pues incluso estas en su rutina cotidiana estaban obligadas a una constante vida callejera y participaban de la vida política en protestas y luchas esenciales.

Sin idealizar la situación de libertad de las mujeres de clases populares, sí podemos afirmar que estas tenían más oportunidades para escapar de las presiones que las estructuras familiares y comunitarias podrían ejercer sobre su comportamiento. Y dichas oportunidades se acrecentaron a medida que las transformaciones socioeconómicas ligadas al desarrollo capitalista industrial se intensificaron, particularmente en el terreno laboral, con el surgimiento de un nuevo tipo de trabajadoras más independientes de las

redes domésticas y familiares. Las nuevas trabajadoras de fábricas y oficinas se diferenciaban de las sirvientas, antaño la figura profesional predominante, por estar contratadas al margen de contextos familiares y por sus sueldos monetarizados. Esto les dotaba de una autonomía desconocida hasta entonces para relacionarse con otras y otros jóvenes al margen de la mirada de sus familias. Lo hacían en los centros de trabajo, pero sobre todo en los lugares de ocio que ahora podían costearse y que habían proliferado tras la Guerra Mundial: el cine y el baile, entre otros, ofrecían entretenimientos baratos, pero también materiales de gran valor para la construcción identitaria de estas jóvenes de origen popular (Peiss). El consumo de estos pequeños placeres era un modo de definirse, vinculándose al baile de moda o a la última película, y sobre todo un modo de relacionarse entre iguales, de sociabilización entre jóvenes, que sustituía a la familia o la parroquia en el tejido de las redes sociales y, dentro de ellas, en el funcionamiento del mercado matrimonial. Ahora se encontraba novio también en el trabajo, en el cine o en el baile, sin control mediante de los mayores.

El público de estos entretenimientos fue inicialmente de extracción popular. Y, aunque aristocracia y burguesía conservaban sus formas específicas de sociabilidad, poco a poco se vieron seducidas por nuevas formas culturales, como el cinematógrafo o los bailes extranjeros, que se impusieron como hegemónicos. Fue esta otra manifestación de la subversión social, en que los valores y las costumbres de las clases populares desplazaron a los de las elites rectoras en muchos aspectos de la vida cotidiana y en el que los medios de comunicación de masas jugaron un papel central. Salvo excepciones (Llona), la historia de las mujeres en España no lo ha tenido suficientemente en cuenta y las interpretaciones sobre los cambios en modelos de feminidad y de relaciones de género siguen ancladas en el estudio de textos y discursos, difundidos por la prensa y el libro impreso, sin plantearse si estos fueron los que mayoritariamente sirvieron a la socialización y construcción de nuevas identidades. En fin, predominantemente se sigue identificando cultura como cultura libresca, olvidando otros productos y formas de transmisión cultural que permearon los comportamientos sociales de aquel tiempo de manera más influyente y algo más compleja.

Aunque se han publicado importantes estudios de cultura visual referidos al impacto del cine, la prensa ilustrada o la publicidad en los modelos

de feminidad de la España de entreguerras (Clúa; Coutel; García Carrión; Pattison), sigue siendo necesario ampliar el repertorio de referentes culturales con los que las mujeres construían su subjetividad, e incluir, por ejemplo, las artes escénicas o la música y el baile, y, sobre todo, incorporar las propuestas de una historia cultural que analice de manera más compleja la interacción entre discursos y prácticas sociales. El principal problema es la excesiva fe en la fuerza performativa de los discursos y la infravaloración de la capacidad de interpretación o apropiación de los actores. O, dicho de otro modo, se sigue pensando que aquello que era publicado en los periódicos o transmitido por el cinematógrafo incluía un significado cerrado, en este caso, un modelo de comportamiento femenino concreto, que luego era ejecutado acríticamente y mecánicamente por las mujeres. No se tiene en cuenta, en cambio, la capacidad que como lectoras del material simbólico recibido por los medios de comunicación tenían estas mujeres para aceptar o rechazar sus dictados, o para resignificarlos de manera creativa. En definitiva, es necesaria una perspectiva que tome en cuenta las propuestas planteadas en su día por Carlo Ginzburg o Roger Chartier y que entienda la cultura como un objeto en un sentido amplio, que incluye tanto el entramado de símbolos que inspira a los sujetos como las prácticas institucionalizadas y posibles que significan dichos símbolos.

En esta reconsideración de los conceptos de chica moderna / mujer moderna se hace, finalmente, necesaria también una concepción más sofisticada del concepto de modernidad, y con ella, del calificativo de moderna, términos escurridizos y ambiguos, convocados demasiado a menudo sin una definición precisa. En el caso del adjetivo «moderna», los mayores riesgos se derivan de asumir acríticamente los valores de los sujetos que estudiamos en el pasado y, al tiempo, reconstruir procesos en un modo teleológico o que refuerzan un canon excluyente. En demasiados estudios no se cuestiona la propia categoría que manejaban quienes se proclamaban como mujeres modernas, o más bien quienes se lograron legitimar como tales. Implícitamente se entiende que estas mujeres modernas eran quienes adoptaban actitudes e ideas de progreso, avanzadas, respecto a un común de mujeres ancladas en la tradición. Es la retórica de las pioneras, que inscribe a las mujeres modernas de los años veinte y treinta en una cadena histórica de personajes esclarecidos que, desde Mary Wollstonecraft, han ido

desbrozando el camino para la emancipación femenina, unas continuando el trabajo donde lo habían dejado las otras. Así se sentían quienes se presentaban ante la opinión pública como mujeres modernas, ya fuera Carmen de Burgos o Hildegart Rodríguez: pretendían encarnar los atributos de la mujer adelantada a su tiempo y ser el modelo para que otras continuaran su camino. Este concepto de mujer moderna, si bien es comprensible como discurso político del momento, no debe ser trasladado al análisis histórico. La contraposición entre moderno y tradicional revestía (y aún hoy) enjuiciamientos de valor sobre las actitudes y comportamientos sociales de igual manera que otros términos contrapuestos y maniqueos centrales en la época como el de civilización frente a barbarie, progreso frente a conservadurismo o sano frente a degenerado. Y como en todos estos conceptos, su significado estaba en disputa. Había muchas definiciones de mujer moderna, no todas compatibles entre sí, que incluían las del feminismo con sus matices hasta las del movimiento obrero, pero también las que promocionaban las industrias culturales o la publicidad. Hasta la iglesia tenía su propia concepción al igual que las corrientes reaccionarias y antidemocráticas que surgieron en la crisis política de entreguerras. En puridad todas ellas eran mujeres modernas, como ideas o como encarnaciones en personas concretas, pues suponían una proyección sobre cómo había de ser la mujer en el nuevo mundo que se estaba construyendo tras la catarsis de la Primera Guerra Mundial.

Si todas las mujeres eran modernas o la mujer moderna era un concepto relativo, las promesas de conocimiento que ofrece su estudio parecen demasiado imprecisas. No hay que renunciar a su estudio, pero sí debemos desplazar la mirada desde los sujetos a los contextos y desde los discursos y los símbolos hacia las prácticas y los comportamientos. En vez de estudiar mujeres modernas, ocuparse de las identidades de las mujeres en el contexto de la modernidad y, en vez de limitarse a las representaciones o los discursos sobre aquellas, identificar y caracterizar las acciones que representaban una trasgresión del orden sexual y de las relaciones de género tenidas por tradicionales. Eso implica, en primer lugar, manejar una definición de modernidad que se entienda como el contexto cultural creado tras las profundas transformaciones sociales derivadas del proceso de integración global asociado al desarrollo capitalista industrial. Un contexto ya en formación en el siglo XIX pero que cristalizó tras la Guerra Mundial y que debe entenderse

como esencialmente cosmopolita, porque tuvo su principal escenario en las ciudades y por lo que suponía de incorporación de valores y prácticas sociales que eran comunes a una red urbana conectada transnacionalmente y que rompían radicalmente con el contexto local. Si las muchachas modernas (*modern girls*) representan una manifestación de esa modernidad cosmopolita de entreguerras se debe a que, en su aspecto y en su comportamiento, se identificaban con referentes de un mundo hasta hacía bien poco del todo ajeno a la población de Madrid, como podía ser Hollywood, Nueva York, París, Londres o Berlín. Exhibían una voluntad de ruptura, consciente o no, con la tradición del entorno inmediatamente local y de incorporación a las formas de vida, cuyas representaciones llegaban de tierras lejanas a través de los medios de comunicación de masas. Y, en consonancia, en nuestro rastreo histórico de actitudes e identidades de las mujeres en el contexto de la modernidad, lo que ha de primar no es la adecuación de los sujetos que estudiemos a un canon concreto de la mujer moderna o su grado de progreso hacia una emancipación idealizada, sino las acciones que desvelan una ruptura buscada o impremeditada con los valores y las formas de vida del entorno social más inmediato, valiéndose de los recursos culturales que ponía su disposición el contexto urbano cosmopolita. Más que en el aspecto, la modernidad se hallaba en el gesto. Y Encarnación Rubira dejó testimonio de unos cuantos cuando fue llevada ante el juez en 1922 al ser descubierta por la policía en una casa de citas con su novio.

3. ENCARNACIÓN RUBIRA, LA MODERNIDAD COMO TRANSGRESIÓN EN EL DÍA A DÍA

La historia de Encarnación Rubira puede adquirir un nuevo significado interpretada bajo este enfoque, pues, en muchos rasgos, la joven cumple con nuestro tipo ideal (weberiano) de muchacha moderna. Ella no era la única: el análisis de los sumarios judiciales revela 193 historias similares de otras jóvenes de entre 13 y 24 años que, como Encarnación, materializaban la ruptura con la tradición y el abrazo de la modernidad en un modo bien diferente a como lo pintaban quienes se proclamaban como mujeres modernas a través de la literatura o el periodismo. La identificación que se hizo de Encarnación y de su madre el día de la detención nos ofrece ya unos perfiles

sociales que remiten a esa diferente experiencia cotidiana de las mujeres de clases trabajadoras tanto de la calle como del trabajo y, como luego se verá, de las relaciones entre sexos al margen del matrimonio:

El agente de vigilancia [...] presenta a la que dice llamarse Encarnación Rubira Galera, de 18 años, soltera, peletera, domiciliada en la Plaza de los Mostenses n.º 12, 3.º izq., y a Juan Rodríguez Caballo, de 18 años, soltero, empleado, domiciliado en la calle San Roque n.º 18, portería, detenidos en la calle del Barco n.º 3, casa de citas, a requerimiento de la que también comparece Encarnación Galera Elías, de 40 años, viuda, asistenta, madre de Encarnación, por manifestar que por haber tenido conocimiento, por vigilancia que había establecido, de que su hija se encontraba en la casa de citas acompañada de su novio, y por la aparente menor edad, el agente entendió la necesidad de la presentación también de la dueña y encargada de la casa, Alicia Olañer Gascón, de 29 años, soltera, natural de Montalbán/Francia, y Elisa Zienda Choya, de 29 años, soltera, sirvienta, ambas domiciliadas en la calle Barco n.º 3. (AGA Justicia)

Salta a primera vista que todas las mujeres involucradas en el proceso trabajaban. Así ocurre también con la mayoría de los casos de archivo analizados: de las 116 muchachas implicadas en sucesos similares que especificaron una ocupación ante el juez, el 74% declaró trabajar fuera del ámbito doméstico y solo el 26% indicó dedicarse a «sus labores», etiqueta que como ya sabemos (Borderías; Nielfa), muchas veces escondía una actividad renumerada fuera de casa. De las que reconocían profesión, un 52% eran sirvientas y un 29% eran trabajadoras de taller, mayoritariamente modistas y sastras, así como encuadernadoras o sombrereras. El resto eran artistas (tanguistas, coristas, cupletistas) o camareras, habiendo también obreras de fábrica, perfumistas, peinadoras o taquilleras.

Solían ser mujeres que no tenían una pareja estable que pudiera aportar el salario principal al hogar, como es el caso de Encarnación y del resto que aparecen en su juicio, las que más a menudo reconocían una profesión en las estadísticas. De todas maneras, aunque no lo reconocieran, muchas de las mujeres de clases populares trabajaban fuera de casa, especialmente las hijas solteras, como Encarnación y su amiga Pilar, así como muchas otras jóvenes de los sumarios consultados. Ellas no se lamentaban tanto por las barreras impuestas a su participación en el mercado laboral, al que se habían visto abocadas desde muy jóvenes, aunque sí podrían haberlo hecho por otros

motivos: por no haber podido ir a la escuela, o por las duras condicionales laborales, salarios exiguos y precariedad en el empleo que como sirvientas o trabajadoras manuales sufrían en un Madrid en que estos sectores se proletarizaban intensamente desde hacía décadas. Con todo, gozaban de dos privilegios frente a jóvenes más acomodadas: un sueldo propio y la posibilidad de moverse por la ciudad con cierta autonomía respecto de sus familias en su ir y venir al trabajo.

En su declaración, el novio de Encarnación, Juan Rodríguez, aportó argumentos para que el caso no pasara a mayores. Dijo que aquel día él se encontraba en un baile de su barrio que ambos solían frecuentar y fue ella quien fue a «buscarle y proponerle ir juntos a una casa de compromiso y obviar la dificultad del dinero que él le puso, entregándole 15 pesetas para subsanar los gastos». Teniendo en cuenta que lo que se dirimía era una acusación de estupro, la actuación de Encarnación resultaba fundamental en una posible absolución, pues desvelaba que había sido ella quien había tomado la iniciativa para ir a la casa de citas y quien, además, había aportado el dinero para la habitación. En este caso se invertían los términos habituales del intercambio sexual asociado a aquellas casas de citas: era la muchacha de 18 años quien tenía dinero y quien lo gastaba para acostarse con su novio.

Las quince pesetas que Encarnación llevaba en su bolsillo no constituían un gran capital, aunque sí suficiente para permitirse pequeños placeres. Aquel día las gastó en una habitación, pero, como desvelaron sus declaraciones ante los policías y el juez, también se costeaba de vez en cuando una entrada al cine o al baile, dos formas típicas de los nuevos y baratos entretenimientos urbanos de la época. A estos lugares acudía por su cuenta, sin vigilancia de su familia, en virtud de esa autonomía e incluso autoridad de la que podían gozar una joven obrera. Como su padre había fallecido, Encarnación desempeñaba un rol peculiar dentro de su familia, a cuyo sustento contribuía, tanto o más que su madre. Ya se ha visto en estudios para otras ciudades (Alexander; Clement; Peiss) que en el seno de estas familias descompuestas se abría la posibilidad para comportamientos femeninos más transgresores. Y, asimismo, los sumarios judiciales de Madrid consultados para esta investigación desvelan que hasta un tercio de los casos se producen entre hijas y madres, no existiendo figura paterna en el núcleo familiar (en el 32% de los 115 casos consta que las madres eran o solteras, o viudas

o esposas abandonadas). También es habitual encontrar muchachas que residían con un tío u otro pariente, bien porque eran huérfanas o porque eran inmigrantes que habían venido a servir y cuyos padres seguían en el pueblo (17%). Así, la falta de la autoridad paterna, la incapacidad del resto de la familia para controlar a unas hijas que se ausentaban de casa para trabajar, la sensación de poder que producía ganarse su propio salario y la experiencia de moverse por su cuenta por las calles de la ciudad propiciaban actitudes sociales irreverentes respecto a los códigos morales considerados tradicionales. Que todas o algunas de estas circunstancias se dieran en la vida de una joven de clase media era hartamente improbable. Sin embargo, podía ser habitual en el caso de una joven de barrio popular.

De este grado de libertad y autonomía en el uso del tiempo libre es significativo el testimonio del novio, Juan, que afirmaba «que la madre permitía a Encarnación permanecer con él hasta la 1 o 2 de la madrugada». Así quería avalar que la tarde de la detención él no pretendía deshonrarla, pues desde mucho tiempo atrás ya mantenían relaciones sexuales. Todo el relato que ambos ofrecen de su noviazgo, así como otras declaraciones de involucrados en el caso, muestran la liberalidad con que podían entenderse las relaciones antes del matrimonio (o al margen del él) entre las clases populares, además de ofrecernos una información particularmente valiosa sobre lugares de sociabilidad popular en el Madrid de los años 20 y de los comportamientos que amparaban. Juan, el novio, refería que «hará unos seis meses conoció a Encarnación una noche que asistió a un baile en la Bombilla y, a los pocos días, entablaron relaciones amorosas, viéndose constantemente en bailes que ambos frecuentaban». Por su parte, Pilar, la amiga modista que también acudió a la casa de citas dijo al juez que «conoce a Encarnación porque ambas frecuentan en baile de la calle Andrés Borrego».

No queda duda de que los bailes eran lugar preferente entre los jóvenes para conocer y reencontrar a amigos de uno y otro sexo. De 138 sumarios que ofrecen detalles específicos sobre encuentros sexuales similares al de Encarnación y Juan, en la mitad (70) las chicas relatan periplos y rutinas de ocio con novios o amigas en los que frecuentan distintas salas de baile madrileñas, así como cervecerías, bares, cines, cafés-tupí y otros establecimientos de ocio moderno y barato. Así, en el baile o «Dancing Bombilla», lugar de recreo y verbena muy popular de Madrid, había conocido un día

Encarnación a Juan y en el baile de Andrés Borrego (el «Folies Bergère») coincidían frecuentemente junto con otros amigos. Se trataba de espacios de relación exclusivos de la juventud y por eso la madre de Encarnación no se había atrevido a entrar el día de la denuncia, como señaló ante el juez:

Que tuvo conocimiento de que su hija frecuentaba los bailes, por cuyo motivo, como no le parecen bien tales diversiones, procuró vigilarla. Que esta tarde sobre las 3 y media salió su hija y ella detrás, viendo que ella entraba sola en un baile en la calle de Andrés Borrego a la puerta del cual estuvo esperando hasta las 7 de la tarde, cuando vio que ella salía con su novio y otra pareja de jóvenes, a quienes siguió para ver dónde iban. (AGA Justicia)

En el baile, Encarnación, Juan y los chicos de su edad podían relacionarse e interactuar sin la inquisidora mirada de sus mayores. Y todavía más importante, allí podían tener sus primeras experiencias de contacto carnal que, aunque controlado, por ser público y por estar pautado por determinadas reglas (la de los pasos propios de cada baile o por los límites impuestos por quienes regentaban el local), suponía una ruptura en el control del cuerpo impuesto a las mujeres en el pasado. Sin la locura por el baile que se desató en las grandes ciudades en aquellos años no puede comprenderse esa primera revolución sexual de la que fue protagonista la generación joven de entreguerras. Una revolución que aspiraba, sin duda, a más liberación que el mero baile y por eso los jóvenes como Encarnación y Juan, que querían llegar más lejos, debían buscar otros refugios que les que ofrecía la ciudad moderna. Ante las autoridades Encarnación confesó sin demasiado pudor en qué momento y dónde había iniciado sus relaciones sexuales con Juan:

Hará unos dos meses, cuando llevaba cuatro de relaciones con Juan, ilusionada con las palabras de casamiento que éste le dio, le entregó su persona en un palco del Cinema España, que fue el sitio donde la estupró [...] y que, desde aquel momento, ha venido entrevistándose con él un domingo sí y otro no, y con excepción de una vez que verificaron el acto del coito en una casa de la calle Santa Margarita, todas las otras lo fue en un palco del Cinema España, sito en el Paseo de San Vicente. (AGA Justicia)

Este era uno de los cines de la empresa Sagarra, que tenía tres más en la capital, y donde, según informan las carteleras, se proyectaba un programa variado que en aquel año de 1922 incluía documentales de la guerra de

Marruecos, películas cómicas, o los entonces muy populares seriales de aventuras rocambolescas que se iban estrenando semana tras semana para asegurar un público fiel, y por supuesto, melodramas muy del gusto de la época, facturados en Europa o en California y en los que se presentaban las habituales historias de amor entre una joven de clase popular y un hombre adinerado que lograban al final de la cinta superar las barreras sociales para estar juntos. Narraciones de género escapista que aparentemente reforzaban los modelos de género socialmente hegemónicos si nos limitamos a la literalidad de lo presentado en pantalla; sin embargo, como revela la historia de Encarnación y Juan, el cine era algo más que un entretenimiento industrial para las masas y también ofrecía la ocasión para burlar los controles que pesaban sobre jóvenes de ambos sexos. Ir al cine, como lo era ir al baile, no suponía un consumo pasivo y obediente, sino que podía dar pie a prácticas, como las relaciones sexuales en el palco, que transgredían claramente las normas morales.

Que Juan y Encarnación acudieran al menos dos veces a casas de citas para acostarse (calle de las Margaritas y calle del Barco) es otra muestra de su uso creativo de la oferta comercial. Las casas de citas eran establecimientos a los que acudían las prostitutas que ejercían por libre, sin estar adscritas a un burdel, y donde el cliente alquilaba una habitación. Estaban reconocidas legalmente, sujetas a reglamentación, y por eso sus dueñas y encargadas debían comprobar que la mujer que accediera era mayor de edad y disponía del volante que la acreditaba como prostituta registrada. No obstante, algunas parejas utilizaban estos lugares para disfrutar del sexo al margen de las dos opciones permitidas en la España de la Restauración, dentro del matrimonio o dentro del burdel. Aunque en muchos casos el sexo entre los jóvenes ocurría en sus propias viviendas cuando padres y familiares se encontraban ausentes (un 21% de los 92 sumarios en que se especifica el lugar del encuentro sexual), las casas de citas (29%), junto con los descampados y parques de los alrededores de la ciudad (17%), eran lugares a los que los jóvenes recurrían también frecuentemente. Es el caso de Juan y de Encarnación, también de Pilar y de su novio, que iban aquella tarde a la casa de la calle del Barco con la esperanza de que la dueña hiciera la vista gorda, se contentara con el pago de la habitación y no les exigiera la documentación reglamentaria. Las casas de citas cumplían así un papel similar al de

otros enclaves marginales de las grandes ciudades – los distritos rojos, sus burdeles, los clubes nocturnos o las pensiones de barrios populares – que servían de refugio para que prostitutas, parejas de homosexuales o adúlteros, pero también jóvenes o cualquier otro tipo social transgredieran normas y convenciones sociales en el comportamiento sexual en particular, pero también en otros órdenes de relación social.

Encarnación era una de estas transgresoras. Su actitud ante la sexualidad cabe ser calificada de moderna en 1922 no solo porque rompía con los modelos de mujer ideal que circulaban entre las clases medias, sino también porque burlaba la autoridad de una madre que había intentado frenarla cuando había temido por su conducta y que ante el juez declaró «que nunca sospechó que su hija pudiera estar deshonrada». Y, sin embargo, como se ha visto, el sexo entre Encarnación y Juan venía de lejos. Es más, seguramente en un intento de excusarse, Juan afirmó que «que él no ha sido el autor de la deshonra» y que no había «encontrado resistencia alguna al yacer con ella la primera vez», informando después «de la mucha libertad que ha observado siempre en los actos de ella». Poco importa si esto era verdad (los médicos forenses al menos sí certificaron que la pérdida de la virginidad no era «reciente»), esto no impidió que Juan decidiera entablar una relación más o menos estable con Encarnación.

Quizá la muestra más evidente de esta actitud transgresora puede hallarse en la segunda declaración de Encarnación, recogida literalmente por el empleado del juzgado: «repite y subraya que la desfloración fue con su consentimiento». Aquí, de nuevo, según lo observado en otros sumarios judiciales, Encarnación no era una excepción. La gran mayoría de los casos refieren relaciones sexuales consentidas entre jóvenes, como Juan y Encarnación, pues es precisamente su constatación (o la sospecha) lo que motiva la denuncia por parte de los padres. En los casos en que no es así (49 de 193) se reproducen situaciones de «rapto de novias» (denuncias motivadas por la desaparición de una joven durante una o varias noches del domicilio familiar) en los que no se revela si hubo consumación sexual o no, u otras en las que media una denuncia por violación, normalmente hacia los novios de las perjudicadas. De los 144 casos en los que consta manifiestamente que hubo sexo y este fue consentido por ambas partes, 107 conservan detalles y declaraciones sobre cómo y bajo qué circunstancias y premisas se produjo.

También como ocurrió con Encarnación, en algo más de un tercio de los casos la relación sexual había sido precedida, según las implicadas (no siempre según los muchachos), por una promesa de matrimonio. Aunque parece claro que el sexo era un componente frecuente entre los jóvenes de clases populares, la idea del matrimonio no estaba ausente en sus cabezas y sobrevolaba de una forma u otra. En las declaraciones se aprecia que era el temor al embarazo y a que las familias conocieran lo ocurrido lo que hacía de la promesa de matrimonio un requisito imprescindible para la relación sexual. Aunque los padres de estas jóvenes reaccionaron de forma diversa ante la evidencia de la «deshonra» de sus hijas, parece plausible pensar, según lo observado en los testimonios, que lo que realmente preocupaba no era tanto que las chicas cumplieran a rajatabla con la norma social de restringir el sexo al matrimonio, sino garantizar que este tenía lugar antes o después y que la madre no sería abandonada. En la gran ciudad, un novio podía desaparecer fácilmente después de un embarazo por sorpresa: el matrimonio se buscaba no tanto para garantizar la honra de la hija (es sabido que entre las clases populares se toleraba el amancebamiento) sino para evitar el desastre económico que suponía criar un hijo en soltería. Así, muchas de estas denuncias se iniciaron cuando las familias se percataron de que sus hijas estaban embarazadas y sospechaban que el muchacho iba a huir o no iba a cumplir con la promesa de casamiento que supuestamente había hecho. Y muchas denuncias se resolvían, además, cuando la promesa se reforzaba o el matrimonio se consumaba, momento en que, tras el perdón familiar, quedaba disuelta la acción judicial, incluso en las acusaciones por violación. Si no había embarazo, o sospecha del mismo, era menos habitual la denuncia, incluso a sabiendas de que las hijas tenían novio y era probable que mantuvieran relaciones sexuales. El sexo antes del matrimonio no era preocupante siempre y cuando se diera en el marco de una relación más o menos formal que en el futuro no supusiera ningún perjuicio económico para su ya menguado presupuesto familiar. Lo que sí parecía preocupar a los padres, y no solo por el coste económico que ello podía suponer para sus bolsillos, eran los flirteos y los encuentros sexuales esporádicos y fuera del noviazgo, las actitudes de «libertinaje» sexual relacionadas, en muchos casos, con la práctica de lo que se ha denominado *treating* (Clement), esto es, intercambio de «favores» sexuales a cambio de invitaciones (a cenar, al

cine, al baile) o regalos, que, aunque de forma menos frecuente, mostraban algunas jóvenes de las clases populares urbanas (un 16% de los casos).

No obstante, es importante tener en cuenta que, en la casi totalidad de los procesos, las denuncias eran iniciadas por las madres o los padres, siendo contadas las situaciones en que lo hacían las propias jóvenes. Las jóvenes de estos sumarios si se preocupaban por el matrimonio no era tanto por el valor que le concedían sino por la importancia que le concedían sus familias (y el temor a enfrentarse a ellas en este asunto). Parecía existir una brecha generacional en las consideraciones sociales acerca del sexo, la honra y el matrimonio entre las madres y las hijas. Quizá por ello en un 32% de los casos analizados no consta que mediara promesa alguna de matrimonio antes de que los muchachos se acostaran, y en algunos de ellos, de hecho, la joven manifiesta explícitamente que no la requirió para el encuentro, que solo le pidió que «vivieran maritalmente» (amancebados) o que después de haberse acostado con su novio, este no le gustaba lo suficiente para casarse. El peso de la moral y la educación católica podía enterearse superficialmente a veces en el léxico que manejaban los jóvenes (donde era frecuente utilizar los conceptos de «deshonra», «reparación» o «falta»), en el uso interesado hacían de algunos discursos o mecanismos con el fin de lograr sus propósitos (ya fuera intentando convencer al juez de su inocencia o buena voluntad o llevando a término una relación sexual para forzar los impedimentos que a veces ponían las familias a algunos noviazgos y matrimonios). No obstante, las insistentes campañas en pro de la moralización social (principalmente dirigida hacia las jóvenes y hacia las nuevas modas vergonzantes) que los católicos y la derecha reaccionaria pusieron en marcha durante estos años (Díaz Freire) no parecían determinar o guiar los comportamientos y nociones de las jóvenes de clases populares con la misma fuerza que en las clases acomodadas. Como ella misma sabía y lamentaba, la Iglesia estaba perdiendo terreno en el gobierno de la intimidad de sus fieles y frente a ella surgían nuevas voces y referentes, desde el mundo de la ciencia (Aresti) o desde la publicidad y las industrias culturales (Clúa; Coutel; García Carrión), que alimentaban el debate social en torno al sexo y enriquecían, cada vez más, su naturaleza polifónica.

En el caso concreto de Encarnación parece que, según declaró ante el juez, la promesa de matrimonio medió en la decisión de acostarse con Juan

en los palcos del Cinema España aquel año de 1922. Esto pudo ser cierto o quizá la joven estuviera ya preocupada por eludir un castigo por su comportamiento. Nunca lo sabremos porque la documentación no lo permite. El caso es que ninguno de los dos tenía nada que temer. El juez, como ya señalamos al principio, sobreseyó el caso y quitó gravedad al asunto. A ojos de los guardianes de la ley, las relaciones sexuales entre las clases populares no debían regularse judicialmente salvo en casos extremos, lo que nos obliga a que reevaluemos las interpretaciones hasta ahora predominantes sobre la influencia que los discursos generados entre las clases hegemónicas tenían sobre los comportamientos de los subalternos. La Dictadura de Primo de Rivera, periodo en el que se concentran gran parte de los procedimientos judiciales (principalmente por el origen de la documentación consultada) no pareció manifestar especial interés por regular y controlar las costumbres sexuales (heterosexuales) de las clases populares, al menos no aquellas que no se manifestaban públicamente, seguramente en la creencia de que la gestión de tales asuntos era responsabilidad de las familias y no del Estado (Díaz Freire 247). Pese a las presiones recibidas por parte de los grupos y asociaciones católicas que abogaban por la intervención del Estado en los asuntos de la moral sexual, y pese a la campaña de «reforma de las costumbres» que la Dictadura dirigió contra las publicaciones pornográficas o el piropo, esta se mostró abiertamente indiferente respecto a las nuevas actitudes y conductas que mostraban muchas jóvenes de clases populares, entre otras cosas, quizá, porque no las entendía parte del conjunto de peligros adscritos a la vida moderna (Díaz Freire 234).

Así, en conclusión, aprovechándose de los marcos de posibilidad que le ofrecía este contexto, Encarnación, a sus 18 años, en 1922, trabajadora con sueldo propio, habituada a moverse por la ciudad y a disfrutar de las oportunidades de ocio que esta ofrecía, experimentada ya en las relaciones con los jóvenes de su edad, se parecía ya mucho en sus gestos y en sus hábitos al tipo de mujer liberada y emancipada que se representaba en las pantallas de cine y en otros medios de comunicación de masas, y, como otras tantas jóvenes de los barrios populares madrileños, había roto las amarras con las pretendidas tradiciones y comportamientos con que se pretendía atar a las mujeres en la España de su tiempo. Era, en definitiva, una mujer moderna en un sentido solo posible en los barrios populares.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Ruth M. *The Girl Problem: Female Sexual Delinquency in New York, 1900-1930*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Archivo General de la Administración, Justicia, Legajo: (7) 41. 4. Caja 2856. Top: 43/35. 101-35. 548.
- Aresti, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- «Artículo 438, capítulo IV (Estupro y corrupción de menores)», *Código Penal de 1870*. *Gaceta de Madrid* 31 de agosto de 1870.
- Barrera, Begoña. «Personificación e iconografía de la ‘mujer moderna’. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España». *Trocadero* 26 (2014): 221-240.
- «Bases para la Reglamentación de la Profilaxis Pública de las Enfermedades Venéreo-Sifilíticas». *Gaceta de Madrid* 16 marzo 1918.
- Borderías, Cristina. «La reconstrucción de la actividad femenina en Cataluña circa 1920». *Historia Contemporánea* 44 (2012): 17-48.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Celaya, Beatriz. «La irrupción de la mujer deseante en España discursos médicos sobre la sexualidad y su recepción por escritoras y políticas próximas a la izquierda, 1900-1936». *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 11.2 (2004): 145-170.
- Clement, Elisabeth. *Love for Sale: Courting, Treating, and Prostitution in New York City, 1900-1945*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006.
- Chartier, Roger. «Le monde comme représentation». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 44. 6 (1989): 1505-1520.
- Clúa, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el Fin de Siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.
- Coutel, Evelyne. «La estrella como elemento perturbador: el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta». *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 46 (2017): 30-58.
- Díaz Freire, Javier. «La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera». *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco contemporáneo*. Coord. Luis Castells Arteche. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 1999. 225-258.
- Farge, Arlette. *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1979.

- García Carrión, Marta. «Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años 20». *Ayer* 106 (2017): 159-181.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2016.
- Gómez-Blesa, Mercedes. *Modernas y vanguardistas: Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Huso, 2019.
- Grendi, Edoardo. «¿Repensare la microstoria? *Quaderni Storici* 86 (1995): 539-549.
- Heap, Chad. *Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885-1940*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Llona, Miren. «La realidad de un mito. La aspiración de ascenso social de las «modistillas», en el Bilbao de los años veinte y treinta». *Asparkia* 14 (2003): 139-166.
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Nielfa, Gloria. «Las relaciones de género. Imágenes y realidad social». *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 666 (2001): 431-460.
- Pattison, Micaela. «La muchacha moderna: celebridad, sexo y lo privado en público». *Autoridad, poder e influencia: Mujeres que hacen Historia*. Eds. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero. Barcelona: Icaria, 2017. 263-277.
- Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- Ramos, María Dolores. «La construcción cultural de la feminidad en España: desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta». *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Ed. Mary Nash. Madrid: Alianza Editorial, 2014. 21-46.
- Reglamento provisional de higiene de la prostitución para la ejecución en Madrid de la R.O. del 1.º de marzo de 1908*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1909.
- Sentilles, Renée. «New Girls for the New (Twentieth) Century». *Journal of Women's History* 21.4 (2004): 196-204.
- Shon, Anne-Marie. *Du premier baiser à l'alcôve: La sexualité des Français au quotidien*. Paris: Editions Aubier, 1998.

- Vázquez, Francisco y Andrés Moreno. «La sexualidad vergonzante». *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. 3. Dir. Isabel Morant. Madrid: Cátedra, 2006. 207-233.
- Walkowitz, Judith. *Nights Out. Life in Cosmopolitan London*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Weinbaum, Alys et al. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham: Duke University Press, 2008.

INDICIOS Y ESPACIOS LITERARIOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL CÍRCULO SÁFICO MADRILEÑO EN LAS OBRAS DE ELENA FORTÚN, ROSA CHACEL Y VICTORINA DURÁN¹

SIGNS AND LITERARY SPACES FOR THE RECONSTRUCTION OF THE SAPPHIC CIRCLE OF MADRID IN THE WORKS OF ELENA FORTÚN, ROSA CHACEL AND VICTORINA DURÁN

Author / Autora:

Eva Moreno-Lago
Universidad de Sevilla
Sevilla, Spain
emoreno3@us.es
<https://orcid.org/0000-0002-8093-6209>

Submitted / Recibido: 28/04/2020

Accepted / Aceptado: 23/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Moreno-Lago, Eva. «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 211-236. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Eva Moreno-Lago

Eva MORENO-LAGO

Resumen

Este trabajo pretende analizar varios escritos de carácter autobiográfico que dan algunas pistas e indicios para reconstruir las experiencias sáficas durante las décadas de los años veinte y treinta (hasta 1936) en España: *Así es* de Victorina Durán (manuscrito, 1970-1980 aprox.), *Acrópolis* de Rosa Chacel (1984) y *Oculto sendero* de Elena Fortún (2016). Estos textos principales se apoyarán en otros de las mismas autoras –y/o contemporáneas– para poder completar la visión de espacios y experiencias. Se utilizará un doble método de análisis ginocrítico y geocrítico para indagar en los lugares transitados por estas mujeres, así como para analizar la estructura y la asiduidad de sus encuentros y reuniones. Reconstruir los espacios físicos e íntimoslésbicos es el desafío delineado por una mirada geocrítica que

1. Este estudio ha sido posible gracias a la financiación del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla que ha concedido a la autora una Ayuda para el perfeccionamiento posdoctoral.

ambiciona ofrecer más datos sobre estos otros grupos, pensamientos y sexualidades disidentes, de «otras» tertulias culturales y literarias tan poco estudiadas hasta el momento.

Palabras clave: Círculo sáfico; literatura lésbica; Edad de Plata; tertulias femeninas; geocriticismo.

Abstract

This work aims to analyze several autobiographical writings that give some clues and clues to reconstruct the sapphic experiences during the decades of the 20s and 30s (until 1936) in Spain: *Así es* of Victorina Durán (manuscript, 1970-1980 approx.), *Oculto sendero* of Elena Fortún (2016) and *Acrópolis* of Rosa Chacel (1984). These main texts will be supported by others by the same authors –and / or contemporary– in order to complete the vision of spaces and experiences. A double method of gynocritical and geocritical analysis will be used to investigate the places traveled by these women and analyze the structure and regularity of their encounters and meetings. Reconstructing the physical and intimate lesbian spaces is the challenge outlined by a geocritical gaze that aims to offer more data on these other dissident groups, thoughts and sexualities, from «other» cultural and literary gatherings so little studied so far.

Keywords: Sapphic Circle; Lesbian Literature; Silver Age Spain; Female Gathering; Geocriticism.

1. INTRODUCCIÓN

Las lesbianas españolas parecen ser invisibles para la Historia, pero han dejado algunas huellas en diversos escritos, muchos de ellos inéditos hasta hace pocos años. A través de ellos se puede elaborar un concienzudo mapa de los espacios madrileños por los que circularon algunas intelectuales lesbianas y/o simpatizantes. Al mismo tiempo, esto lleva a profundizar en el estudio de Vicente Carretón, que sostiene que un grupo de mujeres intelectuales crearon una red de unión denominada por él mismo «círculo sáfico» y que supuso un acontecimiento de gran relevancia para el avance social e intelectual de este colectivo minoritario. De este círculo se ha hablado durante los últimos años en diversos foros y estudios (Sanfeliu; Simonis; Fariña), y en algunos de ellos han afirmado que estaba liderado y organizado por Victorina Durán. La escasez de fuentes primarias imposibilita dar detalles exactos

sobre este desconocido cenáculo. No obstante, la definición de Carretón se hace primordial para hablar del ambiente sáfico que se vivió en Madrid, sea cual fuese, y aunque las participantes no usaran ningún apelativo para definirse ni fueran conscientes de estar creando una cultura disidente: «claro que es mucho asignarse a sí mismo un nombre, pero es mucho más vivir un ser sin nombrarlo, vivir lo innominable» (Chacel, *Acrópolis* 331).

Uno de los impedimentos con los que se ha topado el feminismo para construir la historia de las mujeres han sido las fuentes, ignoradas, desechadas y/o minusvaloradas por la mirada androcéntrica. Este problema se duplica cuando se trata de las que hablan sobre las experiencias de las lesbianas. El primer obstáculo, como denuncia Durán, es el mutismo de las propias mujeres sobre este tema, que ya presenta una diferencia respecto a la homosexualidad masculina: «Los hombres, no muchos, han dado ya la cara ante el mundo respecto a su problema. La mujer nada ha dicho aún»² (Durán, *Así* 2). El segundo es la carencia de cualquier tipo de vestigios. Como recalca Simonis, «las lesbianas no suelen dejar documentos acerca de sus vidas que incluyan detalles sobre sus prácticas sexuales o sus deseos eróticos» (41), y cuando lo han hecho, o ellas mismas o sus familiares se han encargado de autocensurarlos o eliminarlos posteriormente, como demuestran las investigaciones de Susan Seller y Jane Goldman sobre las obras de Virginia Woolf³.

Dos de los textos analizados en estas páginas estuvieron a punto de ser destruidos por su autora. Elena Fortún, poco tiempo antes de fallecer, escribió una carta a Inés Field, quien custodiaba *Oculto sendero* y *El pensionado de Santa Casilda*, ordenando que se deshiciera de esos originales. Incluso su amiga Manuela Mur, tras leerlos, se mostraba preocupada por el contenido y estuvo a punto de quemarlos si no hubiese dado con la investigadora Marisol Dorao Ortuña (Capdevila-Argüelles, *Introducción* 18). Estos dos testimonios han sobrevivido, a pesar de haber estado a punto de ser eliminados en

-
2. Las citas que aparecerán de las autobiografías de Victorina Durán pertenecen a los manuscritos originales conservados en el Archivo del Museo Nacional del Teatro (Almagro) ya que al texto editado le faltan algunas páginas y no tiene en cuenta algunos énfasis que la autora otorgó a ciertas palabras.
 3. En 2003 estas dos investigadoras sacaron a la luz dos manuscritos desconocidos, uno de *Orlando* y el otro de *Un cuarto propio*, que se encontraban en el Archivo del Museo Fitzwilliam (Universidad de Cambridge), firmados con otro nombre.

dos ocasiones, pero ¿cuántos escritos no habrán corrido la misma suerte? Y no solo se trata de obras literarias sino de diarios, papeles personales, cartas, fotografías o cualquier documento que evidenciara la existencia del amor entre mujeres. En el epistolario conservado de Victorina Durán⁴, por ejemplo, no han sobrevivido las cartas de sus amantes que menciona en su autobiografía (algunos fragmentos se recogen en *Así es* y en otras ocasiones se evocan las misivas que se enviaban). Quizás las eliminara ella misma porque aunque no se mostró «cobarde ante los demás» y declara ser la protagonista de estas experiencias lésbicas, también asegura no tener «derecho a provocar escándalo» y que callará «los nombres de las demás por respeto y buen gusto» (Durán, *Así* 5).

Las propias autoras son conscientes de la importancia de la escritura para perpetuar la experiencia de las mujeres, como Fortún puntualiza: «lo que ha pasado no está escrito en ningún parte y al fin se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si hubiera pasado siempre» (*Celia* 259). Esta declaración nos invita a pensar que existieron las reuniones y círculos sáficos entre las intelectuales en el Madrid entre los años veinte y treinta, pero se han olvidado por falta de escritos directos que lo legitimen.

Estos afectos, considerados vergonzosos e indecentes, no podían salir a la luz. De nuevo, el silencio vuelve a ser el protagonista de las experiencias femeninas. La sociedad y ellas mismas juzgaron sus sentimientos, condenándolos a estar encerrados y escondidos. Esta falta de fuentes manifiesta la clandestinidad y ocultación a la que se vieron sometidas estas mujeres, tildadas de locas y enfermas, adjetivos que ellas mismas asumieron en muchos momentos por el peso de los tratados científicos y la religión. Para enfrentarse a este estudio, es necesario partir de esta realidad y comprender que, aunque falte exactitud en los documentos, los que tenemos nos otorgan una información que permiten intuir y reconstruir el ambiente en el que vivieron.

El corpus de este trabajo se basa en tres textos. El manuscrito de la primera autobiografía lésbica española, escrita por Victorina Durán a lo largo de su vida y titulado *Así es*⁵, donde reivindica el deseo femenino; *Acrópolis*

4. Se conservan 413 cartas en el Archivo del Museo Nacional del Teatro.

5. En la reciente publicación de esta obra se explican las dudas de las editoras sobre el año y el proceso de escritura, datándolo sobre la década de los 80 (Murga y Gaitán). En el

(1984), una novela de Rosa Chacel, donde se narra ese ambiente tribadista de una forma muy sutil dentro de un texto autobiográfico que la autora escribe para «biografiar a los chicos de mi generación» (7), tal y como ella misma aclara en una página introductoria de la novela, continuadora de *Barrio de Maravillas* (1976) y perteneciente a la trilogía que se cierra con *Ciencias naturales* (1988); la tercera es *Oculto sendero*, novela póstuma de carácter autobiográfico de Elena Fortún, publicada en 2016 por la editorial Renacimiento en edición de Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga, que constituye «una exploración única de las relaciones entre homosexualidad y heterosexualidad» (Capdevila-Argüelles, «Introducción» 7). En estas tres obras se pueden apreciar ciertos itinerarios trazados por las protagonistas para buscar su propia identidad. A estas tres se le añade el manuscrito inédito de *El pensionado de Santa Casilda*⁶, de temática abiertamente lésbica y cuya autoría aún presenta dudas⁷.

2. CRUCE ENTRE LITERATURA Y GEOGRAFÍA

Los textos autobiográficos que protagonizan este estudio presentan una característica común: evocan experiencias de vida de mujeres en el periodo de entreguerras en la capital española. El enfoque que ofrece la agrupación de este corpus puede conducir a limitaciones, pero también arroja luz sobre los elementos comunes de la vida que comparten estas autoras. Ellas no solo se conocían y eran íntimas amigas, sino que sus viajes, sus estrategias narrativas y los temas elegidos ayudan a la «búsqueda» de una tradición literaria española sáfica, un trabajo que ya se ha venido haciendo con sus homólogos masculinos. Además, en todas estas obras se nombran espacios reales reconocibles con los que poder trazar una cartografía aproximada que

archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro se conservan los borradores de este manuscrito. Aparece un capítulo escrito en julio de 1934, hojas sueltas y arrancadas de su diario de los años 30 y, también, una novela con la historia de Aurora Guzmán en la que la protagonista es Raquel, en vez de Durán.

6. Agradezco a Nuria Capdevila-Argüelles que me haya permitido leer y analizar este manuscrito antes de su publicación.
7. Se harán referencias a algunos espacios comunes de interés de esta obra, pero sin incorporar citas directas por estar comprometida su publicación con la editorial Renacimiento.

refleje tanto los espacios homofílicos como los homofóbicos. Estos textos pueden ayudar a entender la espacialidad de la realidad social que existía en el Madrid de entreguerras (en concreto, en los ambientes intelectuales) y cómo ellas interactuaban en cada zona, lo que afectaba a la expresión/represión de sus emociones y a la construcción de su identidad.

Estudiar el uso de la geografía en estos textos literarios es una manera de comprender mejor las historias, la trama y las lecciones de estos escritos, además de aclarar el tipo de relaciones que existieron entre personas y lugares específicos. Para ello, nos acercaremos a la geocrítica o geocriticismo como metodología de análisis y teoría literaria. Grassin lo define como «ciencia de los espacios literarios» (Citado en Westphal 11), un enfoque crítico que está en auge, disfrutando de un éxito creciente entre académicos, escritores y artistas. Como señala Marqués Meseguer, «la geocrítica permite aprehender un espacio no desde la visión que pueda dar una sola obra o un solo autor, sino desde la variedad de obras y autores puestos en relación» (12).

En este trabajo no se profundizará en un estudio formal de la geocrítica de Madrid en las décadas de los veinte y los treinta, sino que se seguirá de cerca uno de sus principios: saber referenciar en este corpus de literatura femenina los geocódigos, es decir, los símbolos geográficos vinculados a un espacio específico (Wells, «Geocriticism»148). Esto permite examinar cómo estas escritoras representan los lugares. Los espacios literarios, en este caso, no son lugares imaginarios de las autoras, sino que constituyen una ficcionalización de la realidad que vivieron en los ambientes vanguardistas e intelectuales. Se trata, por lo tanto, de una investigación geográfica-literaria que permite aproximarnos a la cultura lésbica madrileña y a la compleja relación entre texto y espacios sociales.

Los códigos geográficos identificados a través de este paseo literario también pueden describir la condición de las mujeres de la época. Como ha demostrado Amy D. Wells en su reciente libro *Liberté, francophonie, sexualité. Cinq écrivaines américaines en Normandie dans l'entre-deux-guerres*, el despliegue de códigos geográficos es parte de las estrategias narrativas de las escritoras, y su elección de lugares literarios puede agregar un significado adicional a sus historias. Wells afirma que existe una «geo-conversación femenina», es decir, la geografía es utilizada por las escritoras como un lenguaje secreto o codificado, para comunicar significados sentimentales

o simbólicos que pueden identificarse en las lecturas de estos textos solo por quienes comparten el contexto. Las escritoras usan este tipo de código geográfico porque temen no poder expresar sus sentimientos o experiencias de otra manera, o quizás porque saben que serán víctimas de la censura (Wells, *Liberté* 33-35).

3. LA LESBIANA EN LA SOCIEDAD. LA ESPAÑA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El amor entre mujeres empieza a ser conocido por la ciudadanía española como una posibilidad real y a la vez aberrante (un acto *contra natura*) desde el caso de Elisa y Marcela, primer matrimonio homosexual (1901) en la Península Ibérica. La escandalosa noticia salta a los periódicos de todo el país y este tipo de amor empieza a percibirse entre el pueblo como una desdicha⁸. A esto se le suman los diversos estudios científicos que, desde el siglo XIX, formularon un discurso que estigmatizaba médicamente esta conducta, como una enfermedad o psicopatología sexual (Walkowitz). De aquí la discreción de las lesbianas y el enorme esfuerzo para no dejar huellas. La sexualidad disidente es un terreno lleno de silencios, miedos y censuras. Quienes decidieron adentrarse en este tipo de sexualidad fueron condenadas a la tragedia. ¿Acaso es fortuito que las primeras novelas de temática lésbica (también aquellas escritas por mujeres) tengan desfavorables finales para sus protagonistas? La tragedia es la consecuencia del ejercicio de la propia libertad. Es la pena que deben pagar por salir del armario «cerrado y contenido, pero lleno de significación», del que habla Nuria Capdevila (*Artistas* 15) y, a la vez, por desestabilizar el orden social y binario. Por lo tanto, el deseo de estas mujeres será ser invisibles para escapar de las restricciones de la estructura social. Aún así, en ciertos ambientes proliferó una cierta permisividad.

8. Como afirma Luengo, hasta principios de siglo XX «se sabía de las estrechas relaciones que podían mantener dos amigas al comunicarse en sus tiernas misivas, sus deseos por reunirse lo antes posible para abrazarse, besarse, acostarse juntas e intercambiar mil caricias; pero nunca se consideraba algo alarmante, ya que ni siquiera la propia cultura concebía dicho proceder como homoerótico» (*La otra* 658).

En el entorno bohemio la lesbiana comenzó a tener más visibilidad. Las artistas de cabaret, cupletistas y tiples abrieron las puertas del travestismo al igual que sus compañeros transformistas. La imagen de la diversidad sexual (tanto masculina como femenina) empezó a proliferar en los periódicos españoles (Luengo, *Tatuajes*). No es de extrañar que Cansinos Assens definiera a algunas de estas artistas por sus hábitos sexuales. Es el caso de dos cupletistas, la primera, Olimpia D'Avigny, de la que afirma que «se ha granjeado una leyenda de lesbiana» (Cansinos Assens 349), y la otra, apodada como Safo, sobre la que se plantea: «¿Será también una invertida...?» (Cansinos Assens 434). Este ambiente de mayor tolerancia y libertad es el que aparece en *Zeze*, nombre de la cupletista que protagonizará relaciones homoeróticas. Esta obra escrita por Ángeles Vicente está considerada la primera novela de temática lésbica escrita por una mujer en España (1909), aunque dos años antes Víctor Català había publicado un cuento breve con esta temática (Ena Bordonada 707).

Las mujeres que protagonizarán otras historias de amor homosexual en la literatura de este periodo son también cupletistas (*La Coquito* de Joaquín Belda en 1915 o *Ellas y ellos y ellos y ellas* de Carmen de Burgos en 1917) o artistas e intelectuales (*El veneno del arte* de Carmen de Burgos en 1910 o *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif en 1928). Todos estos vestigios reafirman la tesis de Luengo cuando afirma que «el fenómeno del lesbianismo solía darse mucho más entre cupletistas, tanguistas y cabareteras en los camerinos de teatros, cafés danzantes, cabarets y/o music-halls» (*La otra* 665).

Tanto los escritores como las escritoras ofrecen a los lectores historias y palabras que hablan de la sexualidad femenina desde varios puntos de vista. A la literatura se suma la representación de tres obras de teatro con esta temática y el éxito de la película *Muchachas de uniforme*, estrenada en 1934 y mencionada por Durán en su autobiografía. La lesbiana pasa de estar en la intimidad de la lectura a espacios transitados por la masa como los escenarios o las salas de cine. De esta forma, se evidencia, por un lado, que la presencia de lesbianas en los ambientes intelectuales no era algo extraño ni esporádico y, por otro, que empezaban a proliferar discursos sobre la diversidad sexual en todos los contextos (y no solo en los tratados médicos), ya fuesen negativos o positivos.

4. DECIR LO INDECIBLE: UN SECRETO A VOCES

El estudio sincrónico de la geografía-urbanismo madrileño transitado por las obras propuestas permite atravesar un umbral y adentrarnos en el microcosmos de las autoras para dejar atrás el macrocosmos que supone Madrid. Cabría preguntarse cuál es el posicionamiento de las mujeres lesbianas e intelectuales en el espacio y cómo podemos acercarnos y definir lo que Carretón denominó «círculo sáfico madrileño». Estos escritos presentan una historia coral y un grupo de mujeres que tejen redes de apoyo, amigas con las que recorrer la ciudad modernizada. De la mano de diversos personajes femeninos se descubre un mundo posible, el de las experiencias sáficas. No podemos decir que estas tres autoras eran todas lesbianas, esta afirmación iría en contra de sus propias palabras, pero evocan experiencias sexuales en una voz femenina, aunque en el caso de Chacel sea muy sutil. Lo real y lo ficcional se fusionan en este tipo de textos autobiográficos. Ellas no mencionan directamente este tipo de encuentros como algo fijo, cerrado y consolidado. Es la rumorología, los discursos orales con familiares y amistades, y algunas pistas en epistolarios, lo que nos lleva a rastrear los indicios y el funcionamiento de este grupo a través de estos textos, que tenemos que considerar testimonios.

Las reuniones de este círculo, al ser un tema tabú, funcionaban a través del mecanismo denominado «secreto a voces», estrategia que les sirvió para conseguir simpatizantes, tanto hombres como mujeres. Todas las personas de su entorno conocían esta peculiar tertulia, tenían información sobre quiénes iban y los lugares que frecuentaban. Sin embargo, era algo que debía ocultarse, tanto es así que Shirley Mangini lo denomina el «club innombrable», al hablar de Victoria Kent y su condición homosexual (203). En *Oculto sendero* hay un pasaje que recuerda esta estrategia, ya que a los pocos días de frecuentar el Bar Dublín, «Carmenchu me pone en antecedente de lo que no está a la vista, aunque advirtiéndome que guarde el secreto más profundo, porque, aunque es del dominio de todos, fuera de la peña jamás sale nada» (459).

Como se ha mencionado, el silencio tiene una fuerte carga en la vida de las lesbianas, por lo tanto, lo clandestino, lo oculto, es el primer espacio, el primer geocódigo que transitar. Es relevante las reiteradas ocasiones en

las que los personajes de *Acrópolis* comentan el misterio del secreto: «no he tratado más que de hacerte pensar en esas cosas que son secreto porque no se permiten [...] Tú y yo y todos las vemos pasar y, si no se quedasen en secreto, no podríamos seguir hablando acordes con lo que no es secreto...» (33). A través de un diálogo intenso entre las chicas, Chacel reflexiona a lo largo de su novela sobre lo clandestino, lo que no se puede nombrar y cómo se dice lo indecible:

¿qué confianza puede haber en lo que no se dice? [...] En fin, en lo que no se dice y, sin embargo, se confía, se entrega mientras se dice otra cosa [...] por lo demás, otra cosa que no es nada [...] Y no decirlo, ni eso ni nada y saber que se ha dicho y que ha sido oído, acogido, concedido [...] Porque ha habido una sonrisa. (*Acrópolis* 80)

Esta estrategia de comunicación, de lo sutil, de lo que se tiene que interpretar, aparece también en varios pasajes de *Oculto sendero*. El primero surge cuando el marido de la protagonista, Jorge, lleva a su casa a un amigo artista, Joaquinito, sin saber que era «un invertido». Establece un vínculo íntimo casi de forma inmediata con María Luisa y es el primero que le plantea cuestionarse su verdadera identidad sexual cuando le declara que ha descubierto que no es una mujer, aunque parezca «tan dulce, tan femenina» (318). Posteriormente le dice: «sé que tú y yo coincidimos en algún punto [...]» (319). Pero también Fermina, Lolín y Rosita Aguilar reconocen enseguida sus gustos sexuales, porque «esas cosas se conocen [...] Tu traje, ese aire que tienes [...] la manera de mirar» (401). Esta identificación con lo que nunca se ha mostrado sorprende a la protagonista y se extraña de lo que las otras «ven» en ella: «Entre aquel grupo de señoras vestidas de papagayos, se veía [...] lo que era usted [...] ¡perdone si la molesto! Me dije: tiene una amiga más» (378). Sin embargo, las personas que no frecuentan estas reuniones son conscientes de lo que hacen estas mujeres y advierten a aquellas «decentes» que intentan adentrarse en estos círculos. Consuelo, la cuñada de María Luisa, le dice que tenga cuidado con Fermina porque se enamora de las mujeres y ha tenido varias queridas (384). También la familia de Aurora Guzmán, en *Así es*, recomienda a su pariente que no se haga amiga de Victorina porque tiene mala fama.

El título de la autobiografía de Victorina Durán, *Así es*, alude a los significados ocultos, es un código que apunta y afirma la homosexualidad, un

eufemismo para hablar sin hablar sobre la sexualidad de alguien. Durán lo utiliza constantemente para manifestar sentimientos y deseos disidentes. Los hábitos sexuales definen a los sujetos, es decir, lo relacionan con algo intrínseco del propio ser, que no se puede evitar y que pertenece a la identidad: «Ella es ASÍ y no puede ser de otro modo», «tú ERES COMO ERES», «algo instintivo le decía que era así», «Será raro, pero ASÍ ES». Además es un lenguaje del que se van apropiando los demás personajes: «antes no pensaba yo así», «Yo no soy así, pero lo comprendo», «Siento que Vic sea así, me era muy simpática» «No sé por qué te quiero ASÍ, pero te quiero...» y, además, lo relaciona con la normalidad, escapando de todas esas teorías que tratan la homosexualidad como una desviación y una patología: «Ha sido «NORMAL»– Ha sido así. ASÍ, ES»⁹.

Chacel, que manifiesta la fuerte amistad con Durán en la biografía que escribió de su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio (*Timoteo* 12-35), también utiliza este término entrecorillado en *Acrópolis* para referirse al misterio que envuelve a Tina Smith (82), como si se tratase de un código compartido. Un personaje que en una nueva fase «había despojado las plumas de su libertad y había quedado en Albertina o Tina, amiga de las chicas» y a quien Elena tuvo en mente preguntarle: «¿a quién amas o has amado?» (*Acrópolis* 61). También las cartas tenían que estar cifradas, disimulando la intimidad y los sentimientos reales entre las amantes, como le recuerda Florinda a María Luisa en *Oculto sendero*: «Me escribiría todos los correos... que yo hiciera lo mismo, pero con discreción [...] una carta puede perderse» (422).

Los códigos encriptados, los secretos y los eufemismos muestran que, pese a vivir su sexualidad libremente, lo hicieron «siempre dentro del más estricto decoro y nunca con pública ostentación» (Carretón 7). Una actitud que se justifica al acudir a la legislación vigente de ese momento. En el capítulo VI del número 257 de *Gaceta de Madrid*, publicado el 13 de septiembre de 1928, se describían los delitos de escándalo público. El artículo 616 sanciona las conductas homosexuales: «El que, habitualmente o con escándalo, cometiera actos contrariados al pudor con personas del mismo sexo, será castigado con multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para los cargos

9. Las mayúsculas están en el manuscrito original y ayudan a saber el énfasis que la autora pone en estas palabras.

públicos de seis a doce años» (*Gaceta de Madrid* 1505). Además, en tres artículos anteriores (613) se aclara expresamente cómo hay que proceder para la persecución de mujeres lesbianas: «En los delitos deshonestos sin publicidad ni escándalo entre hembras, bastará la denuncia de cualquiera de ellas, y si se realizan con publicidad o producen escándalo, la de cualquier persona». Hay que recordar que muchas de estas mujeres irrumpieron en los puestos laborales estatales, hasta entonces masculinizados y no podían permitirse que las suspendieran de sus cargos. Victoria Kent fue nombrada directora general de prisiones, Matilde Calvo era profesora de la Escuela del Hogar de la Mujer, y la misma Victorina Durán ganó por concurso la cátedra de indumentaria del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid¹⁰.

Dentro de los discursos sobre lo oculto y lo innombrable, Chacel abre una puerta al secreto para declarar que, pese a todos los intentos, «nada se puede cubrir. Al contrario, lo que se esconde deriva o rezuma o se infiltra en las profundidades. Y ¿qué son las profundidades si no es el lugar donde ocurren las metamorfosis?» (*Acrópolis* 69). Por lo tanto, lo oculto, lo clandestino se presenta como sinónimo de cambio, una transformación interior, como le ocurrió a Tina «Cambiar, despojarse de trabas... siendo tan fiel, al mismo tiempo» (*Acrópolis* 61). La imposibilidad de esconder el ambiente y los sentimientos de estas mujeres es lo que facilita indagar en los espacios que les permitieron mutar sus ideologías, sus inclinaciones y su propia identidad.

5. ESPACIOS REFERENCIADOS EN LAS OBRAS: DE LO PÚBLICO A LO PRIVADO

La geolocalización de los espacios que aparecen en las cuatro obras nos da una visión de cómo y dónde se movieron estas mujeres.

5.1. París

Es la primera parada, imprescindible para entender la evolución posterior de los espacios que transitaron. Uno de los primeros lugares que aparecen en

10. Hay que recalcar que el citado Código Penal de 1928 fue derogado por la II República, quedando despenalizada así la homosexualidad. Sin embargo, solo estuvo vigente desde la aprobación de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 hasta el golpe de estado. Escasos tres años.

la mencionada autobiografía de Victorina Durán es, indudablemente, París, un escenario que también cobra mucha presencia en *El pensionado de santa Casilda*. Entre los artistas españoles, el deseo de viajar se convierte en un afán generalizado, pues, conscientes del atraso cultural del país, quisieron aprender de los avances artísticos que se estaban produciendo en Europa, sobre todo, en Francia. Las mujeres, además de anhelar el contacto con las vanguardias, necesitaban viajar para escapar del ambiente opresivo en el que vivían y encontrar su libertad en otro lugar.

Fuera del control familiar y lejos de las costumbres españolas, estas jóvenes pudieron organizar sus hogares temporales como les pareció conveniente. Querían que la vida en Francia contribuyera a una libertad de expresión artística y, al mismo tiempo, también en la vida cotidiana, a vivir un amor entre mujeres. Por este motivo, Margarita de Lihory le propone a Durán viajar las dos solas a París, y de esta misma forma aparece en *El Pensionado de santa Casilda*, donde dos de los personajes ven en esta ciudad la posibilidad tanto de vivir solos como de potenciar sus creaciones artísticas.

En Francia se unieron intelectuales de diversas nacionalidades buscando este sentimiento de libertad sexual. Shari Benstock sugiere que París es elegida porque la homosexualidad no estaba prohibida por el Código de Napoleón. A esto se le une que, a fines del siglo XIX y principios del XX, surgió en la literatura el tema literario de París como Lesbos. Para las intelectuales españolas, esta percepción de la libertad sexual se oponía fuertemente al sentimiento de las reglas religiosas españolas y por eso Ofelia, uno de los personajes de *El pensionado*, revela que uno de sus mayores sueños era ir a París.

Victorina Durán visitó en varias ocasiones París, describiéndolo como el viaje «imprescindible» que hacía todos los años, generalmente en verano. La primera vez que visitó la ciudad fue en 1924 junto con un matrimonio «de confianza». Dicha estancia la financió su padre. Después de esta experiencia «me dije: Aquí tengo yo que venir con mis amigas y sin dinero» (*Sucedió* 114), evidenciando el anhelo de estar en este ambiente de libertad sin ningún tipo de control. Las jóvenes, al llegar, descubren una nueva forma de vida y, después de un fuerte impacto inicial, se integran en la vida bohemia de la comunidad de la orilla izquierda del Sena. Durán y sus amigas siempre se hospedaron en Rue Monsieur Le Prince, a unos minutos de la librería

Shakespeare and Company. No es de extrañar que mencione la compra de libros como una de sus aficiones (*Sucedió* 115). También en *El pensionado* se alojan en la *Rive Gauche* y manifiestan una gran satisfacción por estar alejadas de sus casas, fuera del control familiar. Francia sabía cómo acoger a estos expatriados en una atmósfera que otorgaba más libertad que su país de origen.

Durán, junto a otras muchachas¹¹, fue a descubrir horizontes distintos de libertad: el de amar diversamente, vivir fuera de los cánones impuestos y también el de la expresión artística. Así narra el ambiente tan diferente que vivió:

Hacía solamente unos días que había llegado¹². Estaba feliz. Allí tenía muchos amigos, todos compañeros, todos alegres, todos más o menos locos pero todos inteligentes. Hacía cinco años que no había vuelto a París. Encontré algunos cambios en el ambiente, pero en estos cambios dominaba siempre un mayor exceso de naturalidad. Mis amigos, estudiantes y artistas vivían «su vida» plenamente, sin prejuicios ni tapujos. Homosexuales, casi todos, no escondían su modo de ser; no tenían porqué: estaban admitidos así en todos los círculos sociales y artísticos. Se vivía y se hablaba de ello como cosa natural. (*Así* 21)

Además, luego hace descripciones que coinciden con el alocado ambiente que aparece en *El almanaque de las mujeres* (1928) de Djuna Barnes y que inmortalizan el círculo sáfico de Natalie Barney: «El centro de reunión de toda la pandilla era la casa de Valentine, una mujer mucho más varonil que todos sus amigos», y a quien «le hacía feliz reunir en su casa a todo aquel que vivía al margen de lo establecido» (*Así* 22). La descripción física de Valentine no coincide con la imagen de Barney, pero no fue el único cenáculo, sino que «muchos grupitos reducidos de mujeres llegaron a formar una *comunidad*» (Weiss 241). En el París de la época muchas artistas buscaron un lugar en el que poder abrirse a los pensamientos vanguardistas y, a la vez, disfrutar de su emancipación. Llegaron de muchas partes del mundo porque, como afirmó Andrea Weiss, «como mujeres, París les ofrecía un mundo único y extraordinario» (26). Todas ellas se aunaron en la conocida zona intelectual de *La*

11. Matilde Calvo Rodero la acompañaba siempre. Uno de los años se apuntó la traductora y miembro del Lyceum Club, Carmen Abreu.

12. Habla de su viaje realizado en 1931.

Rive Gauche, es decir, la orilla izquierda del río Sena, tal y como reflejaron nuestras autoras. También en *El Pensionado* se describe detalladamente el ambiente bohemio de los cafés, la libertad que los caracteriza, las inquietudes artísticas de los contertulios, los libros y la diferencia con su vida anterior.

Este ambiente que vivieron en la ciudad del amor y del arte las influenció para buscar espacios que estuvieran fuera de esos «prejuicios y tapujos» que mencionaba Durán. París les ayudó a naturalizar ciertos comportamientos y a descubrir un nuevo tipo de vida que aunaba ambición artística y libertad sexual, marcando sus futuros y constituyendo un aprendizaje fundamental: «No recuerdo quien, nos invitó una noche al Casino o al Folies. Mujeres guapísimas y colocadas como estatuas exhibían los pechos. [...] He ido durante mi larga vida muchas veces a París, pero esta época bohemia no la olvidaré nunca» (*Sucedió* 115). Ni Fortún ni Chacel retrataron este ambiente sáfico de París. En *Oculto sendero*, París aparece rodeado de mucha ilusión, como un viaje truncado que nunca llegan a hacer María Luisa y Lupe (*Oculto* 488-490). Quizás el motivo por el que no aparece es porque las que se reunieron en esta ciudad fueron «muchas mujeres libres de las obligaciones que conllevan el marido y los hijos» (Weiss 25), que no era el caso de ellas dos en la década de los años veinte. Las detalladas descripciones que aparecen en *El Pensionado* pueden ser una señal que justifique, quizás, la intervención de otra autora.

Hay que destacar que, pese al avance que supuso París, Wells (*Liberté* 32) llega a la conclusión de que se produce una fuerte paradoja: mientras los cuerpos se liberan sexualmente, los espíritus quedan prisioneros del puritanismo. Casi todas las escritoras que vivieron esta frenética vida en *La Rive Gauche* tuvieron contradicciones, dudas y cierta inestabilidad emocional en muchos momentos de sus vidas. Es importante recalcar este punto porque constituye uno de los fundamentos de las barreras psicológicas que aparecerán, también, en las escritoras españolas: «en mí también influía la voz del ambiente y también como todos he dudado» (Durán, *Así* 4).

5.2. El café: el mundo de la tertulia

Estas novelas autobiográficas describen y adentran al lector en el ambiente y en la imagen del café, ese lugar que servía de refugio y donde siempre se encontraba una aura académica e intelectual: «un amplio refugio íntimo,

personal y, al mismo tiempo, público... no, la palabra público no cierra las puertas. Íntimo, personal, propio y apropiador de lo ajeno» (Chacel, *Acrópolis* 12). El Bar Dublín y el Café Roma son escenarios en la última parte de *Oculto sendero*, y para Victorina fue el saloncillo del Teatro Español una de las tertulias más frecuentadas junto al café el Molinero. También el Café Granja El Henar, ese «lugar céntrico, junto a la parada del tranvía» (Chacel, *Acrópolis* 249), se menciona tanto en la autobiografía *Así es como en Acrópolis*. En esta última, Chacel muestra el «ritual de iniciación», donde la primera vez van acompañadas del maestro y se encarga de presentarles todos los asistentes: «Bueno, ya vendrán más; iréis conociendo a todos.» (237). Curiosamente, en esta primera aparición se adentran en una conversación que menciona la isla de Lesbos y Safo (238), sumergiéndonos en un ambiente diferente, más libre y consciente de la diversidad sexual.

Adentrarse en la cultura del café y las tertulias suponía participar activamente en los ambientes literarios y las nuevas corrientes artísticas. Sin embargo, el acceso a este espacio no siempre les estaba permitido a las mujeres. Los hombres tenían la libertad y el privilegio de poder frecuentar cualquier espacio intelectual y los testimonios que aparecen en las autobiografías masculinas sobre estos lugares indican que se produjo en ellos un crecimiento tanto artístico como personal. Aunque muchas de las intelectuales de esta época frecuentaron esas tertulias, a veces se encontraban con el rechazo y siempre con un ambiente masculino. Además, como señala Mangini (148), solo dos tertulias madrileñas aceptaban abiertamente la presencia femenina: la cacharrería de El Ateneo y la del Café Granja El Henar. El resto de reuniones en las que participaron, o bien eran de carácter privado, organizadas en casas o estudios de artistas, o bien, se colaron de forma esporádica.

Por este motivo, más adelante, la protagonista de *Acrópolis* siente una contradicción entre el «deseo, una ambición de ir, de ser o estar entre los frequentadores» y superar ciertas pruebas que le permitiesen el ingreso a la Granja, que no era «de libre acceso [...] en realidad, en estricta verdad, nada, realmente, verdaderamente nada, era de libre acceso [...] había que afrontar exámenes» (249). Algunas artistas no se encontraban cómodas ni seguras en las tertulias y ambientes intelectuales porque no eran sus espacios y sentían la repulsa por parte de sus contemporáneos, que constantemente juzgaban su apariencia corporal, como se percibe en el fragmento de Rosa Chacel:

A veces, con gran sufrimiento, fui a la tertulia. Siempre me sentía muy incómoda. Cuando quería llevar algo a Ortega, iba por la mañana [...]. Con Ortega no me intimidaba intelectualmente [...]. Pero el grupo de señores a su alrededor... yo me sentía... mal. Si a eso añades lo de siempre: mal vestida [...] figúrate, me sentía perfectamente desgraciada. (Porlán 21)

En *Oculto sendero* también se aprecia la incomodidad que siente la protagonista en el Bar Dublín, donde realiza una exposición y donde «mi amiga tenía su *peña* todas las tardes» (456). Desde el inicio, los contertulios no solo mostraron indiferencia por su persona, sino por la obra que estaba expuesta y que ella sabía que comentaban a sus espaldas. Le abrumaba la actitud de un crítico de arte que siempre hablaba con un tono despectivo y daba contestaciones violentas. El grupo que integraba estas tertulias estaba formado por personas que «tienen algo que ver con el arte, son artistas, literatos, críticos, bibliotecarios, pero fuera de Leonarda, Lupe y yo, nadie vive del arte [...]». Sin embargo, todos me ignoran» (460). Al principio, se toma bien esta omisión e, incluso, la agradece por miedo a ser juzgada y criticada negativamente. No quería que sus cuadros y su creatividad fueran menospreciados por la misoginia que caracterizaba a los contertulios, catalogándolos de menor calidad pictórica que la de sus compañeros, como solía hacer Jorge, su marido. Sin embargo, con el tiempo se siente «herida por este desprecio y comienzo a desconfiar de mi obra» (461). María Luisa no describe un ambiente placentero, en el que se siente confiada y segura, sino todo lo contrario, un entorno que trataba a las creadoras con desdén. No lo concibe como un espacio en el que compartir sus pasiones artísticas y mucho menos sus inquietudes emocionales. Todas coinciden en que estos cafés eran territorios masculinizados en los que no se podía escapar de la mirada patriarcal. Los geocódigos utilizados por los escritores y por las escritoras para referenciar la cultura del café y las tertulias distan considerablemente: mientras los primeros pertenecen al territorio e, incluso, lo poseen, las segundas no forman parte de él y se sienten desligadas, desterritorializadas.

5.3. La construcción de nuevos espacios

Las intelectuales necesitan un entorno en el que poder reunirse para reflexionar, debatir y saciar su ansia de aprendizaje y formación sin ser menospreciadas. El Lyceum Club Femenino fue un lugar diseñado al margen de los

centros de poder intelectual de la época, que se convirtió en un refugio, una especie de «ciudad de las damas» para las madrileñas de los años veinte y treinta que quisieron acceder al mundo intelectual. En *Así es* aparece mencionado en muchas ocasiones como punto de encuentro con sus amigas «que tenían amigas»¹³ y con sus amantes o flirteos. También en *El Pensionado* aparece un «saloncito de té» donde se reúnen habitualmente las amigas, lugar que recuerda al Lyceum. No obstante, este grupo de mujeres no fueron aceptadas por todas las integrantes del Club, burguesas a las que «el lesbianismo causaba espanto» (González). Federica Montseny (424) denuncia abiertamente esta falta de inclusión «para fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos» (424).

También Carmen Baroja, en sus memorias, muestra un fuerte rechazo al referirse a Victorina Durán y Matilde Calvo como seres masculinizados que no le eran simpáticos, cuya presencia no le agradaba. Las que vivieron en París sabían que era posible estar en ambientes «sin prejuicios ni tapujos» (106). Por este motivo, buscaron espacios íntimos, más reducidos, que les sirvieran de guaridas y comenzaron a frecuentar casas de amigas. Necesitaban un entorno que propiciara la confianza. Este nuevo vínculo social, más reducido e íntimo, aparece en los textos de diferentes formas. En *Acrópolis* será la casa de Tina Smith, con unos enormes salones que acogen «espíritus que se pierden de vista» (121). Estas descripciones recuerdan a las tertulias que ofrecía la condesa de la Puebla de Montalbán:

Todos íbamos de vez en cuando a las reuniones «únicas» de casa de Angelita, Marquesa de la Puebla de Montalbán. Angelita fue un personaje «único» [...] Por supuesto que en Carnaval siempre daba un baile de disfraces en su palacete del barrio de Salamanca. En ellos había un derroche de ingenio, buen humor, alegría y risas por todo. Claro que el TODO era siempre fuera de lo corriente y original. (Durán, *Sucedió* 125)

Ángela Eizmendi y Tellez-Girón (1909-1943), duquesa de la Puebla de Montalbán, era una mujer viajera, que había visitado París en varias ocasiones,

13. Como menciona Capdevila-Argüelles (*Artistas* 124) «la amiga de» o «su amiga» es una expresión muy usada en la época para referirse a los cónyuges de las mujeres homosexuales.

al igual que Tina, con quien coincidía, además, por ser descendiente de una familia noble con un gran capital y en la separación de su marido. La prensa la describe como una muchacha que cultiva las artes, la música, que habla varios idiomas y, además, estudia medicina (Madrizy 71). Durán guarda, entre los borradores de *Así es*, algunas hojas de sus diarios donde cuenta su experiencia con Margarita Xirgu. Al igual que en *Así es*, se menciona una de las fiestas celebradas en este palacio, la diferencia es que aquí se encuentra con la dama joven de la compañía que «entra con su amiga». Durán describe un ambiente de permisibilidad, como hace notar en ese «TODO era siempre fuera de lo corriente», que resalta en mayúscula. Los contertulios aceptan sin prejuicios el amor entre mujeres. Tanto es así, que más adelante, ellas entablan una conversación profunda y «la gente empieza a sospechar que estamos demasiado amigas»¹⁴. Las relaciones sáficas no son invisibles como en otros ambientes, sino que se aceptan como una posibilidad más.

La representación de estos espacios nada tiene que ver con el de los cafés. Ellas se sienten satisfechas, seguras, cómodas y realizadas: «la casa de Tina es una casa como las que he visto a cientos fuera de aquí, pero en ella os he encontrado a vosotras y vosotras me habéis llevado a vuestra casa [...] vuestra casa sois vosotras [...] vosotras sois una casa, una patria [...] yo estoy en vuestra casa, en vuestra patria hace mucho tiempo y querría seguir» (Chacel, *Acrópolis* 350). Las tertulias mixtas y los nuevos espacios femeninos como el Lyceum sirvieron de unión y punto de encuentro. Allí conocieron, en muchas ocasiones, personas afines, mujeres que «eran tan camaradas, tan diferentes de todas» (Chacel, *Acrópolis* 243), pero con las que necesitaron transitar otros espacios más resguardados de la supremacía masculina hegemónica:

Ellas las más simples, iletradas, novelando sus vivencias, desarrollando la prosa de sus confidencias. Intimidad momentánea y a veces predatoria con imposición violenta del yo [...] «yo hice» «yo amé», «yo fui amada» [...] Y yo también [...] Ellas, las tricoteuses, comentando –durante años– en el cuarto de Eulalia... (Chacel, *Acrópolis* 23)

14. El subrayado es del original. No se puede citar la página porque son hojas sueltas que presentan marcas de haber sido arrancadas de un cuaderno.

Las intelectuales se apoyan y entre todas se adentran «en un mundo próximo, un mundo donde no me sintiese extranjera» (Chacel, *Acrópolis* 350). Casualmente, el barrio de Salamanca vuelve a salir como un espacio seguro, cómodo y frecuentado reiteradamente por un grupo de amigas en *El Pensionado*. Además de las casas señoriales, el estudio de Victorina Durán también sirvió para estas tertulias en muchas ocasiones. Geográficamente, también coincide con la zona anterior ya que estaba próximo al mencionado barrio:

un estudio en una magnífica terraza de la calle de Ventura de la Vega n.º 1, esquina a la carrera de San Jerónimo. El estudio era amplio y tenía una gran claraboya y ventanales con luz norte. Tomamos posesión, Matilde, Juanita Cortadellas y yo. [...] El estudio era centro de reunión de artistas y amigos. (Durán, *Sucedió* 113)

En *Oculto sendero* (aunque el escenario sea Tenerife y no Madrid) se reunían en un estudio que recuerda al de Durán: «Lolín tenía su estudio en la buhardilla de su casa, a la que había puesto una pared de cristales. Era una habitación pequeña, adornada con gusto, alegre y simpática. Allí nos reuníamos ahora, en lugar de la casa de Fermina» (386) y, en *El Pensionado*, Totó tiene un estudio en la Gran Vía con un gran ventanal por el que se divisa Madrid. Las vistas también resaltan la belleza del local de Durán: «desde allí se veía el «barrio Latino» de Madrid, la calle del Prado con el Ateneo, el Museo del Prado, más lejos el Botánico...» (Durán, *Así* 122). Otra descripción del taller de Totó recuerda, no solo que es un «saloncito femenino», es decir, punto de encuentro y reunión, sino que parece ser la misma imagen de las fotos que se conservan de los estudios de Durán, siempre lleno de retratos de actrices con dedicatorias, objetos de colección y cigarros.

En estas descripciones aparece un nuevo nombre, la pintora Marisa Roëssel Velasco, «nombre clave en la reconstrucción histórica del safismo madrileño» (Capdevila-Argüelles, *Artistas* 115), compañera de estudios en la Academia de San Fernando de Chacel y Durán. Ella es partícipe también de los escenarios retratados en estas autobiografías, pero sobre todo en *Acrópolis* y *Así es*. El cuadro de la artista, actualmente perdido, pero que rescata Capdevila-Argüelles en su monográfico sobre las autoras Roëssel, titulado *Descansando del modelo. Mis alumnas*, plasma esta «cultura de reunión femenina» (*Artistas* 120) que se originaba en los talleres y estudios de

pintura. La pose cariñosa que mantienen dos de ellas compartiendo un libro, mientras una toca la guitarra, otras preparan su próximo lienzo a manchar y la del centro reflexiona silenciosamente, recuerda las reuniones de la casa de Fermina y el ambiente parisino, donde predominaba el interés por el arte, por compartir las últimas novedades culturales y un aire de sororidad entre las asistentes: «leíamos trozos de la última novela interesante», pero sobre todo «jamás se criticaba...» (Fortún, *Oculto* 383). El espejo del cuadro de Roëssel refleja las cabezas juntas de las dos amigas, recalando esta intimidad para que no pase desapercibida. No es casual que este espacio sea transcendental en las historias amorosas de Durán: Margarita de Lyhori, Aurora y hasta Margarita Xirgu recurren a él en muchos momentos por ser un rincón que escapa del control familiar y social. Además, en diversas ocasiones recuerda que, al mismo tiempo, es un lugar para acoger a personas cercanas: «Yo preparaba aquel día el estudio para recibir a los amigos» (Durán, *Así* 104).

Paralelamente, suelen mencionar la frecuencia con la que se congregan: «dos veces por semana nos reuníamos en el saloncito de Fermina» (Fortún, *Oculto* 383). El jueves es el día fijo en el que se reúnen las amigas en *El Pensionado*, cambiando de casa o lugar, pero nunca de día. Esta alusión a las «habituales» de los jueves evoca las anotaciones que se encuentran en las agendas personales de Victorina Durán, conservadas solo a partir de 1945 en el Archivo del Museo Nacional del Teatro. En diversas ocasiones, y durante todos los años que residió en Buenos Aires, se menciona un grupo fijo de amigas que se encuentran con asiduidad y a las que se refiere como «las de los sábados». Este dato lleva a cambiar de ciudad y a pensar que este círculo sáfico siguió funcionando en el exilio, donde también asistieron, según las notas de Durán, tanto Elena Fortún como Rosa Chacel.

6. CONCLUSIONES

Los salones de escritoras son un ejemplo concreto de geocodificación. En el mapa de Madrid se puede señalar el estudio de Victorina Durán y las reuniones privadas de mujeres de la alta burguesía que generaron espacios de libertad. El uso de códigos geográficos es bastante variado según el sexo del escritor: los hombres tienden a reutilizar los códigos literarios preexistentes, proyectándose, tal y como se puso de moda con las corrientes vanguardistas,

en la metrópolis como lugar de autonomía y progreso. Si la ciudad se convierte en el lugar para el amor en novelas de autoría masculina como *Señorita 0-3* de Juan A. Cabezas o *La Venus Mecánica* de José Díaz Fernández, ellas tendrán que estar lejos de la urbe, lejos de la mirada de la ciudadanía. Las mujeres crean otros códigos nuevos, otorgándole mucha carga simbólica al coche como medio para visitar con sus amadas zonas poco transitadas. El otro rincón para el amor también se esconde de la ciudad. La mujer moderna sale de lo privado para adentrarse en lo público buscando libertad y vuelve a lo privado para poder obtener una libertad de expresión completa. Sintieron la necesidad de disponer de círculos más íntimos y cómodos y volver de nuevo a un contexto privado, pero esta vez construido y generado por ellas mismas. Sin embargo, sin esa salida a lo público no hubiesen podido reconocer a «sus iguales» para después volver a lo privado con ellas, ya no solas. Confeccionaron sus propios rituales, enclaves espaciales, redes de conexión, códigos de señales y lenguaje propio en unas «escuelas o grupos formados sin cánones ni dogmas» (Chacel, *Acrópolis* 358). Se trata de los espacios que habían hecho posible el intercambio sexual entre mujeres con relativa libertad.

Hay que recalcar la importancia de la elaboración de una lista, poner nombres y caras a las constituyentes de este círculo. Además, esta lista presenta una elasticidad aparentemente casi infinita, que sugiere que nadie puede saber de antemano dónde se deben trazar sus límites. Su red de acción y comunicación, no solo estaba frecuentada por lesbianas, sino también por simpatizantes, como Rosa Chacel. En estas tertulias analizaban, reflexionaban y desenmascaraban el presivo sistema social en el que vivían, que les proporcionaba asistencia y consuelo mutuo, como le confesó Elena Fortún a Matilde Ras en una carta: «Nuestra lección, nuestras charlas. ¡Querida mía! Nadie nunca me ha hecho tanto bien como tú, mi maestra espiritual» (Fortún y Ras 183). Plantearon posibilidades de transformación en ellas mismas y en su entorno, empezando por conocerse e identificar sentimientos y emociones que habían tenido desde pequeñas, como expresa Elena Fortún en *Oculto sendero*: «yo no sabía muy bien cómo era, no me había visto desde fuera» (230). Esbozaron, también, fórmulas para vivir de un modo diferente dentro de la sociedad.

Era un grupo pequeño y vagamente identificado que representaba las verdades ocultas y, quizás peligrosas, de una rígida cultura patriarcal. Por lo tanto, este círculo sáfico supone un proyecto incesante de búsqueda de otras verdades y de otras identidades que deben coexistir con un proyecto igualmente incesante de negación, postergación y omisión de sus satisfacciones, no solo sexuales, sino intelectuales y económicas. Representa, de esta manera, un movimiento de liberación sexual. La necesidad de crear este espacio surge de la coexistencia en ellas de sentimientos contradictorios: vivían en un sistema cultural en el que el deseo interfemenino se creía inexistente y se hacía inalcanzable al ser desviado hacia relaciones que implicaban siempre un hombre.

Son mujeres transgresoras que tuvieron que trazar estrategias, como la creación de estas reuniones privadas, para romper los roles establecidos sobre la identidad femenina para poder conseguir su emancipación y su libertad sexual. Estos movimientos informales consiguieron unir a las mujeres y establecer una corriente de sororidad que continuó en el exilio y traspasó las barreras de la distancia que las separaban: «siempre que las amigas se reúnen allí estoy yo», le escribe en una misiva Victoria Kent a Victorina Durán desde Nueva York un 30 de diciembre de 1974.

Todos los espacios visitados en este estudio están investidos de valores materiales pero, sobre todo, éticos, espirituales, simbólicos y afectivos. En los cafés y otros lugares de la capital madrileña se establecen relaciones de poder, autoridad, dominación, control. De aquí la incapacidad de las lesbianas de proyectarse en la metrópolis. Las lesbianas se encuentran desorientadas, deslocalizadas en estos espacios, desenraizadas y desposeídas en la era de la libertad y la apertura femenina. Ante este panorama, ellas, siguiendo el modelo parisino del que ya habían sido testigo en varias ocasiones, buscan y deciden hacia dónde encaminarse, proponiendo y tejiendo relaciones desde la diversidad. Tienen la necesidad de sentirse cómodas y seguras en un espacio, de estar en armonía desde la variedad de opciones y opiniones. El café y el Lyceum Club acaban siendo el engranaje de los encuentros, donde reconocer a sus semejantes gracias a los códigos que las vinculan. El círculo sáfico, por lo tanto, no era un lugar concreto sino un ambiente social compuesto por un grupo reducido de mujeres. Eran reuniones informales que se producían en espacios privados y que no tenían ninguna jerarquía ni

se organizaban alrededor de una figura destacada como las tertulias que se originaban en torno a Ortega y Gasset o Ramón Gómez de la Serna y que, por supuesto, siguieron tanto en el exilio (como demuestran las agendas de Durán) como en el franquismo (en torno a Marisa Roësset, tal y como demuestra Capdevila-Argüelles en su mencionado estudio sobre la artista). Este acontecimiento tiene consecuencias significativas en la interpretación de los textos de las autoras. Sirva como cierre de este estudio el final de *Así es*:

Esto que escribí, es todo VERDAD.

Verdad lo que fue mío y verdad lo de las demás mujeres:

Cariño, Ternura, Placer, Dolor, Risas, Llanto pero siempre AMOR.

He querido dar una relación verídica de hechos y para quien desconoce como es este AMOR, que ahora sepa que ASÍ ES. (Durán, *Así* 168)

6. BIBLIOGRAFÍA

- Baroja, Carmen. *Recuerdo de una mujer de la Generación del 98*. Ed. Amparo Hurtado. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Benstock, Shari. *Mujeres de la «Rive Gauche». Paris 1900-1940*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Cansinos-Asséns, Rafael. *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas)*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1985.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas, 2013.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. «Introducción». Elena Fortún, *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento, 2016. 7-68.
- Carretón Cano, Vicente. «Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27». *El Maquinista de la Generación 9* (2005): 4-21.
- Chacel, Rosa. *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Chacel, Rosa. *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Durán, Victorina. *Así es*. Ciudad Real: Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, s. f. (Manuscrito, 1970-1980 aprox.).
- Durán, Victorina. *Sucedió*. Ciudad Real: Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, s. f. (Manuscrito, 1980-1983 aprox.).
- Ena Bordonada, Ángela. «Un relato lésbico de 1907: Carnestoltes de Caterina Albert-Victor Català». *Cartografía literaria en homenaje al profesor José*

- Romera Castillo. Ed. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales. Madrid: Visor Libros, 2018. 707-722.
- El pensionado de Santa Casilda*. Archivo privado de Nuria Capdevila-Argüelles. Manuscrito. 1940-1952 aprox.
- Fariña Busto, María Jesús. «El beso deseado de tu boca. Nombres y voces para una genealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte)». *Investigaciones Feministas* 10.1 (2019): 79-96.
- Fortún, Elena y Matilde Ras. *El camino es nuestro*. Ed. Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Banco Santander, 2014.
- Fortún, Elena. *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1986.
- Fortún, Elena. *Oculto sendero*. Eds. Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga. Sevilla: Renacimiento, 2016.
- Gaceta de Madrid* 13 enero 1928. Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1928/257/A01450-01526.pdf>
- González Naranjo, Rocío. «Victorina Durán: por una inserción en el movimiento de dramaturgas republicanas». *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral* 45 (2020).
- Luengo López, Jordi. «Tatuajes de bohemia». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* 15 (2009): 263-280.
- Luengo López, Jordi. *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló: Universitat Jaume I, 2009.
- Madrizy. «La vida en Biarritz. Pascua de Resurrección». *Blanco y Negro* 13 mayo 1928: 69-71.
- Mangini González, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Marqués Meseguer, Josep. «Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica». *Cultura, Lenguaje y Representación* 17 (2017): 9-20.
- Montseny, Federica. «La mujer: problema del hombre». *La Revista Blanca* 15 diciembre 1926: 424.
- Murga, Idoia y Carmen Gaitán. «Introducción». Victorina Durán, *Mi vida. Así es*. Madrid: La Residencia de Estudiantes, 2018. 7-28.
- Porlán, Alberto. *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana, 1984.
- Sanfeliu, Luz. «Escrito en el cuerpo: sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual». *Arenal* 4.1 (2007): 31-57.

- Simonis, Angie. *Yo no soy esa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2009.
- Walkowitz, Judith R. «Sexualidades peligrosas». *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Eds. Geneviève Fraisse y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993. 369-403.
- Wells, Amy D. «Geocriticism, Gender, and Genre: Literary Geographies and Female Narratives Strategies». *Géocritique: État des lieux*. Eds. Clément Lévy y Bertrand Westphal. Limoges: Pulim, 2014. 146-154.
- Wells, Amy D. *Liberté, francophonie, sexualité. Cinq écrivaines américaines en Normandie dans l'entre-deux-guerres*. Démouville: La Gronde Éditions, 2019.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

RETRATOS DE MUJER: EXTRANJERAS, VIRAGOS, TRADUCTORAS, CONFERENCIANTES, ARTISTAS Y OTRAS MODERNAS EN LAS NOVELAS BREVES DE MARGARITA NELKEN

PORTRAITS OF WOMEN: FOREIGNERS, VIRAGOS, TRANSLATORS, LECTURERS, ARTISTS, AND OTHER MODERN WOMEN IN MARGARITA NELKEN'S SHORT NOVELS

Ana María DÍAZ MARCOS

Author / Autora:

Ana María Díaz Marcos
University of Connecticut
Storrs, Connecticut, United States
ana_maria.marcos@uconn.edu
<https://orcid.org/0000-0003-4509-9369>

Submitted / Recibido: 22/06/2020

Accepted / Aceptado: 26/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Díaz Marcos, Ana María. «Retratos de mujer: extranjeras, viragos, traductoras, conferenciantes, artistas y otras modernas en las novelas breves de Margarita Nelken». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 237-260. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.10>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Ana María Díaz Marcos

Resumen

Este artículo aborda la representación de la mujer moderna en las novelas *La aventura de Roma* (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) y *El orden* (1931) de Margarita Nelken. El pensamiento feminista de Nelken funciona como marco de análisis crítico de esos personajes que se relacionan con la figura literaria de «la chica rara» que será común en la novela de posguerra escrita por mujeres. Estas cuatro obras breves presentan personajes femeninos atípicos que desbaratan el molde narrativo prevalente y presentan propuestas complejas de feminidad e identidad para la mujer moderna: profesionales, extranjeras, marimachos, artistas, viajeras, etc. Este estudio aborda los matices de esas representaciones antihegemónicas y subraya el esfuerzo de la autora por ofrecer retratos alternativos de la experiencia y la apariencia femenina, al tiempo que construye un modelo abierto y transgresor en el que se proponen diferentes formas de *ser moderna*.

Palabras clave: Género; Feminismo; Modernidad; Estética; Narrativa

Abstract

This article studies the representation of modern women in Margarita Nelken's short novels *La aventura de Roma* (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) and *El orden* (1931). Nelken's feminism serves as a theoretical framework for the analysis of female characters who are connected with the literary figure of the «queer woman» that will become common in postwar novels written by Spanish women. Those four novels present unusual female characters that undermine the prevalent narratives, presenting complex paradigms of femininity and identity for the modern woman: professionals, foreigners, tomboys, artists, travelers, etc. This essay studies the nuances of those antihegemonic representations, and highlights Nelken's efforts to present alternative portraits of women's experience and appearance, proposing open and transgressive models of different ways to be a modern woman.

Keywords: Gender; Feminism; Modernity; Aesthetics; Narrative

1. INTRODUCCIÓN

La escritora Margarita Nelken (1894-1968) fue una mujer viajera, culta y políglota, estudió pintura y música en París, participó activamente en política durante la República, se exilió en México tras la Guerra Civil y nunca regresó a España. La personalidad e inusual trayectoria de esta activista, diputada, traductora y crítica de arte contribuyó al silenciamiento de su figura y el olvido de su obra hasta décadas recientes. Madrileña de origen judío, madre soltera, vehemente y apasionada en sus artículos y discursos políticos, fue diputada socialista por Badajoz y en diciembre de 1936 se afilió al partido comunista, decisión que no hizo sino añadir leña al fuego crítico sobre su figura, sometida a un proceso de demonización que contribuyó a su ostracismo, como subraya Federica Montseny en una entrevista:

Los socialistas no le perdonaron lo que creyeron una traición y los comunistas siempre la miraron con cierto recelo y desconfianza [...] Pero la Margarita Nelken crítica de arte, la Margarita Nelken periodista, la Margarita Nelken en cualquier terreno era un valor realmente excepcional y una mujer valiente en todos los tiempos y en todas las situaciones. Quizá por eso [...] el silencio ha caído sobre ella, como una pesadísima losa. (Rodrigo 274)

La personalidad controvertida y anómala de Nelken no casaba bien en la historia literaria al uso pues era «demasiado intelectual, demasiado atractiva, demasiado extranjera, demasiado radical» (Ianes 11) y podría añadirse aquí que era una mujer demasiado *moderna* para muchos españoles de su época, poco acostumbrados a perfiles vitales como el suyo. Esos rasgos –moderna, culta, sexualmente liberada, politizada y revolucionaria– contribuyeron a exacerbar la antipatía que despertaba entre muchos varones, incluso aquellos de ideología afín a la suya. Las críticas que le dirigió Manuel Azaña al clasificarla de arribista, especulando que debería dedicarse al arte en vez de participar en política (Martí Vallbona); o el periodista inglés Henry Buckley al retratarla como una mujer «feroz e imponente» que siempre estaba lista para criticar y atacar (Preston 367), pueden muy bien leerse dentro de una red de interpretaciones misóginas que documentan el desagrado que despertaban las contadas figuras femeninas con voz y agencia que eran personajes públicos y hacían uso vehemente de la palabra. Lo cierto es que, como subraya Helena Establier, la personalidad literaria de Nelken «ha sido canibalizada por el personaje histórico» (60) y pesa sobre su figura un poderoso estigma derivado no solo de su radicalización ideológica y sus actividades políticas durante la Guerra Civil, sino del rechazo que provocaba su discurso incendiario, como ejemplifica la polémica generada por su artículo «Las hembras de los señoritos» publicado en el periódico *Claridad* el 28 de agosto de 1936, que circula ampliamente por la red –a pesar de su difícil localización en los archivos– y se utiliza con frecuencia como prueba irrefutable de la siniestra agenda política de Nelken y evidencia de su espíritu sanguinario (Díaz-Marcos 65-69).

2. UNA LECTURA FEMINISTA DE NELKEN

Es cierto que Nelken no se acobardaba y en sus discursos se expresó frecuentemente con fervor y rabia, pero también es preciso destacar que es una mujer la que escribe, participa en política y articula sus mítines dentro de las condiciones especiales que tienen que ver con el género sexual marcado por la «desaudiencia hacia lo femenino» y la valoración como *amateur* que tendía a asignarse a la práctica literaria, política o intelectual de las mujeres (Martínez Gutiérrez 162), siendo un buen ejemplo la opinión que Azaña

vierte sobre ella en sus diarios (Martí Vallbona). El hecho de que su alarde de agencia y dominio del discurso la convirtieran en una figura incómoda y generadora de tantas antipatías, no solo legítima sino que hace imprescindible una lectura e interpretación de la actividad periodística y literaria de Nelken desde una perspectiva feminista que tenga en cuenta el contexto convulso en el que escribe y participa en política, el rechazo que la mujer despertaba en esa arena (Rodrigo 274) y la compleja visión feminista de esta autora cuyo desapego del «feminismo integral» (Nelken, *La condición* 156-157) no es sino un sofisticado ejemplo de las negociaciones que tuvo que llevar a cabo el feminismo histórico español para hacer posible su discurso y avanzar en la consecución de derechos para la mujer. Es indispensable tener en cuenta la evolución del pensamiento feminista de Nelken porque ofrece un marco privilegiado para el estudio de los personajes femeninos que aparecen en su obra breve de ficción publicada durante la misma década en que escribe *La condición social de la mujer en España* (1922) y que son, en su gran mayoría, mujeres modernas y transgresoras.

Dado que el feminismo no puede funcionar ni entenderse fuera de la política en tanto que esta constituye su esencia misma (Fuss 146), es preciso insistir en que la postura de Nelken en materia feminista fue evolucionando a lo largo de los años, a la par que su ideología política, como evidencia su paso del socialismo al comunismo tras el estallido de la guerra. El pensamiento feminista de Nelken también experimenta un proceso de transformación que parte del compromiso intelectual como mujer preocupada por la situación de su sexo –pero sin declararse por ello feminista– e incluso desde una postura supuestamente «antifeminista» marcada por su oposición al sufragio y desapego hacia el feminismo anglosajón, hasta un complejo feminismo híbrido que se esfuerza en incorporar la maternidad a la identidad de la mujer moderna, como ha subrayado Bender (131) en su análisis de la novela de Nelken *En torno a nosotras* (1927)¹. Al hilo de esa progresión ideológica que ilustra un feminismo en proceso, se fue transformando también

1. Esta novela dialogada ejemplifica la complejidad de los feminismos de los años veinte a través del diálogo socrático entre dos hermanas que discuten sus distintas posturas y vivencias feministas (Bender 136-138).

la interpretación que Nelken ofrece de la palabra «feminismo»². La vocación de Nelken en la segunda década del siglo XX se caracteriza por el esfuerzo en promover cambios orientados a mejorar la vida, condiciones y derechos de las mujeres. En artículos publicados en el periódico *El Día* en 1916 y 1917 Nelken se ocupó constantemente de los problemas de la mujer en la sección «La vida y las mujeres», comentando cuestiones de actualidad, admitiendo explícitamente su interés por la cultura femenina y los derechos del sexo, pero mostrando mucha cautela, cuando no rechazo, ante la utilización de vocablos como «feminista» o «feminismo»:

Desde que colaboro en *El Día* todos mis artículos tienden, más o menos directamente, a alentar la cultura de la mujer, entendiendo por cultura todo lo que pueda libertar de la sujeción «única» de los trabajos considerados como «femeninos» [...] y que, ya lo he dicho varias veces, más que medios decorosos de ganarse la vida son tan sólo medios seguros de morir de hambre. (Nelken, «A propósito» 4)

En ese mismo artículo Nelken se declara «antifeminista» al tiempo que critica abiertamente la miserable explotación de las trabajadoras en los talleres de confección textil, enmendándole la plana a los hermanos Quintero e interviniendo en una polémica entre estos autores y Emilia Pardo Bazán (Quesada Novás). Nelken ofrece una interpretación contraria a la de los dramaturgos, cimentada sobre su experiencia personal como mujer contraria al feminismo:

Antifeminista, tanto como lo puedan ser los ilustres autores de *Pepita Reyes*, soy yo también, pero soy mujer, y por eso, sin duda, sé mejor que ellos dónde la mujer es verdaderamente «triste esclava» y dónde tiene una atmósfera más cordial. (Nelken, «A propósito» 4)

Estas palabras dejan ver que Nelken privilegia la experiencia compartida de su sexo que se asocia a su vez con la construcción de una subjetividad (De Lauretis 159). Experiencia y subjetividad dan pie a un discurso feminista y de clase, pues, incluso cuando niega su feminismo, se hace patente

2. Adolfo Posada subrayó en 1899 la centralidad del feminismo en cualquier debate social del momento: «una de las revoluciones más grandes que en este siglo han empezado a cumplirse es la que el cambio de la condición política, doméstica, económica, educativa y moral de la mujer, supone» (8) pero en los años veinte la palabra «feminismo» seguía cargada de matices controvertidos de los que nunca ha podido despegarse del todo.

su comprometida denuncia de la opresión de las mujeres. Esa temprana autodenominación como «antifeminista» se relaciona directamente con su oposición al sufragio femenino y le permite subrayar su distanciamiento del modelo del sufragismo británico, pero supone también un punto de partida hacia un feminismo autóctono que pudiera enraizar en terreno español. Apenas dos meses después, Nelken publica en esa misma sección su artículo «Feminismo sentimental», donde muestra un talante ligeramente distinto al hablar de las críticas vertidas en torno al «episodio Rankin»: el voto de la primera mujer congresista en Estados Unidos, Jeannete Rankin, que se opuso a la entrada de su país en la Primera Guerra Mundial. Muchos antifeministas presentaron el suceso como prueba de la debilidad de la mujer y de su incapacidad para los trabajos parlamentarios, pero Nelken disintió radicalmente de esa lectura, adoptando una postura que se sustenta sobre la diferencia sexual. Para Nelken, la vida de los hombres y las mujeres es diferente porque la cultura está marcada por el género sexual, pero esto no puede justificar de ningún modo el sometimiento de la mujer casada, la explotación de la obrera o la marginación de la mujer en la vida política. En este artículo la escritora apunta que no es una feminista convencida, pero el ejemplo de Rankin le sirve precisamente para establecer la bondad y utilidad de un modelo de feminismo que puede y debe influir en la política al asociarse a valores como el pacifismo, la protección de la infancia o la preocupación por las mujeres y las madres. Nelken se siente inspirada por la actitud de Rankin al pronunciarse contra la guerra ante el congreso y la propone como un modelo de feminismo posible, alejado de los «excesos» de las sufragistas británicas, como Emmeline Pankhurst:

Vemos en ella una razón convincente de lo que puede, sin fantochadas de marimachos, ser el feminismo [...] Mujeres a lo Pankhurst, que consideran la mayor victoria del feminismo vestirse como para dar sustos al miedo, hablar con voz aguardentosa y ocuparse de cuestiones que no les importan, no hacen falta para nada. (Nelken, «Feminismo» 6)

Nelken se distanciaba así de la controvertida imagen de las sufragistas británicas de la primera década del siglo, para proponer un modelo de mujer moderna y fuerte que permitiría también explorar nuevos caminos para el feminismo español. Nelken consideraba que la española no se hallaba *en ese*

momento suficientemente preparada para ejercer el voto³ (Nelken, *Condición* 158) y supo fundamentar su pensamiento paradójico explicando que era su propia convicción feminista la que inspiraba su oposición al sufragio femenino:

[...] es menester, en nombre mismo del feminismo, adoptar, por ahora, en España, una actitud resueltamente antifeminista en cuanto, claro está, se refiere a la concesión inmediata de los derechos del feminismo. Sí, en nombre mismo del feminismo hay que tener el valor de decir –de decir muy alto– que el feminismo integral no sólo sería hoy prematuro en España, sino que consistiría una calamidad, un desastre social. Y esto, que a primera vista parece una paradoja o un absurdo en pugna con la profesión de fe feminista, no es, por desgracia más que una comprobación. (156-157)

Nelken dejaba así clara su postura y su adscripción a un modelo de feminismo que no incluía el sufragio entre sus primeras exigencias, sino que aspiraba a crear las condiciones y promover los cambios necesarios para que las españolas pudieran educarse, mejorar su situación social y laboral y hacer un uso consciente de los derechos que irían adquiriendo paulatinamente:

Que el feminismo aquí en España venga pronto a hacer olvidar una condición social ya pasada a la historia en todas las naciones que se precian de civilizadas; que venga pronto, lo mismo a impedir la degradante situación de la muchacha que come a costa de cualquier pariente o que para comer se vende –legítima o ilegítimamente, ¡qué más da!– a impedir la situación de esas esposas mártires por necesidad, y que borre también de una vez las angustiosas lamentaciones de la mujer que, necesitada de ganarse la vida, por culpa de su absurda educación, no sabe, no puede ganársela. (Nelken, *Condición* 232-233)

Este trabajo propone una lectura escéptica que se resiste a considerar los textos y la biografía de Nelken en una sola dirección, como se ha ejemplificado al abordar los matices de ese complejo «antifeminismo» que probablemente debería leerse como «anti-sufragismo». Esta propuesta conlleva una lectura expandida (Miller 270) de la ficción breve de Nelken, que pueda considerar el canon y las desviaciones de este para repensar también la función de los personajes femeninos dentro de la trama.

3. Esta era fue una postura aislada sino compartida por otras mujeres de izquierdas como Victoria Kent y Hildegart Rodríguez.

2.1. *Modernas y raras* en las novelas breves de Nelken

Carmen Martín Gaité y Nuria Capdevilla Argüelles han estudiado el personaje de la «chica rara» como un modelo femenino muy presente en la narrativa de posguerra. En este sentido la narrativa breve que publica Nelken en los años veinte ofrece un repertorio de personajes que se presentan como mujeres a un tiempo modernas y atípicas, con apariencia o personalidad que se presenta como «rara». La personalidad y las acciones de estos personajes femeninos socavan el molde narrativo prevalente y tienden a desbaratar el argumento, se rebelan a la imposición del sentido (Fetterley xxiii), al orden y el canon establecido, para mostrar la inoperancia de patrones narrativos repetidos hasta la saciedad, poniendo de manifiesto las múltiples grietas que presenta la epopeya masculina y desmontando la narrativa dominante para mostrar sus fallos e ineficiencia. En este sentido, Nelken desplegó en su narrativa todo un repertorio de imágenes de personajes que eran mujeres modernas, raras, atípicas, «exóticas», extranjeras o asociadas con lo extranjero –como ella misma– y esos personajes tenían una función central a la hora de deshabilitar y mostrar las taras del guion patriarcal.

Los personajes femeninos modernos y heterodoxos de las novelas de Nelken funcionan como precursores de toda una estirpe de chicas raras que circularon ampliamente en la novela escrita por mujeres después de la Guerra Civil (Capdevilla-Argüelles; Martín Gaité). Para llevar a cabo un acercamiento a ese personaje de la mujer moderna y chocante, es preciso empezar aludiendo a la única novela extensa de Nelken, *La trampa del arenal* (1923), que ha sido estudiada en profundidad por autoras como Bordonada, Borrachero, Cruz-Cámara y Establier. La novela se centra en la relación del protagonista, Luis Otura, con dos mujeres de personalidad opuesta: Salud (su esposa) y Libertad (la compañera soñada). Salud encarna una burda copia de la imagen del ángel del hogar, empeñada en mantener a toda costa su nueva posición de mujer burguesa adquirida por el matrimonio apresurado con Luis tras quedarse embarazada. La descripción de Libertad coincide a la perfección con la imagen de la chica rara, de origen desconocido, indecifrable para el protagonista que no logra encajarla en el modelo de golfa ni en el de señorita (Nelken, *Trampa* 133). Cuando Luis conoce a su vecina Libertad, queda confundido y desorientado ante ese personaje atípico, una

mujer de «vida incógnita» (Nelken, *Trampa* 161) a quien no puede interpretar correctamente porque no se ajusta al paisaje mental, ni a los esquemas de género, ni a las narrativas prevalentes ratificadas por la cultura patriarcal: «Una muchacha con tipo intermedio entre obrera y estudiante rusa, vestida muy modestamente, no fea, pero tampoco guapa; fresca, eso sí, con una carnación apetitosa de fruta madura, y una cabellera corta y dorada que le daba cierto aire andrógino» (Nelken, *Trampa* 161).

El personaje concuerda muy bien con el prototipo de la chica rara como personaje literario analizado por Capdevila-Argüelles: es huérfana (hija de un anarquista exiliado) y su aspecto andrógino denota cierta ambigüedad sexual. Se superponen también otras características que enriquecen esta imagen anómala: es un tanto «extranjera» –como la propia Nelken– por haberse criado en Francia, trabaja como traductora, vive de su trabajo, no usa tacones, corsé ni sombrero (Nelken, *Trampa* 164), lo que supone una desviación de los estándares de belleza y apariencia. Libertad es soltera y dueña de sí misma, y la novela la presenta como la posible compañera ideal del protagonista si él no estuviera ya casado y por eso su relación platónica está abocada al fracaso, ya que Libertad nunca podrá ser una querida vulgar. Esa unión ideal no tiene futuro y, por eso mismo, Libertad elige al final de la obra aprovechar una colocación en París y rompe con esa relación imposible, destruyendo el modelo del triángulo amoroso entre un hombre, su esposa y su querida y alejándose de la narrativa folletinesca. Como subraya Martín Gaité la «vida normal» no es la meta de la chica rara «aunque pueda significar de vez en cuando un alivio, un tramo de desahogo (...) a lo largo del cual se aprenden cosas más rotundas, aunque sean más desagradables» (393). Libertad no será «la otra» ni sufrirá por amor, sino que continuará su vida independiente en Francia como una mujer hecha a sí misma, la rara inclasificable que Luis no podía entender desde el principio, ni golfa ni señorita, sino una mujer soltera, adulta, libre, moderna e independiente cuya trayectoria rompe cualquier itinerario romántico convencional: es la mujer soñada que escapa a los patrones de dependencia (Borrachero 23).

Las novelas breves de Nelken han recibido bastante menos atención crítica⁴ que *La trampa del arenal*. Lo que se pretende aquí es documentar la recurrencia narrativa de modernas atípicas y su función en esos textos. *El viaje a París* (1925) es una obra emblemática en cuanto a su voluntad de romper moldes al parodiar la imagen de Don Juan Tenorio y reinterpretar la historia del burlador. La novela narra los proyectos y el comienzo del ansiado viaje a París de dos provincianos: Faustino es un comerciante pueblerino casado y Agapito un vecino soltero y modelo de joven cristiano. Faustino ha soñado desde siempre con ese viaje a Francia, país representado en su imaginación como un paraíso erótico donde podría ejercer sus dotes como galán seductor. Nada más acomodarse en el tren que lleva a ambos hacia su fabuloso destino, se hacen patentes los planes que Faustino imagina para ese viaje que barrunta como (sexualmente) «épico» (Thon 195), fantaseando con juergas y aventuras galantes. En medio de esas fabulaciones, se vuelve obvio que, pese a los esfuerzos de Faustino por alardear y presentarse como un depredador sexual experimentado, los dos hombres son unos paletos sin experiencia ni conocimiento del mundo fuera de Villamarcial. Faustino está deslumbrado por el espejismo de las supuestas oportunidades que se derivan de su imagen mental preconcebida –un argumento patriarcal repetido una y otra vez– que tiene que ver con las infinitas posibilidades eróticas que puede ofrecerle a un hombre el ansiado viaje iniciático a París. La irónica voz narrativa, por el contrario, nos muestra precisamente que Faustino es víctima de sus propias ficciones y que, por más que se crea un Don Juan sofisticado, no es sino un pueblerino que interpreta su cena servida en el vagón-restaurante por unas camareras de modales bruscos de acuerdo con las fantasías que pueblan su mente. Faustino se acoge con gusto a un guion prescrito que le invita a verse como protagonista de aventuras galantes que le suceden a su otro yo posible, cosmopolita y refinado:

Este vagón-restaurant, a nuestros dos héroes, los ha deslumbrado como una película de esas en que los protagonistas aparecen rodeados de todos los lujos de una existencia ultra-refinada, y, apenas abren una puerta, se encuentran para recogerles el sombrero, el abrigo y el bastón desdeñosamente tendidos,

4. Son destacables el trabajo de Bieder que aborda la narrativa de Burgos y Nelken, y el de Caamaño Alegre sobre la novela *La exótica*.

con un señor de frac, que parece un diplomático, y que luego resulta ser el criado-bandido que ha de robar el testamento o con una doncellita como las que salen en las revistas sicalíptico-mundanas, pero que no es tal doncellita sino hija de un lord. (Thon 195-196)

Faustino se «lee» a sí mismo como un personaje de esa historia inspirada en el cine, los folletines, la literatura popular y erótica, inscribiéndose así dentro de una ficción patriarcal que alimenta también su deseo de aventuras sexuales. Importa poco que esta imagen no tenga mucho que ver con su peripecia vital real o con su vida cotidiana como hombre de familia y comerciante de telas. Seducido por las narraciones dominantes, al ver en el tren a una mujer de porte catedralicio, elegante y rubia, Faustino piensa que ha hecho una conquista y considera de inmediato «tirarse en plancha» (Thon 198) e iniciar el viaje a París con una aventura galante en el mismo coche-cama. El desenlace de esta obra destruye esta fantasía de conquistador para mostrar un argumento truncado que no coincide con la epopeya viril que circula por su cabeza. Faustino hará el ridículo mostrando una identidad más acorde con la realidad: la del candoroso paleta, intoxicado con sueños de gloriosa hombría, a pesar de su absoluta inexperiencia en materia sexual y mundana.

Para corroborar la inexperiencia y el autoengaño de Faustino, la novela lo enfrenta a una mujer bastante atípica que es la encargada del aseo y el servicio de los vagones, presentada como una figura ambigua y enérgica que lleva «un gorro de cuartel, como el que usan nuestros legionarios» que viste una blusa kaki «como la de los pintores» y tiene, además «una cara más bigotuda que lo que suelen ser las de los soldados» (Thon 200). Faustino y Agapito harán referencia a ella como un «marimacho» y la comparan con un guardia civil. Ese personaje extraño que exhibe en su vello facial la marca de la indistinción sexual aparece descrito con vocablos compuestos que la colocan dentro de la esfera de lo *queer*⁵ y aluden a la ansiedad y el rechazo que despertaba la indeterminación sexual en aquellos años. Esa «madame-guardia civil» o «carabinero-hembra» (Thon 200) es una mujer de aspecto andrógino, extranjera también, que habla con acento un «español macarrónico», con

5. Utilizo este término teórico contemporáneo para aludir a un amplio espectro de opciones e identidades sexuales que se caracterizan por la fluidez y la no conformidad con el paradigma heterosexual y la dualidad en materia de género.

abundante vello facial, fuerza y poderío, vestida con uniforme y firme en el trato, pues se dirige a los dos hombres con rudeza y explota su posición de poder para chantajearles pidiéndoles una generosa propina a cambio de no admitir a otros pasajeros ruidosos en el vagón y garantizarles un sueño más tranquilo. Posteriormente la encargada parece ablandarse cuando ve el desencanto de Faustino por tener que pasar la noche solo y le ofrece los servicios de una «gentille petite femme» (Thon 202) que propicia un encuentro sexual nocturno en la oscuridad, creyendo Faustino que está con la dama elegante del vagón restaurante. El nuevo día le descubre su engaño al burlador burlado cuando la madame-carabinero con «dientes de bruja» (Thon 202) le pida el pago por sus servicios delante de Agapito, justamente después de que Faustino haya alardeado ampliamente de sus proezas sexuales nocturnas. En realidad, Faustino se ha acostado con el marimacho sin ser capaz de identificarla en la oscuridad, pensando que estaba con la atractiva desconocida e incapaz de distinguirla, convencido de la omnipotencia de su hombría. El descubrimiento final viene a destruir toda su petulancia de tenorio conquistador, ridiculizando su fanfarrona pregunta: «¿es que me crees tan pazguato que necesito luz para distinguir y conocer a una mujer» (Thon 203). Si Don Juan Tenorio engañó y desvirgó a Doña Ana de Pantoja en la oscuridad, haciéndose pasar por su prometido para ganar una apuesta, Faustino acaba de acostarse con una mujer que considera repulsiva sin notar la diferencia ni molestarle el vello facial. Nelken criticó abiertamente la figura del señorito seductor y el donjuanismo chulesco en *La condición social de la mujer en España* y le dio la vuelta al arquetipo con el escarmiento que recibe Faustino en esta novela en la que se acuesta, sin notarlo, con una mujer bigotuda, un rostro que despierta en él rechazo y repugnancia.

Los temas del hermafroditismo y la intersexualidad eran materia constante de estudio en estos mismos años por parte de Gregorio Marañón que ofrecía una interpretación del vello facial como indicio externo de la mujer viriloide (Marañón 5). En ese contexto, el marimacho guardia civil con su cara bigotuda constituía la antítesis del atractivo sexual, vinculada a la anormalidad y la patología, como únicas lecturas posibles de cualquier indicio de ambigüedad sexual: «las mujeres hirsutas y aquejadas de insuficiencia ovárica [...] mujeres viriloides, homosexuales y un sinfín de personajes quedarían clasificados en el vasto espectro de los estados intersexuales»

(Vázquez y Cleminson 185). La novela se cierra con la llegada de los protagonistas a la ciudad soñada, resuelta de antemano la competencia sexual entre ambos hombres tras la antiheroica aventura. Agapito, que sintió envidia de la supuesta conquista de Faustino, no dejará de burlarse de esto y tal vez la anécdota llegará a circular por el casino de Villamarcial, suscribiendo teorías que podrían hacer dudar de la hombría de Faustino⁶ que ya no tendrá posibilidad de verse como un conquistador tras cometer el error de acostarse con una mujer atípica sin notar la diferencia. No es sorprendente que Faustino se sienta morir al final de la obra, tras constatarse su incapacidad para distinguir entre una mujer bella y ese abyecto marimacho que representa la denostada ambigüedad sexual. El final de la obra muestra el ridículo de un hombre que se confirma a sí mismo como un pazguato, atrapado en un cuento patriarcal y víctima de esa narrativa donjuanesca (Bieder 319), fracasado en su empeño de emular las peripecias de tantos tenorios.

La aventura de Roma (1924), por su parte, también ocurre en otro país, Italia, y el protagonista es Andrés, un joven andaluz que está estudiando arte y que trabaja amistad con otra mujer moderna y poco común: la turista norteamericana Kate Findlay. La novela documenta la relación que se establece entre ambos, recurriendo una vez más a la imagen de extranjería que hemos visto en el personaje de Libertad y en la encargada de vagón. Este «extranjerismo», tan prevalente en muchos de los personajes femeninos anómalos que presenta Nelken, sin duda tiene que ver con la propia biografía de la autora, descendiente de judíos alemanes que alardeaba de castiza (Thon 207), por saberse blanco de «los ataques retóricos de la derecha ultranacionalista» (Ianes 516). Kate Findlay es una aficionada al arte de viaje por Italia, aunque el final de la novela demostrará que su estudio tenía otros fines prácticos. Conociendo su intención, Andrés se ofrece a actuar de guía y enseñarle Roma, aunque poco a poco se enamora de ella precisamente por lo que difiere de las pocas mujeres a las que ha tratado en España. Kate es una yanqui que saluda con vigorosos apretones de mano, que no tiene problema en sentarse

6. De la misma forma que Gregorio Marañón en textos como su «Psicopatología del donjuanismo» (1924) puso en tela de juicio la figura de Don Juan considerándolo un modelo extranjero y afeminado, incapaz de representar la hombría hispánica, un farsante que representa una falsa virilidad (Aresti Esteban 130).

a comer sola en un restaurante, y que adopta una indumentaria de corte masculino: «Era alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, con su pelo pajizo cortado a media melena, su sombrero flexible y su traje de seda cruda de hechura completamente sastre» (Thon 213). Las conversaciones de Andrés con su amigo Martos ponen en evidencia que está enamorándose de la joven e imaginándose el encuentro sexual como único desenlace posible, un plan que la condición extranjera de Kate no hace sino reforzar, como subraya su confidente: «Chico, duro con ella. A las mujeres se las toma por asalto, y estas extranjis son todas unas chifladas histéricas, que en cualquier momento ¡pum!, se te caen encima dando jipíos. No seas *litri*, y ve siempre preparado» (Thon 223).

Martos ensalza la misión españolísima y universal del hombre como seductor, igual que sucedía en *El viaje a París*, proponiendo una lectura estereotipada de la mujer extranjera, caracterizándola como una histérica sentimental que solo puede caer derrotada en brazos de un macho ibérico como Andrés. Pero la narración se adentra en rutas bien distintas mostrándonos el enamoramiento de Andrés y su empeño en leer cualquier actitud de su amiga como coquetería, evidenciando sus crecientes celos. Una visita a las catacumbas subraya la modernidad de Kate, cuya apariencia genera cuchicheos entre un grupo de devotas al ir vestida «con una blusa transparente y escotada, y una falda cortísima, que descubría, hasta media pierna, sus medias de seda» (Thon 229), sin sombrero y exhibiendo su melena rizada y corta. Tras esa visita, Kate accede a darle un beso y se hace palpable el enamoramiento del joven que «sentía una alegría que le invadía todo; una sensación de ternura y de respeto insospechada hasta entonces en sus amoríos a flor de piel con hembras de posesión fácil» (Thon 230). Andrés es incapaz de entender completamente a Kate, no sabe qué piensa ella de su relación, y tampoco logra interpretar el beso recibido, pero –subyugado por el peso de las narrativas hegemónicas– sigue creyendo que ese argumento solo puede resolverse con su inevitable conquista de la norteamericana (Thon 235). Cuando más convencido está de llegar a su destino es cuando más distante se encuentra de la meta, pues ese mismo día en que Andrés ha buscado dinero para una cena especial, Kate no acude a la cita y le hace llegar una carta de despedida donde le confiesa que nunca entró en sus planes ir más allá de una amistad. La nota más agria es su confesión de que está prometida y su

explicación de que ha venido a Roma para ayudar a su novio, un profesor que ahora se beneficiará de los paseos guiados, pues está escribiendo un libro sobre Roma. Mientras Andrés circulaba por el camino del cortejo, hacia la culminación sexual y enamorándose por el camino, su amiga seguía una ruta distinta: los paseos sin compromiso con un hombre que le podía dar la información que necesitaba. El hecho de que Kate sepa mantener siempre la cabeza fría, cortando relaciones cuando no necesita ya de Andrés, muestra que las extranjeras que viajan pueden muy bien no ser histéricas sentimentales, sino mujeres racionales, modernas y muy capaces de defenderse de los bandoleros ibéricos. Si hay un personaje sentimental y enamorado en esta trama es Andrés, que ha empeñado su sortija y su reloj para deslumbrar a una mujer que se encuentra en ese momento viajando sola de vuelta a su país.

Otra novela breve de sumo interés es *La exótica* (1930), en la que aparecen un grupo de personajes femeninos, asistentes a una academia donde también viene a posar una modelo. La novela está protagonizada por las alumnas de una academia de arte y presenta una visión desoladoramente negativa de la relación entre las mujeres y el arte ya que «ninguno de los personajes femeninos parece interesado o capaz de pintar» (Caamaño Alegre 175). En este relato la mayoría de las jóvenes asisten al estudio por pasar el tiempo o porque se supone que es una actividad apropiada para jovencitas casaderas, con la excepción de dos mujeres, Ruth Lewinson y «la cateta», de quien no conocemos el nombre. Ruth es una estudiante norteamericana, soltera y entrada en años, a quien sus compañeras apelan precisamente «la exótica» por su inusual perfil, es al mismo tiempo una artista mediocre y una apasionada de la pintura que es seducida por un cazafortunas que le roba sus ahorros. El exotismo de la yanqui permite caracterizarla como un caso más de mujer extravagante, especialmente al principio de la obra, con aspecto ambiguo y bohemio: lleva un casquete como sombrero, el pelo corto, viste un gabán de cuadros y una blusa con manchas, lleva gafas y no se preocupa por su apariencia. Es un personaje también extraño e inclasificable, una rara en toda regla que conjuga la «fisonomía de solterona romántica» con la imagen de la «bruja de los cuentos infantiles» (Thon 246), engañada por un timador que la seduce prometiéndole matrimonio. Tras enamorarse, perder la virginidad y comprometerse, Ruth se transforma físicamente y abandona su afición a la pintura. Su pasión artística es sustituida por un argumento

sentimental: la mujer seducida que conoce a su burlador en el museo. «La cateta», por su parte, es otro personaje femenino atípico, una apasionada del arte que ha venido desde Galicia a estudiar a Madrid y que encuentra en Ruth a su única amiga en el estudio. Son dos mujeres de enorme parecido, ambas independientes y apasionadas por la pintura, separadas solo por su origen geográfico y por la diferencia de edad. La cateta es una joven con mucha vocación, pero poco talento y se presenta como una anomalía bohemia, con pelo corto y fumando tabaco masculino. Esta joven rebelde e independiente, que llegará a pagar a un detective para sacar a la luz el timo a su compañera y desenmascarar ese argumento manido que ella misma describe como «amores de folletín» (Thon 254). Cuando presenta el informe a su compañera lo hace a modo de venganza no tanto contra Ruth como contra las múltiples narrativas patriarcales donde las mujeres (sus itinerarios y vocaciones) se pierden por influencia de los hombres (Thon 252). Es significativo el cierre de la obra con un acto de brutalidad femenina: tras descubrir el engaño por boca de la cateta, Ruth le lanza un cuchillo a otra compañera, Amparo, la mujer fatal que coquetea con el maestro y se compara en el texto con una gata, una pantera y una serpiente (Thon 246), encarnación de la sexualidad y el deseo. Ese acto de violencia y posible crimen de Ruth rasga de forma dramática el lienzo en el que se presentan las mujeres en esa academia, cortando también otro hilo argumental: el de los crímenes pasionales que privilegian la sexualidad o los celos frente a otras posibles trayectorias y vidas para las mujeres. Este final abrupto destruye el argumento sentimental que propone las lágrimas como única expresión de la rabia y frustración de la mujer abandonada. *La exótica* documenta el cierre de caminos a las mujeres a quienes no se permite habitar otras narrativas.

2.2. *El orden*: biografía, retrato

La última novela corta de Nelken se titula *El orden* (1931) y destaca por su representación de la identidad femenina moderna pues se trata de un texto marcadamente autobiográfico: la protagonista es una mujer profesional de éxito que participa de la vida pública como crítica de arte y conferenciante, trasunto de la propia Nelken. El trasfondo es también autobiográfico pues se refiere a una serie de conferencias sobre Goya, como las impartidas por

Nelken en Asturias durante la época de la dictadura de Primo de Rivera (Jardón Pardo de Santayana 36). El relato está protagonizado por una oradora elocuente y con éxito que actúa como agente activo central y su voz irónica narra los esfuerzos inútiles de varios hombres –un gobernador y un cabo de la guardia civil que representan el orden establecido– por censurar su voz y suprimir los matices subversivos que esas charlas sobre arte pudieran tener o la respuesta que pudieran provocar entre el público. *El orden* relata los esfuerzos y el triunfo de una mujer que persevera para hacer llegar su mensaje artístico-político en un entorno dominado por el deseo de imponer el orden y la censura, reafirmando el espíritu rebelde y disidente de una voz que no cede ante el peso abrumador del sistema:

El orden es ente fantástico que crece, que se agiganta poco a poco hasta tomar forma de fantasmón pavoroso. Una especie de Moloch *tragantes*, de apisonadora que lo ha de arrollar todo a su paso. Nada más en orden, más absolutamente en orden, que un erial y un cementerio. Nuestra declaración es de todo punto contraria al orden. (Nelken, *Orden* 350)

Además de narrar la rebeldía frente al poder, la novela plantea cuestiones esenciales de estética, imagen y representación de la mujer moderna, retratando a la protagonista con una presencia sofisticada y elegante –muy similar a algunos retratos de la propia Nelken– que destruye estereotipos misóginos que circularon con frecuencia sobre las mujeres de izquierdas. Para examinar esta cuestión puede ser útil partir de una cuestión que, en principio, parece anecdótica: la atribución errónea de un retrato a Margarita Nelken que permite analizar esas dinámicas de la representación de la mujer de izquierdas. Ese supuesto retrato de Nelken, tomado durante la contienda española, la representa mirando a la cámara, apoyada en un pupitre y vestida con chaquetón, correa y pistola al cinto. Pero la mujer que aparece en ese retrato no es Margarita Nelken, sino la miliciana de origen argentino Micaela Feldman de Etchebéhère⁷. De hecho, diversas ediciones de la obra testimonial de Feldman de Etchebéhère *Mi guerra de España* llevan ese mismo retrato en portada.

7. Mi agradecimiento a Mercedes Yusta Rodrigo por hacerme notar esa atribución errónea.

Esa dramática fotografía en blanco y negro donde una miliciana armada mira fijamente a la cámara, se ha asociado innumerables veces con Nelken, muchas menos con Etchebéhère, que también es menos conocida. Si comparamos ese retrato con la representación de Nelken que ofrece el pintor Julio Romero de Torres o con la foto publicado en el periódico *La calle* al ser nombrada diputada socialista (Mayordomo) las diferencias son llamativas. La imagen que aparece en esa portada muestra a una mujer sofisticada, con estola de piel, alhajas, los labios pintados, una melena corta y rizada que le da una apariencia refinada. En esas fotografías Nelken representa muy bien a la mujer moderna cosmopolita de los años veinte, exhibiendo una cuidada estética que coincide plenamente con las imágenes e ilustraciones de mujeres elegantes que circulaban entonces en revistas como *Cosmópolis* o *Blanco y negro*. Por el contrario, la imagen de una miliciana con pistola al cinto representa una identidad radicalmente distinta, estamos ante el retrato de una activista revolucionaria. Esa fotografía alude a la violencia de la contienda civil y esa representación se avenía mucho mejor a la leyenda que se iba generando en torno a Nelken a raíz de su radicalización política.

Esta alternancia de imágenes muestra el poder de la apariencia física para apuntalar o cuestionar una identidad: en este caso la imagen de la escritora/conferenciante moderna y cosmopolita durante los años veinte y el comienzo de la República y la de la comunista revolucionaria durante el conflicto. Se refuerza así un modelo excluyente que presupone que los conceptos de feminidad, belleza y buena presencia son la antítesis de una estética revolucionaria, sugiriendo que la imagen y los intereses de una activista la alejan de ciertos elementos asociados a la subcultura femenina como eran el interés por la moda y los cosméticos. Pero esas dos imágenes pudieran muy bien haberse complementado o alternado y sería posible pensar en un sujeto femenino moderno para quien los cosméticos o la moda no estarían reñidos con el activismo político. De hecho, la historia viene a probar que muchas veces sucedió así y las mujeres no sentían que ambas esferas eran incompatibles, como sugiere el hecho de que, durante la Segunda Guerra Mundial, el pintalabios rojo de las soldados estadounidenses se considerara un artículo de primera necesidad (Megía).

En este sentido *El orden* es un texto autobiográfico que incluye una poderosa reflexión sobre la compleja estética e identidad de una mujer moderna

que puede ser al mismo tiempo revolucionaria, diva, elegante, sofisticada, politizada, atractiva e intelectual, sin que ninguno de estos rasgos excluya a los otros. La protagonista de esta historia bromea varias veces sobre esta cuestión subrayando la sorpresa que genera su llegada, particularmente porque su apariencia no coincide con lo que se espera de una mujer de izquierdas. Es notable que la novela relata que un periódico conservador la definió como «una peligrosísima comunista» (Nelken, *Orden* 353) pero Nelken había ingresado en el partido socialista en 1931, año en que escribe *El orden*, y el texto constituye un indicio de la tendencia a catalogar a todas las mujeres de izquierdas dentro de una misma categoría política y a acusarlas de ser disidentes monstruosas de su género. Por eso la llegada de la protagonista a la capital asturiana genera incredulidad y sorprende al gobernador que no se esperaba que una «roja» pudiera ser *también* femenina y elegante, como comenta la narradora en torno de burla:

El Excelentísimo Señor Gobernador, enterado de nuestra llegada, no le había concedido la menor importancia. Una conferencia traída por «esas gentes» no atañía a su mundo. Por lo visto, esperaba una virago. Al vernos quedó sorprendido [...] ¡Esa educación de los benditos «Padres», que sólo presenta dos tintas en el panorama del mundo: el alba de los bienaventurados que cumplen con todo lo que manda la Santa Madre Iglesia [...] y la roja, que reviste a todos los de la otra acera, los cuales llevan, como nadie ignora, ¡clara señal de su horrenda condición en la falta de estética de su exterior! El hecho es que, al no ver a la virago esperada, sino a una mujer de aspecto suficientemente civilizado [...] respiró y se esponjó. (Nelken, *Orden* 341)

La voz de la narradora cuestiona esa representación binaria para ofrecer una realidad mucho más compleja y un retrato de la intelectual revolucionaria que no concuerda con los discursos prevalentes. La conferenciante viste un atuendo sofisticado en vez de descuidado, es elocuente y coqueta a un tiempo y este favorecedor retrato la acerca mucho más a una diva seductora con éxito de público que a una intelectual desarrapada, pues le envían ramos de flores a su hotel y recibe invitaciones a cenas de homenaje tras las charlas (Nelken, *Orden* 344). En *El orden* se narra, en tono cómico y burlón, un episodio que resulta revelador al mostrar la forma en que la supuesta frivolidad y coquetería de una mujer sirven para doblegar el orden establecido de la forma más insospechada. Cuando llega a Sama de Langreo la conferenciante es recibida

por un sargento de la Guardia Civil que está encargado de evitar que haga propaganda política en su charla, pero que queda prendado ante su presencia y, tras mirarla y «leer» en su apariencia física, considera inconcebible que esa mujer educada y bien vestida pueda ser una peligrosa revolucionaria. Cuando llegan los miembros del Ateneo a recoger a la conferenciante se encuentran con una insospechada escena que no solo dobla la cerviz de la autoridad, sino que implica un alarde de feminidad y coquetería en un contexto político revolucionario: «nos encontraron, al sargento y a mí, de esta guisa: el sargento, sosteniéndome con ambas manos el espejito de mi saquito de viaje, y yo, antes ese tocador improvisado, dándome polvos y colorete» (Nelken, *Orden* 345). No sólo se trata aquí de que las charlas sobre Goya rezumen materia subversiva, ni que el sargento quede prendado de la conferenciante, sino que ella no renuncia nunca a presentarse como una mujer sofisticada, atractiva y seductora, además de elocuente y politizada. Esa feminidad compleja propone una presencia física de la intelectual de izquierdas muy alejada de los estereotipos misóginos que circulaban sobre ella.

El orden constituye la reafirmación de una estética revolucionaria, que no solo no excluye la elegancia y la belleza, sino que las celebra. La protagonista pone de manifiesto que el maquillaje en polvo, el sombrero y el colorete pertenecen también a la mujer moderna de izquierdas y ofrece una sofisticada imagen de ella que se aparta considerablemente de la figura monstruosa y desgarbada de las «rojas» ofrecida por los conservadores. Si Edgar Neville planteaba que las mujeres de izquierdas eran feas, contrahechas, arpías sanguinarias que habían sido expulsadas de las «regiones de belleza y aristocracia», frente a las «finas mujeres de la burguesía, blancas y espigadas» (Eureka), la conferenciante de *El orden* es una figura pública con éxito y popularidad, que seduce tanto por su oratoria como por su apariencia, mostrando que el activismo político de esa mujer moderna de izquierdas no está reñido con la elegancia y los cosméticos.

3. CONCLUSIONES

Después de escribir *El orden*, Nelken dejó a un lado su actividad literaria (a excepción de la poesía)⁸, se entregó al activismo político y en su exilio mexicano retomó su tarea como traductora y crítica literaria, pero no volvió a escribir cuentos ni novelas breves. La *moderna* de los años veinte y treinta fue sustituida por otras imágenes, pues su trayectoria se vio truncada por el salto atrás en materia de derechos que supuso el franquismo. Las chicas raras de la narrativa de posguerra sirvieron como contrapeso a otras figuras de arcaico prestigio, pero el ángel del hogar volvió a postularse como modelo de feminidad para muchas mujeres durante la posguerra y las décadas siguientes. Por eso mismo, estas conferenciantes, activistas, extranjeras y *raras* constituyen un valioso caleidoscopio que documenta cómo se establecían, redefinían y alternaban múltiples perfiles de mujer «moderna» en el primer tercio del siglo XX, periodo de negociación y cambio en materia de sexo y género.

El feminismo de Nelken logró conjugar su experiencia como mujer y como escritora hondamente preocupada por la opresión y la explotación de su sexo y esa visión es palpable tanto en sus ensayos como en su ficción breve. Esta lectura que toma en consideración el complejo feminismo de Nelken permite reconsiderar sus textos breves de ficción bajo una luz nueva para subrayar la comprometida visión feminista, progresista y anticlasista presente en estos textos literarios de amplia difusión que estaban destinados a un público masivo por tratarse de novelas cortas editadas en colecciones populares. Si ensayos como *La condición de la mujer en España* son cruciales para entender el feminismo de esos años, estas obras breves no son desdeñables y ofrecen una visión muy similar y complementaria. La sofisticada crítica de Nelken se disfraza bajo ropajes narrativos aparentemente sencillos y frívolos en estos relatos que se presentan como obras menores, novelitas de tema galante destinadas a una lectura ligera, pero que llevan a cabo una tarea demoledora del orden hegemónico asociado con el inmovilismo, la tradición y la autoridad. Así se lo apunta la narradora de *El orden*: «Nuestra declaración es de todo punto contraria al orden» (Nelken, *Orden* 350) y, por eso mismo, el poderoso señor Gobernador, con toda su autoridad, es una

8. Publicó en México dos poemarios: *Primer frente* (1944) y *Elegía para Magda* (1959) (Bordonada 72).

patética figura de escarnio, frente a esa conferenciante, intelectual y coqueta que esboza discursos subversivos con los labios pintados y que tanto puede hablar de Goya como de revolución popular.

La aventura de Roma (1924), *El viaje a París* (1924), *La exótica* (1930) y *El orden* (1931), bajo su apariencia de novelas populares que aspiran a entretener, llevan a cabo un poderoso trabajo cultural que implica la destrucción de narrativas patriarcales tradicionales para desmitificar modelos arquetípicos de hombría, mostrando así las grietas y fallos presentes en el cuento que se ha repetido una y otra vez. Tanto Faustino en su viaje a París, como Andrés en su aventura romana o el excelentísimo gobernador Fontana Pión, aparecen como marionetas y peles en esos guiones patriarcales, embaucados por toda una tradición que ha insistido en dibujar a los hombres como poderosos tenorios y a las mujeres como sus presas. Frente a un modelo de masculinidad que se deshincha, estos textos breves de Nelken presentan personajes femeninos atípicos, agentes libres y empoderados que chirrían dentro de esos marcos narrativos que no pueden acogerlas plenamente, pues resultan ininteligibles dentro del marco conocido. La presencia de profesionales, extranjeras, marimachos, artistas, viajeras, intelectuales revolucionarias y otras «raras», desbroza el camino para otros modelos distintos de ser y se abre a un horizonte donde las mujeres pueden comenzar otras andaduras, quedarse solteras, marcharse a otro país tras abandonar a un hombre, abrazar lo *queer* sin excusarse por ello, burlarse de la autoridad o dedicarse plenamente a cultivar sus intereses. Estas representaciones de agencia y modernidad subrayan el esfuerzo de Nelken por ofrecer retratos alternativos de la identidad, experiencia y apariencia femeninas, al tiempo que construyen un modelo abierto y transgresor en el que se proponen múltiples formas de *ser mujeres modernas*.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aresti Esteban, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- Bender, Rebecca. «Theorizing a Hybrid Feminism: Motherhood in Margarita Nelken's: *En torno a nosotras* (1927)». *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (2016): 131-148.

- Bieder, Maryellen. «Women and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon: The Lady Vanishes». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 17 (1992): 301-324.
- Borrachero, Aránzazu. «Una mujer soñada y un nuevo orden social: la narrativa y el ensayo de Margarita Nelken (1898-1968)». *Confluencia* 13.2 (1998): 20-29.
- Burgos, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Sempere, 1927.
- Caamaño Alegre, Beatriz. «La exótica: Margarita Nelken, mujer y arte.» *Letras Femeninas* 35.2 (2009): 173-192.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. «Introducción: Contexto para un libro escondido.» Elena Fortún, *Oculto sendero*. Sevilla, Renacimiento, 2016. 7-52.
- Cruz-Cámara, Nuria. «Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX: las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny». *Letras Femeninas* 30.2 (2004): 7-26.
- De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Díaz-Marcos, Ana María. «Terroristas de la palabra: reacciones a la furia periodística de Rosario de Acuña y Margarita Nelken». *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*. Ed. Mónica Moreno Seco. Madrid: Dyckinson, 2020. 55-77.
- Ena Bordonada, Ángela. «Introducción». Margarita Nelken, *La trampa del arenal*. Barcelona: Castalia, 2000. 7-76.
- Establier Pérez, Helena. «El feminismo español en la narrativa de los años veinte: Margarita Nelken y *La trampa del arenal*». *Revista Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 3 (2004): 47-66. 25 octubre 2020. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55287/elfeminismoenlanarrativa.pdf>
- Eureka. «Feas, contrahechas y sanguinarias: la venganza de Edgar Neville.» *Agente Provocador* 18 noviembre (2018). 25 octubre 2020. <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/la-misoginia-y-violencia-de-edgar-neville>
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fuss, Diana. «Leer como una feminista». *Feminismos literarios*, Ed. Neus Carbonell y Meri Torras. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-146.
- Ianes, Raúl. «El rescate de un silencio: Margarita Nelken». *Romance Languages Annual* 7(1996): 515-520.
- Jardón Pardo de Santayana, Pelayo. *Margarita Nelken: del feminismo a la revolución*. Madrid: Sanz y Torres, 2013.

- Martí Vallbona, Sacramento. «Manuel Azaña». *El País* 1 mayo 1985.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martínez Gutiérrez, Josebe. *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1997.
- Marañón, Gregorio. «Clasificación de los estados intersexuales». *El siglo médico* 636 (septiembre 1933). 1-6.
- Mayordomo, Concha. «Mujeres en el arte: Margarita Nelken, estudiosa, parlamentaria y luchadora». *El País* 20 octubre 2015. 25 octubre 2020. https://elpais.com/elpais/2015/07/09/mujeres/1436414400_143641.html
- Megía, Carlos. «Por qué Winston Churchill convirtió el pintalabios en un artículo de primera necesidad en tiempos de guerra». *El País SModa* 20 octubre 2020. 25 octubre 2020. <https://smoda.elpais.com/belleza/winston-churchill-pintalabios-producto-tiempos-guerra/>
- Miller, Nancy K. «Women's Autobiography in France: for a Dialectics of Representation». *Women and Language in Literature and Society*. Eds. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, Nelly Furman. New York: Praeger, 1980.
- Nelken, Margarita. «Feminismo sentimental». *El Día* 13 abril 1917: 6.
- Nelken, Margarita. «A propósito de una frase». *El Día* 20 febrero 1917: 4.
- Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Barcelona: Minerva, 1922.
- Nelken, Margarita. *En torno a nosotras*. Madrid: Páez, 1927.
- Nelken, Margarita. «El orden.» *Las novelas rojas*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994: 339-360.
- Nelken, Margarita. *La trampa del arenal*. Ed. Ángela Ena Bordonada. Barcelona: Castalia, 2000.
- Posada, Adolfo. *Feminismo*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1899.
- Preston, Paul. *Doves of war*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
- Quesada Novás, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Álvarez Quintero: Historia de una polémica». *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Valera. A Coruña: Caixa Galicia, 2005. 295-331.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena, 2002.
- Thon, Sonia. *Una posición ante la vida: la novela corta humorística de Margarita Nelken*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Vázquez, Francisco y Richard Cleminson. *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada: Comares, 2011.

II. Miscellaneous section / Sección miscelánea

«SOY LA INSPECTORA MURILLO».
ACERCA DE LA VIOLENCIA MACHISTA EN
LA CASA DE PAPEL

«IT'S RAQUEL MURILLO, THE INSPECTOR».
ABOUT VIOLENCE AGAINST WOMEN IN MONEY HEIST

Iris de BENITO MESA

Author / Autora:

Iris de Benito Mesa
Università di Bologna
Bologna, Italy
idebeme@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3273-0230>

Submitted / Recibido: 27/09/2019

Accepted / Aceptado: 14/04/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

De Benito Mesa, Iris. «Soy la inspectora Murillo». Acerca de la violencia machista en *La casa de papel*. In *Feminismo/s*, 37 (January 2021): 263-288. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.11>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Iris de Benito Mesa

Resumen

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis de la serie televisiva *La casa de papel*, especialmente del modo en que se representan sus personajes femeninos. Partiendo de los preceptos del policial como género narrativo, de sus tipos y convenciones, nos acercamos de forma específica al personaje de Raquel Murillo, una de las figuras clave en el desarrollo de esta narrativa. Teniendo como soporte, por una parte, la tradición de dicho género narrativo y, por otro, una síntesis teórica sobre las formas de la violencia y el desencadenamiento de sus efectos, nos proponemos explorar el modo en que estas afectan a dicho personaje. Como inspectora a cargo de resolver el caso, Raquel Murillo ocupa una posición de poder como sujeto de conocimiento, si bien las violencias que se ejercen sobre ella la empujan hacia el lugar de la víctima. Pero ¿son esas violencias reconocibles para el público? ¿Qué papel juegan los personajes masculinos a la hora de legitimar a la inspectora como una mujer fuerte?

Palabras clave: policial; violencia; poder; víctima; *La casa de papel*; género.

Abstract

The aim of this work is to analyse the TV serial *La casa de papel* (*Money Heist*), particularly the way in which the female characters are rendered. On the basis of the forms of detective and crime fictions, we will focus on the character of the officer Raquel Murillo, one of the main figures in the plot. Having as a support, first, the narrative tradition of detective fiction and, also, several theoretical approaches to the forms of violence and its effects, we will explore how they affect this character. As the inspector in charge of the case, Raquel Murillo is supposed to have a powerful position, but the different violences she endures push her to take the place of a victim. However, is this violence recognisable to the audience? What role do the male characters play in legitimizing Raquel as a strong woman?

Keywords: Detective; Violence; Power; Victim; *La casa de papel*; *Money Heist*; Gender.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como objetivo realizar una aproximación a la serie televisiva española *La casa de papel*, específicamente al modo en que en ella se ven plasmadas las relaciones de género. Se trata de un análisis centrado en las fórmulas narrativas que esta emplea, así como en algunos de sus personajes. Principalmente, el foco de atención se detendrá en el personaje de la inspectora Raquel Murillo, como figura que encarna el sujeto de la investigación en una trama de doble foco propia de los relatos de atracos, que cuenta con muchas características del género policial. Así, se explorarán las relaciones de poder y dominación que confluyen en la historia, sobre todo en relación con la tradición del género negro y de sus personajes-tipo, y prestando especial atención al sesgo de género en la configuración de sus personajes, centrándonos en el de la inspectora.

Otro de los focos fundamentales de nuestro trabajo será el de la violencia. Si bien este es un campo de estudio vasto que ha dado lugar a amplias reflexiones por parte de la crítica, tratamos de ceñirnos aquí a unas líneas conceptuales básicas, que van desde la violencia en un sentido amplio a la violencia machista/de género. Los presupuestos teóricos que esbozamos nos sirven de punto de partida para llevar a cabo el análisis textual, centrado en

las formas de la violencia que se visibilizan en la serie y en los efectos de la misma sobre el personaje de la inspectora Murillo.

La casa de papel es un serial ideado por Álex Pina y producido por Atresmedia en colaboración con Vancouver Media para la cadena española Antena 3. Su emisión se inició en 2017, y posteriormente fue comprada por la plataforma Netflix para convertirse en un fenómeno de seguimiento mundial, que dividió los capítulos existentes en dos partes e inició la producción de la tercera. Es importante remarcar que, en este trabajo, tan solo se hará alusión a estas dos primeras temporadas, dado que la tercera ha sido estrenada recientemente y es aún una narrativa inconclusa. Con todo, las dos primeras construyen una trama cerrada, con lo que esto no resulta un inconveniente a la hora de abordar el análisis del relato.

Debemos advertir, por otro lado, que el estudio se plantea en parte desde la premisa de que los esquemas clásicos del género negro se forjan a partir de modelos masculinos. No por ello se pretende insinuar que no existe una tradición literaria reciente de novelas negras de autoría femenina o que los personajes femeninos no hayan tenido roles de investigadoras. En las últimas décadas han aparecido, dentro del género, numerosas obras que se inscriben en esta línea; entre ellas, en el contexto español se considera pionera, con muy pocas excepciones anteriores, la obra *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz, publicada en 1979 (Losada y Paszkiewicz 7). De hecho, podemos ver cómo incluso se ha acuñado recientemente la controvertida etiqueta de «femi-crime» como una de las tantas que se proponen a las variantes del género, cada vez más numerosas (Martín Escribà y Sánchez Zapatero). Dentro de la crítica académica, han resultado especialmente enriquecedores para el trabajo los contenidos del portal MUNCE/VANACEM¹, resultado del proyecto de investigación *Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales*, que reúne un amplio catálogo de estas dentro de la narrativa española. La aparición relativamente reciente de una línea de investigación que se centre en este campo permite una lectura comparativa más amplia e intertextual de las problemáticas que aquí abordamos.

Por otro lado, cabe destacar la existencia de algunas otras series de televisión que guardan correspondencias con *La casa de papel* en lo que

1. <http://www.ub.edu/munce/>

aquí nos afecta, es decir, que tienen como protagonista o como uno de los personajes principales a una mujer detective o inspectora que se encarga de investigar los crímenes o delitos. En el caso español, quisiéramos destacar el precedente de *Los misterios de Laura*, producida por Boomerang TV y emitida en Televisión Española entre 2009 y 2014. En ella, su protagonista –Laura– tiene algunos puntos en común con la investigadora de *La casa de papel*, entre los que destaca la necesidad de conjugar la maternidad con el terreno profesional. No obstante, y aunque la tomamos como un precedente interesante, sus claves giran hacia el terreno de lo cómico, y en ella se visibiliza de forma menor la situación de violencia a la que se ve sometido el personaje. También en relación con otros precedentes del terreno audiovisual, aunque esta vez del ámbito anglosajón, rescatamos algunos personajes que pueden ser interesantes a la hora de crear un espectro de correspondencias. No es nuestro objetivo realizar un trabajo comparativo, sino centrarnos en el análisis concreto de *La casa de papel* como puesta en escena de una serie de representaciones y narrativas. Recordamos, en este sentido, al personaje de Mary Beth Lacey en la estadounidense *Cagney & Lacey* (1981-1988), o a la inspectora Carrie Mathison en la más actual *Homeland* (desde 2011), sin olvidar a la sargento Catherine Cawood de la británica *Happy Valley* (desde 2014) o a la agente Saga Norén en la escandinava *Bron* (2011-2018)².

En cuanto a la metodología que se ha seguido para construir este estudio, destacamos en primer lugar que en todo momento se ha tratado de mantener una perspectiva crítica respecto al modo de representación de las relaciones de género entre los personajes de la serie. La producción está estudiada en términos de narrativa, si bien consideramos que sería pertinente realizar, en futuros trabajos, un análisis más detallado de la puesta en escena y del lenguaje audiovisual utilizado, así como en la recepción y en los grados de percepción de sus dinámicas por parte del público espectador. Por otro lado, se ha considerado pertinente un abordaje de las convenciones de las narrativas policíacas desde su génesis, para así ahondar en cómo funcionan estas representaciones en el paradigma actual. Asimismo, se incide en una

2. Estas series han tenido cierta repercusión académica. Para ampliar información sobre las relaciones de género en los personajes citados, conviene consultar los trabajos de D'Acci, Mayerle, Monacelli, Bevan, Bullock, Culpepper o Gorton.

conceptualización teórica de la violencia para abordar sus modos de representación en la serie, con especial hincapié en la violencia contra las mujeres. Estas bases teóricas se han empleado para un análisis detallado de la narrativa de la serie, centrado en el personaje de la inspectora Raquel Murillo, de los acontecimientos que giran en torno a ella y de cómo se relaciona con ciertos personajes.

2. UNA MIRADA AL GÉNERO POLICIAL O DE CÓMO RAQUEL ATRAPABA A LOS MALOS

El policial es un género narrativo ampliamente estudiado y teorizado. Aunque es lo suficientemente flexible como para admitir continuas novedades narrativas³, funciona a partir de un esquema que resulta muy reconocible al público. Algunos de sus ingredientes fundamentales podrían ser el sujeto criminal, el propio crimen, el detective o la víctima. La acción narrativa de una novela policial clásica se centra en la persecución del criminal por parte del detective, quien resuelve el caso a través de la lógica y la deducción. La razón, la verdad, estará encarnada por un detective que «más que un personaje [...] es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio: es la razón humana encarnada» (Del Monte 60). En síntesis, las características y objetivos del policial clásico se resumirían en lo siguiente:

La novela policiaca, ya desde sus inicios con Poe, participa de esta tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo. La función encomendada por la sociedad al investigador, policía o detective, es la de defender al sistema de los ataques de que este es hecho objeto. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado. Su actuación siempre conlleva de manera indirecta una defensa implícita de la sociedad establecida, lo cual otorga a la obra un sentido moral muy distintivo. Por su total confianza en la ley y en el orden burgueses, y su defensa del bienestar de

3. Todorov defiende la inflexibilidad de las normas del género, si bien otros (Colmeiro 43-44) apuntan a que, dentro de ese esquema relativamente fijo, y paradójicamente, uno de los rasgos característicos es la creación constante de nuevas normas, acaso para satisfacer la necesidad de sorprender al público lector, entre otras cuestiones.

clase, este subgénero de la novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social. (Colmeiro 60)

La casa de papel encarna un modelo narrativo más cercano al policial clásico que al negro, a pesar de que se ambienta en la actualidad. El argumento y la acción escenifican una trama muy próxima a la de la novela de enigma: una inspectora de policía establece una lucha de intelectos con un atracador, y su fin último es restablecer el orden social. Esto muestra la convivencia de los dos modelos en la actualidad, si bien una de las novedades que presenta la serie tiene que ver con el papel que cumple la inspectora; Raquel Murillo se mueve en una acción propia del policial clásico, pero sobre unas condiciones de existencia y de socialización que tienen más que ver con el telón de fondo del policial duro, puesto que está ambientada en la actualidad.

Más allá de cómo ha evolucionado el género, es interesante detenerse brevemente en qué significa el policial o, más bien, qué es lo que busca. Es evidente que toda narrativa de esta modalidad pone en juego una investigación, la búsqueda de algún tipo de saber o verdad. Un proceso de adquisición de conocimiento del que, además, se hace copartícipe al lector o espectador, quien aprenderá o descubrirá de la mano del investigador; «puedes saber», dirá Kristeva (15), es el mensaje que el policial manda esencialmente al lector.

Si bien la crítica coincide en datar el nacimiento del género en el triunfo del modo de producción capitalista⁴, es decir, en torno a los inicios del siglo XIX, no son pocos los que han buscado antecedentes más remotos (Eisenstein 30-31; Del Monte 21-27), en cuyos trabajos el nombre de Edipo casi siempre está presente. No es casual que Foucault dedique buena parte de *La verdad y las formas jurídicas* a analizar la tragedia de Edipo (37-59) y cómo funciona en ella esa adquisición del saber propia del policial.

El eje sobre el que gira este texto de Foucault es la íntima relación que existe entre el poder y el saber, y en cómo se fundamentan y legitiman las formas contemporáneas de obtención y constatación de la verdad. Al estudiar la tragedia de Edipo, el autor hace especial hincapié en cómo su proceso de descubrimiento de la verdad es paralelo al del reconocimiento de su poder.

4. En ese sentido, Foucault plantea que, al desaparecer los suplicios y los castigos ser trasladados a las cárceles, el relato policial cumpliría el papel de representar públicamente el crimen y el castigo (Mattalia 22-23).

«Durante toda la pieza lo que está en cuestión es esencialmente el poder de Edipo [...], su problema es el poder y cómo hacer para conservarlo» (49). Las relaciones que podemos establecer entre saber y poder son útiles para pensar este trabajo, puesto que permiten ver el lugar narrativo de la detective, sujeto de conocimiento por excelencia, como un lugar que otorga cierto poder. Con ello, una mujer detective no ocupa este espacio de saber sin más, sino que atraviesa dificultades y presiones a la hora de acceder a la posición privilegiada de poder, esto es, a lo que el saber tiene de poder.

«El relato policial trabaja con el eje del saber: es decir, su signo más evidente es el de la interrogación. Investigar, deducir, problematizar y responder son sus líneas centrales» (Mattalia 14). Pero, ¿cuál es la forma de acceder a ese poder? Foucault realiza un repaso genealógico de las vías para acceder a la verdad, y con ello el nacimiento de la indagación –forma política de autenticar la verdad (87-88)– y la prueba. El texto plantea el valor de las pruebas en relación con la noción de ‘verdad’, en la conjunción político-jurídica que la determina y de la que el policial se hará eco.

Dentro de los esquemas del género, los personajes de mujeres han ocupado tradicional y mayoritariamente el papel de la víctima o bien de la mujer fatal, un tipo muy marcado de asesina. Según Piglia (*El último lector* 91-92), mientras que la mujer-víctima es más típica del policial clásico, en la novela *hard-boiled* norteamericana empieza a aparecer una gran cantidad de mujeres que ocupan el lugar de asesinas y no tanto de víctimas. En *La casa de papel* es una mujer la que se ocupa de la investigación, personaje que entra en tensión con el molde del héroe-detective por distintos motivos. Esta posición narrativa ha correspondido históricamente, y por lo general, a un personaje masculino; en el esquema del género, el protagonista cumple con el rasgo de sujeto de conocimiento por cuanto busca resolver el crimen o el misterio y se enfrenta a un enigma que requiere de él ciertos atributos. Que el papel lo ocupe un hombre tiene que ver con toda una epistemología de la racionalidad que, desde el Renacimiento, lo sitúa como sujeto –pensante– universal. Pese a esta afirmación, insistimos en que no negamos que existan, como veníamos diciendo, multitud de mujeres investigadoras en producciones, además, muy recientes. Sin negar lo anterior, planteamos ese lugar narrativo como un lugar de tensión desde el momento en que un juego

de intelectos al estilo del policial clásico se contextualiza en el aquí y ahora de una mujer con las características de Raquel.

Si protagonizar este tipo de relatos permite que el personaje asuma o se acerque a un posicionamiento de saber-poder, veremos que el hecho de que este sea una mujer acarrea en ella una serie de consecuencias y contradicciones, que se traducen en una tensión constante entre las exigencias que el género impone a este actante narrativo y las necesidades del personaje, en relación con su construcción como mujer. En este sentido, la detective construye una entidad narrativa atravesada por la ley y los aparatos del Estado, y se relaciona con ellos de manera específica por su condición de mujer.

La casa de papel representa, en su amplio elenco de personajes, a numerosas mujeres individualizadas a conciencia y por tanto diversas; algunas de ellas se corresponden con el papel más clásico de víctimas del policial, como ocurre con Mónica o Ariadna, pero la mayoría se construye sobre la premisa de ser mujeres 'fuertes'. Además, cada una de ellas tiene un carácter, una historia y una personalidad considerablemente individualizadas en comparación con otras narrativas similares, que con frecuencia presentan a los personajes femeninos como un ente homogéneo, y en las que se dedican pocos esfuerzos de caracterización de los mismos. Así, personajes como Tokio, Nairobi o Raquel, que comparten ese rasgo de mujeres «fuertes» y con alto nivel de protagonismo en la serie, no por ello dejan de mostrar, dentro de esta característica, una pluralidad que se opone a la representación de la mujer en términos unidimensionales.

Raquel Murillo es la inspectora de policía a cargo de resolver el caso: un grupo de «atradores» se ha encerrado en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y está imprimiendo su propio dinero sin marcar. Se trata de un delito a gran escala que genera una crisis estatal durante días, en un proceso en el que participan los servicios de inteligencia, el Gobierno y los medios de comunicación. La envergadura del conflicto es tal que supone una gran responsabilidad para quien gestione el caso, que tendrá además que negociar con los atradores. Raquel es la agente elegida por el comisario para la tarea. Desde el principio, la inspectora Murillo aparece como un personaje de autoridad reconocida, una autoridad que le viene dada por el cuerpo de Policía. En ese lugar en el que se posiciona, es por tanto un personaje que

trabaja por el cumplimiento de la ley, que defiende los intereses del Estado y que está del lado del orden social en oposición a la banda de atracadores.

Dado este posicionamiento, en el marco del género narrativo, es posible localizar las correspondencias con el detective de la novela policial clásica, puesto que vela por el restablecimiento del orden social y está del lado de la ley. Al respecto, son interesantes las referencias a «atrapar a los malos» que se hacen en torno a Raquel en varios capítulos, puesto que la entidad «los malos» revela su carácter relativo y cobra relevancia hacia el final de la serie. Además, el tópico de la «lucha de inteligencias» que se da entre ella y El Profesor, y en menor medida contra otros personajes masculinos, remite también a esa vertiente tradicional del género; en palabras de Foucault, «la lucha entre dos puras inteligencias, la del asesino y la del detective, constituirá la forma esencial del enfrentamiento» (Mattalia 43).

Así pues, la inspectora toma la responsabilidad del caso en primer lugar porque es su trabajo⁵, pero además se identifica activamente y desde el primer momento con el objetivo de la Policía, en defensa de la ley y el orden. Por otra parte, la serie pone en escena un juego entre ley y autoridad; aunque Raquel vele por la ley, la autoridad que esta le confiere como representante de la misma no está reconocida por algunos de sus compañeros e incluso subordinados.

A partir de esta serie de presupuestos sobre los que funciona el personaje de Raquel, van apareciendo múltiples elementos que finalmente hacen que esa posición de poder, del lado de la ley y del Estado, se construya en desajuste con la condición del personaje y genere múltiples contradicciones que se verán en parte cristalizadas en el resultado de los últimos capítulos: abandonará el cuerpo de Policía y se unirá a la banda de atracadores. Además, tengamos en cuenta que Raquel es una madre «sola», y se enfrenta al conflicto que supone llevar adelante este papel sin renunciar a su vida profesional ni a su vida sexual, es decir, a no hacer de la maternidad su único deseo ni su

5. Recordemos que uno de los rasgos fundamentales del policial «duro» es la aparición de las condiciones de existencia de los detectives. La necesidad de resolver el caso como vía para un determinado pago o un salario contrasta con la novela de enigma, en que «las relaciones materiales aparecen sublimadas» (Piglia, *Crítica y ficción* 62). El caso de Raquel sí cumple con ello, y en ese aspecto apunta rasgos del policial duro.

único deber. Veremos cómo, incluso, la hija sirve a otros personajes como forma de chantaje o como recurso para presionarla o doblar su conducta.

En definitiva, Raquel es una mujer «fuerte» en un entorno de hombres que la cuestionan y tratan de desacreditarla, que son paternalistas o crueles con ella. Así pues, como actante de la narración, se encuentra con constantes impedimentos para llevar a cabo la función que ocupa en el reparto de papeles. Impedimentos que van más allá de las trabas que se presentan a un detective al uso, y que tienen que ver con signos asociados a su condición de mujer y de madre. Esto sucede, por ejemplo, cuando se pone en cuestión su profesionalidad como persona a cargo de la negociación con los atracadores, sobre todo por parte del coronel Prieto, o bien cuando el caso comienza a aparecer en los medios de comunicación. Además, no debemos olvidar que, pese a tener una orden de alejamiento, Raquel debe convivir en el mismo espacio profesional que su maltratador, quien es a la vez su ex marido y padre de su hija, y quien utiliza su posición privilegiada en el cuerpo de Policía para tratar de dejarla en evidencia y recuperar la custodia de su hija. En este sentido, la investigación forma parte de su vida profesional pero, como expondremos en adelante, algunos aspectos de su vida personal serán utilizados para debilitarla y desacreditarla en la esfera profesional.

Para comprender estas afirmaciones, no obstante, consideramos necesario realizar un breve recorrido teórico sobre los diferentes tipos de violencia que podemos ver representada en la obra, puesto que esta no es unidimensional y tampoco se limita al delito central que ocupa los argumentos. Lejos de ajustarse a formas explícitas, puede alcanzar puntos inesperados de la narración.

3. LA VIOLENCIA REPRESENTADA: TIPOLOGÍA Y EFECTOS

Para tratar de catalogar los tipos de violencia que aparecen en estos relatos, nos serviremos de las teorías de los autores Žižek y Galtung, principalmente del primero de ellos. Las obras teóricas de ambos son útiles para localizar formas de violencia que van más allá de la fácilmente detectable, producida por agentes que pueden reconocerse sin dificultad. Por una parte, Galtung (15) diferencia entre la violencia directa, la estructural y la cultural. Entre ellas, la directa es la que ocupa de forma más evidente el espacio

de la narrativa criminal, y así es, incluso, en *La casa de papel*; pese a que la primera regla de los asaltantes fuera no emplearla o emplearla lo mínimo posible, la historia se acaba tiñendo de sangre desde el primer capítulo. Esta permite reconocer a su agente, individualizar a un culpable, mientras que las otras dos, invisibles y naturalizadas, con frecuencia no son reconocidas como tales. Para el autor, está causada por las violencias estructural y cultural; entre ellas, la cultural «es la suma total de todos los mitos, de gloria y trauma y demás, que sirven para justificar la violencia directa», mientras que la estructural «es la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables» (16).

Por otro lado, Zizek también hace una distinción tripartita, si bien con algunos cambios. Este autor diferencia primeramente entre dos grupos: la violencia objetiva y la subjetiva, que sería el correlato de la directa en la distinción de Galtung. La violencia objetiva, a su vez, agrupará las dos formas de violencia invisible, que reciben los nombres de sistémica y simbólica:

La violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas [...], que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo «sistémica», que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político. (Zizek 10)

Sus reflexiones permiten, además, formar una idea de por qué la subjetiva es visible y fácilmente detectable y con la objetiva ocurre lo contrario: «la violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento» (Zizek 10). Insiste en que «debemos resistirnos a la fascinación de la violencia subjetiva» ya que «es, simplemente, la más visible de todas» (Zizek 22).

Uno de los rasgos que apunta para la violencia sistémica es que esta es anónima (22), lo cual resulta en especial interesante para trabajar con el género policial. En él, uno de los motivos argumentales más tipificados es el de encontrar al agresor: descubrirlo, localizarlo, reconocerlo. En otras palabras, si hay crimen es porque hay alguien detrás de él, un responsable. Así, resulta lógico que se ponga el foco en la violencia subjetiva, pero de esta

forma también se refuerzan los caracteres visible e invisible de los dos tipos que Zizek propone: si se trata de una historia que representa la persecución del crimen –y su violencia–, es más fácil que aquello que no se persigue no se perciba como tal.

Dado que uno de los focos principales de este trabajo es el de una mujer investigadora, también una de las principales tareas será la de desnaturalizar las violencias objetivas –sistémica y simbólica– para comprender cómo esta queda investida del rol de víctima. Según Galtung (17-19), no hay separación entre estas tres formas de violencia, sino una relación dialéctica entre ellas. Dentro de la acción de *La casa de papel*, se verá que tampoco hay una separación clara entre las violencias directas que ocupan el foco narrativo y las más naturalizadas, de las que Raquel es un blanco permanente. Con frecuencia, de hecho, visibilizar las que son invisibles ayudará a comprender más clara y profundamente las subjetivas.

Aunque las teorías de Zizek y Galtung nos resulten muy útiles para realizar esta distinción, necesitamos algo más para analizar las violencias de estas obras. La violencia contra las mujeres, aunque pueda ser planteada o entendida a partir de la división de los citados autores, necesita de una conceptualización específica.

Realizar una definición clara y sintética de la violencia de género no es tarea fácil. Nos limitaremos, aquí, a apuntar algunas de las líneas claves que nos sirvan para abordar el análisis de la obra en estos términos. La «violencia de género», también llamada «violencia machista» o «violencia contra las mujeres» con algunas variantes de significado, es aquella que se ejerce sobre estas por el mero hecho de serlo, y tiene que ver con una forma de atacar y reprimir lo que se percibe como el género otro. Esta tiene múltiples formas y se ejerce de maneras diversas, que podrían interpretarse mediante la terminología de Zizek citada más arriba. Por tanto, posee una dimensión objetiva, estructural, que construye y alimenta un sistema económico, político y jurídico asentado en buena parte sobre la diferencia sexual, en el que cuestiones como los roles de género o la división sexual del trabajo son pilares fundamentales para la reproducción del poder. Por otra parte, tiene también una dimensión simbólica; está arraigada en nuestra forma de comunicarnos y relacionarnos, así como en las estructuras mismas del lenguaje.

Mérida, en su definición de la «violencia de género», sintetiza algunas de estas cuestiones:

Una violencia que hemos aprendido a designar bajo diversos nombres, «violencia contra las mujeres», «machista», «sexista»... y que nace, se ejerce y se fundamenta en unas relaciones de dominación, que constituye la violencia que ejercen los hombres contra las mujeres en el marco de unas relaciones de dominación de género asimétricas y de poder, cuyos actos se efectúan mediante el ejercicio del poder, la fuerza o la coacción, ya sea física, psíquica, sexual o económica, encaminadas a establecer o perpetuar relaciones de desigualdad. Una violencia que se desencadena con innumerables formas y que percibimos bajo distintas manifestaciones: violencia doméstica o de pareja, abusos sexuales, acoso laboral, violaciones, prostitución forzada... (20-21)

En lo tocante a la distribución de los papeles de género y a cómo estos (re) producen dicha violencia, pueden sernos útiles las nociones de «performatividad» y de «tecnologías del género» que propusieron Butler y De Lauretis, respectivamente, y que nos acercan también a cómo se regulan y disciplinan los cuerpos y la sexualidad. En cuanto a la propuesta de Teresa de Lauretis, es central el mencionado concepto de «tecnología», que toma de Foucault. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (144-145), el autor habla de las «tecnologías del sexo». Asimismo, en *Tecnologías del yo* (48) se adentra en la definición de cuatro tipos de «tecnologías», entre ellas las «del yo».

De Lauretis hablará, a partir de este concepto, de «tecnologías del género». La autora analiza el género como algo que se construye (auto)representándose, a la vez producto y proceso de dicha (auto)representación. Por otra parte, tomará la referencia de Althusser (De Lauretis 39-43) para, en un proceso similar al que realiza con la terminología foucaultiana, proponer las correspondencias con lo que para este autor es la «ideología» y cómo la autora entiende que funciona el género. También en relación con Butler (*El género en disputa*), la autora planteará las problemáticas y los límites del concepto de diferencia sexual.

Uno de los grandes aportes de Butler tiene que ver con la revisión de los conceptos de sexo y género. Si bien esta diferenciación había servido a teóricas anteriores como una herramienta analítica útil en el contexto en que se dio, Butler (*Cuerpos que importan*) determinará que es imposible pensar en un sexo libre de género, es decir, en un «sexo prediscursivo»; «el sexo ya

está generizado». Pero entonces, ¿cómo pensar el género y la identidad sin caer en el «determinismo cultural»? (Butler, *Cuerpos que importan* 14). En este punto entra en juego el concepto de «performatividad» como manera en que el género se (re)produce; para su análisis, la autora se vale de los teóricos de los llamados «actos de habla» (Austin; Searle). La performatividad se describe, con ello, como una repetición ritualizada de determinados comportamientos a través de los cuales se construye el género. Los llamados roles de género están, además, presentes en los productos culturales que consumimos a diario:

Bajo esta mirada, el cine y el resto de las representaciones audiovisuales, así como la publicidad, la literatura o los mensajes elaborados por los medios de comunicación se nos desvelan como potentes mecanismos de producción y reproducción de imágenes que contribuyen a la creación y recreación de imaginarios sociales que influyen en nuestra forma de ser, pensar, vivir y sentir el mundo, y en particular a hacerlo como «hombres» y «mujeres». (Mérida 112)

Con todo, la violencia de género no afecta por igual a todas las mujeres, y en ese sentido consideramos fundamentales las aportaciones teóricas de la crítica feminista al introducir el concepto de «interseccionalidad»⁶, que permite analizar las relaciones de dominación de género conjuntamente con otras variables como la clase, la raza y la sexualidad.

Buena parte de las ideas expuestas quedan sintetizadas por Raquel Osborne en *Apuntes sobre la violencia de género*. En dicha obra, Osborne plantea, en la línea de nuestro análisis, que la violencia contra las mujeres cuenta con una dimensión directa pero también con mecanismos indirectos, «que responden a una situación de dominación en todos los órdenes». Destaca las que considera cuatro ideas fundamentales en torno a este tipo de violencia: que se trata de un fenómeno estructural, que es un mecanismo de control de todas las mujeres, que representa un continuo y que actualmente sigue habiendo una gran tolerancia hacia ella (Osborne 18). Además, incide en que esta tiene que ver con los modos de «socialización de género» (Osborne 42), en la línea de lo que planteamos más arriba. De sus aportaciones, destacamos la idea del «efecto intimidatorio» que, según la autora, produce en todas las

6. Al respecto, pueden consultarse trabajos como los de Platero, Cubillos o Pereira.

mujeres el hecho de tener constancia de la existencia de este tipo de violencia, puesto que nos resulta además muy útil para acercarnos al personaje de Raquel Murillo. No olvidemos que ella es terriblemente consciente de la existencia de la violencia directa, por cuanto ha sido víctima de malos tratos por parte de su anterior pareja, una parte de la construcción del personaje que no es casual y que queda remarcada en diferentes ocasiones a lo largo de la serie. En síntesis, Osborne dirá de la violencia de género que:

Desde la perspectiva de género, la violencia de género responde a un fenómeno estructural para el mantenimiento de la desigualdad entre los sexos. Es una forma de ejercicio del poder para perpetuar la dominación sexista. Precisamente por este carácter estructural, está mucho más tolerada y, por ende, extendida de lo que a menudo pensamos. Quienes agreden por motivos sexistas no están haciendo sino llevar al extremo conductas que se consideran «normales» y que responden, en última instancia, a unos modelos apropiados para cada sexo. Pero en las sociedades capitalistas y de democracias avanzadas en las que vivimos, la desigualdad de género se mantiene también (y sobre todo) de forma sutil y no coercitiva a través de las «formas contractuales de dominación» (48).

Debemos hacer alusión, por otro lado, a cómo se mediatiza la violencia de género en los medios de comunicación de masas, así como a través de los productos culturales que consumimos, y preguntarnos sobre todo hasta qué punto son perceptibles para la mayor parte del público de la serie las formas de violencia objetiva a las que hacemos alusión en este artículo. Al respecto, insistimos en la naturalización de los roles de género que se presenta de forma mayoritaria en los medios, y en cómo esta es intrínseca a la naturalización de las violencias no subjetivas, es decir, no explícitas. Respecto al personaje de Raquel, consideramos que algunas de estas violencias sí son altamente perceptibles y que contribuyen a la identificación del público con la situación del personaje, pero en otros casos, como se expondrá aquí, los mecanismos del montaje escénico parecen hacer que el personaje pierda su legitimidad.

Para un análisis en profundidad de estos aspectos, sin duda sería pertinente un estudio en profundidad de la serie en términos visuales y de montaje, que arrojaría luz sobre la puesta en escena de la narrativa en estos aspectos. Pese a que este artículo no se centra en la representación visual, no podemos obviar algunas referencias a los llamados *feminist media studies*,

que vienen desarrollando análisis de las representaciones de las mujeres en la pantalla desde los años 70, de la mano de la segunda ola del feminismo; podemos encontrar algunas síntesis sobre este recorrido crítico en Kaplan, Mattelart, o Bernárdez, García y González. Figuras como Sherry Innes –quien estudia en profundidad las representaciones de la mujer «dura»– o Charlotte Brunsdon nos sirven como referencia a la hora de situar nuestro trabajo en un contexto de tradición crítica. Tal y como sintetiza Kaplan, Brunsdon nos habla, de las «exigencias contradictorias» a las que se enfrentan las mujeres «al asumir nuevas funciones dentro de las estructuras patriarcales» (141) y esta apreciación, aunque situada en un contexto distinto al de la serie que analizamos, guarda relación con la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y la necesidad de lidiar con nuevos roles asociados a la mujer que trabaja fuera de casa. Por muy lejano que pueda parecer este fenómeno, no se aleja tanto del modo en que queda retratada la figura de Raquel Murillo, y el modo en que la esfera de su vida privada la persigue en sus movimientos en la vida pública.

En *La casa de papel*, el crimen que presenciamos no es un asesinato, sino un delito que no termina de responder al significado de robo o atraco. En él, una de las premisas principales, que los ejecutores del plan deben tener presente en todo momento, es que debe ser un atraco ‘limpio’ de violencia, una maniobra de inteligencia en la que nadie debe salir herido. Es cierto que, al llevar el plan a la práctica, esta premisa se invalida ya en el primer capítulo, pues la violencia subjetiva se desata en el momento en que surgen las primeras complicaciones.

Sin embargo, la forma en que se plantea el delito nos permite diferenciar entre el crimen/delito y la violencia subjetiva: dos elementos que a menudo se presentan en conjunto pero que no deben ir necesariamente de la mano. Este planteamiento del delito aporta información también sobre el subgénero del policial en el que se inscribe la serie. En apartados anteriores se apuntaba que esta toma muchos elementos del policial clásico, pero que, al contextualizarse en la actualidad, en ella se desatan violencias de tipo contemporáneo. En ese sentido, se entiende que no resulte la fórmula del crimen sin sangre, del plan ejecutado solamente con la inteligencia: se produce un desajuste al querer hacer funcionar un motivo argumental del XIX en el contexto de la actualidad. No solo esto, sino que también pone sobre la mesa la idea de

que la violencia no se puede controlar, primero, y que es difícil salir de la ley sin derramar sangre, sin convertirse en agente de algún tipo de violencia.

Tal y como se apunta en el anterior apartado, pueden localizarse varios focos de violencia objetiva: el relativo al sistema económico y político, y el que tiene que ver con la violencia machista. El primero de ellos va de la mano del motivo central del argumento y de su gran carga simbólica: un robo que no es un robo, un dinero que no es de nadie pero del que el Estado no puede permitir que nadie se apropie. Más allá de ese simbolismo, que trasciende en forma de reflexión a la esfera pública en los últimos capítulos, se representa también cómo muchos personajes, sobre todo los miembros de la banda, están atravesados por esta violencia económica. Si pensamos en la violencia sistémica, podemos explicarnos cómo la mayoría de los atracadores, casi todos procedentes de un entorno marginal, ven el robo como una forma de librarse de los condicionamientos económicos que los han perseguido a lo largo de su vida. Pero no solo ellos, sino también algunos de los propios secuestrados, que preferirán unirse a su bando y convertirse en cómplices aun a riesgo de ser juzgados como tales.

Por lo que respecta a la violencia contra las mujeres, la mayor parte aparece representada como violencia objetiva, tanto sistémica como simbólica. Hay, también, algunas muestras de violencia subjetiva en esta línea, casi todas ellas localizadas en el personaje de Berlín. La mayor parte de las manifestaciones de violencia –machista– objetiva, en cambio, recae en la inspectora Raquel Murillo, quien está al mando de la negociación con los atracadores y a quien se le encarga, en definitiva, resolver el caso.

La tensión entre este personaje y lo que se esperaría de un héroe del policial clásico, comentada en los primeros apartados, se plantea a partir de la superposición de su vida personal y su vida profesional. En primer lugar, su condición de madre tiene una presencia constante en la historia; no puede ser buena policía sin dejar de ser una buena madre. Al centrarse más y más en el caso se convierte, a ojos del espectador y de su propio entorno, en una madre que desatiende a su hija y que apenas puede hacerse cargo de su seguridad. Una hija que, además, está en una situación especial de vulnerabilidad, dado que el padre, con orden de alejamiento por maltrato, intenta acercarse a la niña cuando ella no está. Por otra parte, dentro del cuerpo de policía, Raquel queda desacreditada por haber puesto una denuncia por

malos tratos a su ex marido, también miembro del cuerpo, que muchos creen falsa y fruto de un ataque de celos.

Con todo ello, también a menudo se pone en tela de juicio su capacidad para resolver la crisis del atraco y gestionar el personal a su cargo. Ya en el primer capítulo, en sus conversaciones con el coronel Prieto, representante del CNI, son constantes las provocaciones por parte de este a la autoridad de Raquel, así como los cuestionamientos acerca de la pertinencia de sus decisiones. Es desafiada incluso, en algunos momentos, por agentes del cuerpo que están a su cargo, como ocurre con Lobo en los capítulos 8 (parte 1, 18'04") y 5 (parte 2, 36'05"). Presenciamos, por tanto, toda una serie de enfrentamientos intelectuales y de autoridad que pueden leerse desde la óptica del género. A Raquel se le presupone esa «mística de la feminidad» (Friedan) que la convierte en madre, esposa y guardiana del hogar; está implícitamente sometida a los mandatos de su género. Ellos, en cambio, no lo están; ocupar el espacio de lo público, en este caso el ámbito profesional, no es fruto de una conquista ni supone una doble carga, sino que es simplemente «lo normal». Desde esa posición de desigualdad, utilizan su condición para desautorizarla.

Por otra parte, la inspectora sufre en el espacio laboral intromisiones recurrentes en su vida sentimental y sexual, que empiezan con las preguntas a las que la expone El Profesor y que escuchan todos los agentes que se ocupan del operativo, que van desde qué ropa lleva puesta hasta si alguna vez ha fingido un orgasmo. Es acosada también por su compañero y amigo Ángel Rubio, quien manifiesta a menudo su deseo hacia ella y muestra una actitud celosa y controladora de su vida sexual y amorosa. Frente al rechazo reiterado de ella, llega incluso a dejarle un mensaje en el contestador gritándole: «eres una zorra, una zorra egoísta y obsesiva. ¡Eres una puta zorra! ¡Putas zorra! ¡Zorra! Una comecoños; una frígida, ¡coño! ¡Una frígida de mierda!» (cap. 8, parte 1, 46'28"). Por otro lado, ya hacia el final de la serie, cuando los miembros del cuerpo descubren que mantiene una relación sentimental con uno de los atracadores –aunque sea sin ella saberlo–, esto sirve como pretexto para que no le otorguen credibilidad alguna a su testimonio, y pasa automáticamente de ser considerada la inspectora a cargo del caso a ser puesta en busca y captura.

Esta exposición de la vida privada de Raquel, y el modo en que se utilizan elementos de la misma para cuestionar su legitimidad como figura de poder y como agente de la ley, pasan del entorno laboral a ser públicas en su máxima expresión cuando los medios de comunicación comienzan a hacer uso de esas informaciones. Esto permite no solo que todo el mundo pueda opinar de la efectividad o de la calidad de su trabajo como inspectora a cargo de la operación, sino además que se opine públicamente sobre su vida personal. Un ejemplo muy ilustrativo de ello aparece en el capítulo seis, cuando en una tertulia televisiva se establece la siguiente conversación entre los colaboradores:

- [...] habría que reflexionar sobre el papel de la inspectora Murillo. Yo no sé si está a la altura de una negociación de este calibre.
- Hombre, tiene una amplia carrera dentro del Cuerpo Nacional de Policía. Psicóloga, criminóloga... ¿qué más quieres?
- Currículum le sobra. El problema es que ahora mismo la inspectora Raquel Murillo acaba de presentar una denuncia por malos tratos [...].
- ¿Qué tiene que ver eso [...]?
- Tiene que ver desde el prisma de que está mentalmente afectada. Probablemente esté medicada, esté inestable... (Cap. 6, parte 1, 2'56")

A través de esta cita podemos ver cómo los medios de comunicación, en el terreno de lo público, tratan de desmentir esa «fortaleza» del personaje. No solo esto, sino que se patologiza el maltrato, en tanto su vulnerabilidad como víctima se convierte en un pretexto para incapacitarla laboralmente apelando a su salud mental.

Efectivamente, poco importa que Raquel sea psicóloga y criminóloga, su perspicacia y su capacidad deductiva, su habilidad negociadora o incluso su fuerza física, puesto que este entorno hostil en el que se mueve permite que quede desacreditada para la figura de poder que constituye su cargo profesional. Es, en ese sentido, víctima de la violencia estructural hacia las mujeres que está arraigada en el aparato estatal y que queda amparada por la ley. Tal vez por ello decide finalmente abandonar el cuerpo y reafirmarse en el papel de criminal que otros le han otorgado. Cuando sus propios compañeros la ponen en busca y captura sin que lo merezca y sin darle oportunidad de defenderse, ella revierte esta acusación en su favor y se une a la banda de atacadores. Es cierto que sus acciones finales, cuando cambia de bando

–«ya no sé quiénes son los buenos y los malos» (cap. 6, parte 2, 34'49")– están mediadas por su relación sentimental con El Profesor, pero no por ello dejan de ser una muestra activa de rechazo hacia ese lado de la ley por el que ella había estado velando pero que poco había velado por ella. Así, al cambiar de bando, Raquel cruza ese límite, esa «frontera cultural» que, según Ludmer (14), traza el delito, y queda degradada a ojos de la ley. Todo depende, igualmente, del lado del que se considere esa ley. ¿Qué es Raquel, una heroína o una traidora?

Anteriormente se ha mencionado que la inspectora inicia, durante los días que dura el atraco, una relación sentimental con El Profesor, el personaje que está a la cabeza de aquel. Esta historia, que no es del todo paralela a la del atraco, aporta a la serie un componente melodramático, y sienta las bases para el cambio de bando final de la inspectora. Se trata, con todo, de una relación problemática. Cabe tener en cuenta que prácticamente a lo largo de toda la serie hay en ella una situación de desventaja en la que él sabe quién es ella pero ella no sabe que él es el cerebro del atraco. Él, pues, aprovecha cualquier ocasión para extraer de esa relación afectiva un beneficio para los fines del atraco, aun a costa de perjudicar personalmente a Raquel.

Aunque sea indirectamente y desde otra óptica, El Profesor colabora a esta atmósfera hostil en la que Raquel se ve constantemente cuestionada y desacreditada, e incluso llega a reconocer que pensó en que sería una «presa fácil» (cap. 4, parte 2, 60'52") por haber sido víctima de malos tratos en el pasado. Efectivamente, cuando ella es conocedora de quién es *Salva* –nombre falso que adopta El Profesor– en realidad, no duda en responder frontalmente y por diferentes medios al engaño y la humillación que esta relación ha supuesto para ella, pero el desenlace da un último giro a estos acontecimientos. Así, el cambio de bando de la inspectora está mediado por las palabras iluminadoras de este personaje, un hecho que la mantiene en esa posición de ingenuidad a la que, también a ojos del espectador, la ha conducido esa relación amorosa. En general en la serie se presentan, igual que un amplio abanico de personajes femeninos diferentes, también algunas formas de masculinidad no tradicionales, lo que no quita que otros tantos personajes masculinos se adscriban al paradigma de la llamada «masculinidad

hegemónica»⁷. En esa línea es interesante apuntar que la relación que El Profesor tiene con Raquel permite verlo desde la óptica de un hombre emocionalmente afectado y vulnerable, y que esa construcción particular de su masculinidad no lo deslegitima como héroe de la serie.

Es necesario tener en cuenta que, narrativamente, la serie se construye de forma que el espectador conoce en todo momento tanto la identidad del Profesor como las intenciones de los atracadores, con constantes elementos sorpresivos pero que siempre dejan al cuerpo de policía, y a Raquel en particular, en una posición de ignorancia respecto a la información que el espectador ya tiene. Decíamos que la serie incorpora varios elementos y estrategias del melodrama⁸, y este sería otro ejemplo de esto, la forma en que se busca claramente la complicidad del espectador.

Ya no solo a nivel narrativo sino a nivel visual, la serie opera un cruce entre ciertos códigos del género policial y, como decíamos, los del melodrama, así como una alternancia de focos narrativos propia del relato de atracos. Respecto a este último, la variación en la focalización es muy observable teniendo en cuenta dos perspectivas muy claras: el «afuera» y el «adentro» de la casa de la moneda. En su base, la serie está sostenida por el suspense propio del policial, y abundan las escenas en que se muestra tanto al cuerpo de policía como a nuestra investigadora siguiendo el rastro del caso para «atrapar a los malos». Asimismo, el suspense se sostiene mediante el mecanismo de que los atracadores parecen ir siempre un paso por delante de la policía, para lo que la narrativa incorpora muchos elementos sorpresivos, fundamentales para mantener al público aferrado a la intriga. No obstante, la marca de la serie es su progresiva fusión con los códigos melodramáticos; a medida que avanzan los capítulos «el plan» de los atracadores comienza a fallar, y el punto de partida es el desarrollo de relaciones afectivas entre los

7. Sobre algunos conceptos básicos relacionados con la masculinidad hegemónica, recomendamos consultar los trabajos de Alsina y Borràs, Bonino, Carabí e Ibarra y Díaz.

8. Al hablar de elementos melodramáticos, nos referimos, por ejemplo, a la temática del sufrimiento por amor y a los impedimentos que se interponen a la felicidad amorosa (Peñamarín 14), o bien a distintas formas de captar la complicidad de un público amplio a través de la identificación (Martín Barbero 35-37). Según Català Domènech, las propuestas contemporáneas de signo realista muestran una tendencia a lo melodramático, lo que el autor achaca a su eficacia comunicativa y a su capacidad para expresar traumas contemporáneos (19, 22).

personajes. De esta forma la intriga se alimenta también en esa dirección, en saber cómo van a terminar esos vínculos y cómo se van a relacionar con la trama del atraco; y es que estas relaciones no solo se establecen entre miembros de la banda, sino entre atracadores y rehenes o, en el caso de Raquel y El Profesor, entre los dos personajes al frente de cada uno de los bandos opuestos. A este «amor prohibido» o imposible tan propio del melodrama se añade el dramatismo de que el público sabe algo que Raquel desconoce: aquel del que se está enamorando no es otro que «El Profesor» a quien tanto intenta atrapar. Esta mezcla de componentes es indudablemente una fórmula exitosa para mantener a la audiencia «enganchada», pero nos interesa también preguntarnos en qué repercute en la percepción que se genera del personaje de Raquel.

A través de este mecanismo, el público puede ver en Raquel a una ingenua, ya que no es capaz de ver lo que este ya sabe. En este sentido, el montaje de las escenas y la distribución de la información juegan en contra de la legitimación de la inspectora, y el espectador acaba participando de esa colectividad que la pone en tela de juicio. La participación –más activa o más pasiva– de la recepción hace del público espectador un cómplice de algunos de los mensajes que la obra transmite. En definitiva, vemos que la co-protagonista de *La casa de papel* se mueve en un entorno hostil que da cuenta de esa tensión y desajuste entre sus necesidades, su condición vital y el modelo del héroe de la narrativa policial. Entre los personajes del género, sin duda no puede escapar a la etiqueta de víctima; más allá, es significativo que decida, activamente, que ser criminal responde más a sus necesidades que ser policía. Raquel transgrede la ley jurídica para ser consecuente con la ley de los afectos, de las filiaciones; lo que para la primera es un delito, para la segunda es una decisión coherente.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo nos hemos centrado en la configuración del personaje de Raquel Murillo. Esta, como hemos visto, ostenta una posición relativa de poder, como heroína pensante de la serie, pero a la vez es una mujer atravesada por una serie de violencias de las que no puede escapar y que vienen de todos lados: del terreno laboral, del económico, del familiar,

del afectivo. Desde ahí, leemos en el género policial otras violencias que no son necesariamente las del crimen o delito que protagoniza las obras, sino muchas otras: diversas, invisibles, escondidas, pero no por ello menos eficaces. Más allá, planteamos: ¿cómo es el acceso de las mujeres a los puestos de responsabilidad o de poder? ¿Cuáles son las posibilidades reales de hacer uso de los mismos?

Raquel se mueve en un espacio tensional cuyas contradicciones se aprecian también desde la tradición narrativa policiaca, y en él se construye a sí misma como lo que a lo largo del artículo hemos denominado «mujer fuerte». Pero, ¿qué es una mujer fuerte? ¿Nos referimos a la fuerza física, a una actitud voluntariosa? ¿A la independencia económica, tal vez? ¿A su capacidad para enfrentarse y superar toda clase de violencias sin más ayuda que la de ella misma? Sin duda, aunque aquí la denominación nos ha sido útil para definir a Raquel en relación con los sucesos de la obra, deberíamos seguir ahondando en categorías como esta para conceptualizarlas con mayor precisión.

Por otra parte, y tras un repaso al modo en que se configuran los personajes en la serie, con una tendencia clara a la heterogeneidad y a la diversidad, podríamos plantear que el género definitivamente comienza a admitir modelos más diversos y flexibles en lo relativo a estas cuestiones, permitiendo, entre otras cosas, que las mujeres ocupen posiciones distintas a las de víctima o *femme fatale*. En esa línea, debemos reconocer la labor de la autoría femenina ya que, en el caso actual de la novela criminal española, por ejemplo, son autoras las que fundamentalmente han apostado por romper estos esquemas⁹. De igual modo sucede en el terreno audiovisual; en él, la invisibilización de las creadoras es aún mayor, y sin embargo encontramos a directoras y guionistas tras series exitosas de temática criminal. No solo *La casa de papel*¹⁰ es un ejemplo de ello, sino también otras tales como *Vis a vis* o *Las chicas del cable*, en las que se proponen ciertas transgresiones a los

9. Consultar las obras recogidas en MUNCE/VANACEM, portal citado más arriba.

10. Esther Martínez Lobato ha sido guionista de *La casa de papel* y cocreadora de *Vis a vis*. Gema R. Neira, por otra parte, es cocreadora de *Las chicas del cable*, producción en la que también participa Teresa Fernández Valdés. Fuera de España, podemos encontrar otros ejemplos similares como el de Jenji Khona, creadora de la serie *Orange is the new black* (correlato de *Vis a vis* en España).

roles de género tradicionales y en las que, sin duda, tipos muy diversos de mujeres van ganando poco a poco el centro de la pantalla.

Con todo ello, replantear la aparición de las mujeres en las obras no se limita a dar mayor protagonismo a los personajes femeninos. Las ficciones que vemos, que leemos, no simplemente reflejan aspectos del mundo extraficcional; representan historias posibles, vidas posibles, personas posibles. Enfrentan miedos y angustias colectivas, proponen formas de sentido. Así pues, no debe pasar por alto esa necesidad de construir otras verosimilitudes para nuestras historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, Cristina y Laura Borràs. «Masculinidad y violencia». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 83-102. Atresmedia y Vancouver Media. *La casa de papel*, 2017. Disponible en la plataforma virtual Netflix (España).
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Bernárdez, Asunción, Irene García y Soraya González. *Violencia de género en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- Bevan, Alex. «The National Body, Women, and Mental Health in *Homeland*». *Cinema Journal* 54.4 (2015): 145-151.
- Bonino, Luis. «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la ‘normalidad masculina’». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 41-64.
- Bonino, Luis. «Masculinidad hegemónica e identidad masculina». *Dossiers feministes 6: Mites, de/construccions i mascarades* 6 (2002): 7-35.
- Brunsdon, Charlotte. «A subject for the seventies». *Screen* 23. 3-4 (1982): 22-23.
- Brunsdon, Charlotte. *Feminist Television Criticism*. Berkshire: Open University Press, 2008.
- Bullock, Emily. «Interrogating gender in crime TV: ‘Top of the lake’». *Screen Education* 77 (2015): 116-123.
- Butler, Judith. Prefacio a *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Carabí, Àngels. «Construyendo nuevas masculinidades: una introducción». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 15-28.

- Català Domènech, Josep Maria. «Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 25 (2018): 13-28.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Cubillos Almendra, Javiera. «La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista». *Oxímora: revista internacional de ética y política* 7 (2015): 119-137.
- Culpepper, T.A. «Perspective on Policing Violence in *Happy Valley* and *Fargo*». *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* 5.3 (2018): 32-42.
- D'Acci, Julie. *Defining Women. Television and the case of Cagney & Lacey*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1994.
- De Lauretis, Teresa. *Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 2000.
- Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich. Fragmentos seleccionados en *Novela criminal*. Ed. Román Gubern. Barcelona: Tusquets, 1970. 29-33.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Ediciones, 1991.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos aires: Paidós, 2008.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Galtung, Johan. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Bakeaz. Gernika gogoratu, 1998.
- Gorton, Kristyn. «Feeling Northern: “heroic women” in Sally Wainwright *Happy Valley* (BBC one, 2014–)». *Journal of Cultural Research* 20.1 (2018): 73-85.
- Ibarra, Jesús E. y Edna G. Díaz. «El miedo, último refugio de la masculinidad hegemónica». *Alternativas psicología* 36 (2016): 138-152.
- Innes, Sherry, ed. *Action Chicks: New Images of Tough Woman In Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la pantalla*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

- Losada Soler, Elena y Katarzyna Paszkiewicz. «Ellas también escriben sobre el mal». Prólogo a *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Eds. Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz. Barcelona: Icaria, 2015. 7-18.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Chacabuco: Libros Perfil, 1999.
- Martín Barbero, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela». *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Eds. Cristina Peñarín y Pilar López Díez. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 1995. 21-40.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero. «Cuando no existía el ‘femí-crime’: Maria-Antònia Oliver y la novela negra». *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Eds. Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz. Barcelona: Icaria, 2015. 113-129.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Mattelart, Michèle. «Mujeres e industrias culturales». *IC Revista Científica de Información y Comunicación* 2 (2005): 33-41.
- Mayerle, J. «Character shaping genre in Cagney & Lacey». *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 31.2 (1987): 133-151.
- Mérida, Rafael. *Los géneros de la violencia*. Barcelona: Egales, 2010.
- Monacelli, Claudia. «A Woman Among Men. The Language of Madness and Power on TV – The Case of Carrie Mathison in *Homeland*». *American Scientific Research Journal for Engineering, Technology and Sciences* 45.1 (2018): 253-273.
- Osborne, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009.
- Peñarín, Cristina. «La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales». *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Eds. Cristina Peñarín y Pilar López Díez. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 1995. 11-20.
- Pereira, Irène. «Interseccionalidad: el feminismo en la intersección de las luchas». *Libre pensamiento* 91 (2017): 27-33.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Platero, Raquel (Lucas), ed. *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- Searle, John R. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009.

AFRICAN FEMINISMS: PARADIGMS, PROBLEMS AND PROSPECTS

FEMINISMOS AFRICANOS: PARADIGMAS, PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS

Rowland Chukwuemeka AMAEFULA

Author / Autor:

Rowland Chukwuemeka Amaefula
Alex Ekwueme Federal University
Ndufu-Alike, Nigeria
emy4real2004@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7012-2239>

Submitted / Recibido: 03/11/2020

Accepted / Aceptado: 17/08/2020

To cite this article / Para citar este artículo:
Amaefula, Rowland Chukwuemeka. «African
Feminisms: Paradigms, Problems and
Prospects». In *Feminismo/s*, 37 (January
2021): 289-305. [https://doi.org/10.14198/
fem.2021.37.12](https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.12)

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative
Commons Attribution 4.0 International.



© Rowland Chukwuemeka Amaefula

Abstract

African feminisms comprise the differing brands of equalist theories and efforts geared towards enhancing the condition of woman. However, the meaning and application of the word 'feminism' poses several problems for African women writers and critics many of whom distance themselves from the movement. Their indifference stems from the anti-men/anti-religion status accorded feminism in recent times. Thus, several women writers have sought to re-theorize feminism in a manner that fittingly captures their socio-cultural beliefs, leading to multiple feminisms in African literature. This study critically analyzes the mainstream theories of feminisms in Africa with a view to unravelling the contradictions inherent in the ongoing efforts at conceptualizing African feminisms. The paper further argues for workable ways of practicing African feminisms to serve practical benefits for African man and woman, and to also function as an appropriate tool for assessing works by literary writers in Nigeria in particular and Africa in general.

Keywords: Feminisms; Africana Womanism; Womanism; African Feminism and Patriarchy

Resumen

Los feminismos africanos abarcan diferentes teorías y esfuerzos dirigidos hacia la mejora de la condición de las mujeres. Sin embargo, el significado y la aplicación de la palabra «feminismo» plantea diversos problemas para las escritoras y críticas africanas, muchas de las cuales se distancian del movimiento ante las etiquetas anti-hombres/anti-religión que se le ha otorgado al feminismo en los últimos tiempos. Así, varias escritoras han intentado volver a teorizar el feminismo de tal modo que permita integrar de forma adecuada sus creencias socioculturales, lo que ha llevado a múltiples feminismos en la literatura africana. Este estudio analiza de forma crítica las teorías dominantes de los feminismos en África con el fin de desenmascarar las contradicciones inherentes en los esfuerzos emprendidos para conceptualizar los feminismos africanos. Este trabajo también aboga por formas viables de practicar los feminismos africanos para beneficiar tanto a las mujeres como a los hombres africanos, de tal forma que constituya una herramienta apropiada para evaluar las obras literarias en Nigeria, en particular, y en África, en general.

Palabras clave: feminismos; *Africana Womanism*; *Womanism*; feminismo africano y patriarcado.

1. INTRODUCTION TO AFRICAN FEMINISMS

African feminisms encapsulate the differing brands of equalist theories and efforts geared towards enhancing the condition of the African woman. African feminists presuppose that man is privileged with patriarchal dividends at woman's expense. Thus, they make efforts towards reversing perceived injustices instituted against woman, across the ages. Right from the myth of Eden to modern times, the social constructions of masculine and feminine gender roles reinforce specific stereotypes: women epitomize passive purveyors of destruction for man and, indeed, humanity while men typify assertiveness and authoritarian dispositions that bolster their domination of women. This rigid demarcation of social roles misrepresents the varying temperaments of gender categories and tendentiously prescribes imbalanced roles for man and woman. The arrangement prompted the earliest feminist movement which cavilled the status quo and enunciated a monolithic approach to resolving issues that trouble women.

Feminism «seeks to understand the ways in which women are oppressed—socially, economically, politically and psychologically—in order

to reduce, if not eliminate their oppression» (Bressler 144). Across its phases, the feminist movement has been marked by rebellion, beginning with the white woman's rejection of domination by her male counterpart. It is this mainstream feminism that Alice Walker revolts against, citing the white woman's negligence of the intersection between racism and femaleness which yields a double oppression for Afro-American women. In substantiation of this view, Elaine Showalter argues that the black woman, in relation to her white counterpart, is «the Other Woman, the silenced partner» who must equip herself with a voice against «the sexism of black literary history» and against «the racism of feminist literary history» (214).

Drawing from this background of double marginalization, Alice Walker theorizes on Womanism to empower the black woman. She explains the Womanist theory as follows:

Womanist 1. From *womanish*. (Opp. of «girlish», i.e., frivolous, irresponsible, not serious.) A black feminist or feminist of color. From the black folk expression of mothers to female children, «You acting womanish,» i.e., like a woman. Usually referring to outrageous, audacious, courageous or *wilful* behavior. Wanting to know more and in great depth than is considered «good» for one. Interested in grown-up doings. Acting grown up. Being grown up. Interchangeable with another black folk expression: «You trying to be grown.» Responsible. In charge. *Serious*.

2. A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually (xi-xii).

Tracing the etymology of womanism from 'womanish', Walker constructs a new femininity, equating the liminal phase of becoming woman with being grown-up, serious and in-charge of her affairs. By capturing the rights of women of colour alongside the blacks' in her theory, Walker accommodates the interests of all non-white women to avoid the lacuna of exclusion of which she accuses the mainstream feminism.

Womanism would have sufficed for African feminists except for two factors: first, scholars widely disagree with Walker's Black Feminism, arguing that it «relates to African-American women in particular,» and «is extremely problematic as labels for the true Africana woman and invites much debate and controversy» (Hudson-Weems 18). Second, the lesbian thrust of the theory makes it repulsive to many African feminists due to widespread homophobia in most parts of the continent. This accounts for the ongoing

proliferation of theories on African Feminisms. The rest of this article will be devoted to examining the various strands of feminisms in Africa, particularly Nigeria, and their deficiencies as well as suggestions on ways-out.

2. TRENDS AND VARIETIES OF AFRICAN FEMINISMS: THE NIGERIAN EXAMPLE

In this section, the idea of African Feminisms is examined from the perspective of equalist concepts and practices prevalent in Nigeria. Writers and critics of Nigerian origin are at the vanguard of (re-)constructing workable versions of mainstream feminism on the African continent. Be it Motherism, Snail-sense Feminism, Nego-feminism or African Womanism, majority of the strands constituting African Feminism were coined by Nigerians. The following paragraphs of this section explore the meaning and evolutionary phases of African Feminisms, beginning with the varying connotations associated with the feminist tag among women writers, theorists and critics mainly in Nigeria and elsewhere in Africa.

The meaning and application of the term *feminism* in Africa poses several problems for African women writers and critics, most of whom are inclined to approach the feminist theory with an elusiveness that bespeaks denial. These writers consciously dissociate themselves from the feminist movement, even though their works advance the goals of feminism. Their indifference perhaps arises from the misapprehensions that besiege feminism and its multiple nuances. «Feminism is often interpreted as being anti-male, anti-culture and anti-religion in its theoretical framework. It therefore becomes challenging for a woman writer who shares none of these ideologies» to take-on the feminist tag (Nkealah 133). For instance, some women writers such as Bessie Head, Mariama Ba and Buchi Emecheta openly detach themselves from feminism, causing Ogundice-Leslie to explain their indifference towards the theory as follows:

Male ridicule, aggression and backlash have resulted in making women apologetic and have given the term 'feminist' a bad name. Yet nothing could be more feminist than the writings of these women writers in their concern for and deep understanding of the experiences and fate of women in society (64).

In the estimation of the present writer, Ogundipe-Leslie's perspective above is not fully supported by research. These writers unequivocally point to the amorphous meanings associated with feminism and not the 'male ridicule and backlash' as the reason for their stance. Zaynab Akali, for example, laments that feminism rather «interferes with women's writing» (James 31). In the absence of a considerate understanding of these writers' fears, they are left with the choice of embracing feminism together with all its anti-social connotations or re-theorizing it in a manner that fittingly captures their socio-cultural beliefs. Thus, African women writers and critics have had to navigate through 'feminism', 'womanism', 'African Feminism' and 'Africana Womanism' in search of appropriate theories for the interpretation of their writings.

Chioma Filomena Steady seeks to reverse the western ideologies inherent in both Feminism and Womanism. She offers her theory of African Feminism to project the peculiarities of the African woman. According to her,

Regardless of one's position, the implications of the feminist movement for the black woman are complex... Several factors set the black woman apart as having a different order of priorities. She is oppressed not simply because of her sex but ostensibly because of her race and, for the majority, essentially because of their class. Women belong to different socio-economic groups and do not represent a universal category. Because the majority of black women are poor, there is likely to be some alienation from the middle-class aspect of the women's movement which perceives feminism as an attack on men rather than on a system which thrives on inequality (23-24).

Steady's theory is, however, dismissed by Hudson-Weems on account of nomenclature. The latter contends that,

in spite of the accuracy of Filomena Chioma Steady in *The Black Woman Cross-Culturally* in her astute assessment of the struggle and reality of Africana women, the name itself, African feminism, is problematic, as it naturally suggests an alignment with feminism, a concept that has been alien to the plight of Africana women from its inception (18-19).

Further, Hudson-Weems rejects Feminism, Womanism and African Feminism. In her view, Feminism is a white women's establishment instituted to protect their rights, and identifying with the movement is coterminous to subjecting blackness to white supremacy and sustained domination. Additionally,

she debunks Womanism on the grounds of its lesbian thrust just as she emphasises the lacuna in African Feminism. Hudson-Weems believes that it contradicts the impossibility of blacks to be feminists—white women who combat their men to achieve equality. In presenting the theory of Africana Womanism as a viable alternative for Feminism, Womanism and African Feminism, Hudson-Weems contests African Feminism on two grounds: feminism, according to her, is not different from all other white establishments such as Communist Party and National Organization for Women (N.O.W.) which only legitimizes the interests of white people and perpetuates the subjugation of blacks in general. In addition, she states that

the Africana woman does not see the man as her primary enemy as does the White feminist, who is carrying out an age-old battle with her White male counterpart for subjugating her as his property. Africana men have never had the same institutionalized power to oppress Africana women as White men have had to oppress White women (25).

The point here is that Africana Womanism eschews the radical tendencies of feminism; inclinations that impel the segregation of women from men; and reversal of ‘imaginary’ subjugation of Africana woman by man. Indeed, an Africana man lacks the institutional power to subjugate an Africana woman just as she does not see him as her enemy. For instance, the presence of powerful warriors, priestesses and queens in traditional African societies nullifies the view that women completely existed on the fringes, suffering oppression in the hands of men. From a historical standpoint, Ifi Amadiume explains that, in Nigerian pre-colonial society, women were not completely estranged; the Igbo traditional society, for example, ran «a flexible gender construction» (15).

However, debunking the claim that sexism hardly existed in most traditional African societies and Africans neither equated men with superiority and women with inferiority, Ezeigbo argues that, «It is rather more correct to say that the extent of devaluation of women varied from one society to another. For example, women appeared to have had more rights and to have been accorded more recognition in Yoruba land than they were in traditional Igbo society» (*Gender Issues* xv). Ezeigbo’s opinion is premised on the inheritance rights granted women in Yoruba land. Unlike her Igbo counterpart, a Yoruba woman inherits land from her father. In many parts of northern Nigeria,

the prevalence of Islam which subordinates woman to man disinherits and reduces her to the appendage of man in many ways. This view is oblivious of recorded instances of women's heroic acts in Nigeria. For instance, in Emeka Nwabueze's *The Dragon's Funeral*—a dramatic re-creation of the 1929 Aba Women's riot in colonial Nigeria, women of Osisioma Ngwa plan, engage in and execute feats that rescue the womenfolk and, indeed, the entire community from mass taxation by colonial administrators. The success attained by women is traceable to their conscious identification of whom/what the problem/enemy is. Aداوگو explains as follows:

Adaugo: Women of my ancestral land, there is dust in the air. Evil men have enveloped our land. The name of that evil, that dust is government. We have heard different rumours about what government is doing and even what it intends to do. Our husbands have heard it, our children have heard it, even the trees of our land have heard it. The serene atmosphere of this village will soon be disrupted by *the strangers in our midst who call themselves government* (Nwabueze 18; my emphasis).

The women's recognition of their enemy gives a sense of direction to their eventual steps. In addition, it is apparent in the excerpt that the women are mindful of disrupting peace in the village. Thus, they single out their problem—taxation—and tackle it to the end. This drama lends credence to the existence of multiple gender performances by women in Nigeria and indeed Africa. Rooted in cultural variations among the Hausa, Igbo and Yoruba—the dominant ethnic groups in Nigeria—the different ways of doing the feminine gender lead to sundry perspectives on the woman question.

The plurality of African feminisms signposts the cultural differences among women, including the various dynamics that constitute their lived experiences; patriarchal tenets; and a recognition of the need for relevant African feminist approaches that can give women a voice. Ogun-dipe-Leslie disagrees with the view that African women do not need liberation or feminism because they have never been in bondage (542). In reinforcing her opinion that African women are oppressed, she explains the six mountains on the back of an African woman and wonders why, in Africa, «Man is always superior to woman, [and] boys should go to school and girls should only go when they can, when there is money to «waste» and no work to be done at home or in the farms and markets?» (548). She therefore proposes STIWA—an acronym

for Social Transformation Including Women in Africa—as a replacement for feminism, in order to «bypass the combative discourses that ensue whenever one raises the issue of feminism in Africa» (549). This new acronym, in the view of Ogundipe-Leslie, would douse the tension generated each time feminism is mentioned; men and women would naturally accept the inclusion of women in the social transformation of Africa. Similar to Ogundipe-Leslie's STIWANISM which advocates for women's co-partnership in the transformation of Africa are Chikwenye Ogunyemi's Black Womanism and African Womanism, Catherine Acholonu's Motherism, Obioma Nnaemeka's Nego-Feminism and Chioma Opara's Femalism.

Femalism opposes Simone de Beauvoir's revulsion of nature, highlighting the female body as an essential biological site «foregrounded as a transcendent mechanism of constructive and generative nature» (Opara, «On the African» 190). Comparing the scarred female body to the African continent lacerated by poverty, war and hunger, Opara's femalist thought focalises the woman's body—which she likens to mother earth, making a poignant claim on the relationship between the liberation of African women and Africa at large. Femalism advocates for the creation of awareness on feminism without greatly opposing man; he is rather tolerated, on compassionate grounds, as a partner in progress, as long as he does not constitute a barrier to women's self-actualization. This theoretical prescription of gender roles tends to suggest a denigration of man, and consequently portrays feminist theorists as individuals who do not truly desire gender equality but a role-reversal of the alleged oppression against them. The femalist ideology is similar to Ogunyemi's Womanism which stresses black harmony as follows:

Womanism is black-centred. It is accommodationist. It wants meaningful union [sic] between black women and black men and black children, and will see to it that men will change from their sexist stand. This ideological position explains why women writers do not end their plots with feminist victories (5).

Womanism is definitely practicable just as womanists desire unity among black men, women and children. It ought to have been adopted as a standard prescription of gender behaviour and goals for the black Africans, if not for the endless theoretical constructions of African feminist theorists. Catherine Acholonu theorizes on Motherism which, according to her, is «a

multi-dimensional theory which involves the dynamics of ordering, re-ordering, creating structures, building and rebuilding in cooperation with «mother nature» at all levels of human endeavour» (110-111). The thrust of this theory is the promotion of mutual love, tolerance and defence of family values, without violence and allied hostilities between man and woman.

One wonders how Motherism is different from Ogunyemi's Womanism, considering that both concepts preach the cooperation of both men and women and the defence of «black roots» and family values (Ogunyemi 6). Arguing that the only importance of the Motherist theory is «to add to our feminist vocabulary», Nnolim submits that African Feminisms are a house divided against itself. His point is based on the metaphor of mayhem arising from African feminists' interest in creating their personal theories instead of unifying efforts to achieving a definite practicable concept. While seemingly corroborating the need to cease proliferation of theories, Akachi Ezeigbo argues that

African feminism and African Womanism are one and the same thing; and we do not see any significant difference. In Carole Boyce Davies' summary of African feminism, she refers to its recognition of a common struggle with African men against European/American exploitation; its respect for the African woman's status as mother; its validation of the virtues of self-reliance and the penchant to cooperative work but rejection of the overburdening exploitation of women by patriarchy. These attributes are equally identified with African Womanism («Cyprian Ekwensi» 139).

In defence of the multiple theories of African feminism however, Chioma Opara states that,

Nnolim's apprehension may be justifiable for he, in his capacity as a vocal gynandrist, has in no small measure identified with the female cause, albeit moralistically. But it is rather premature to draw negative conclusions at this early stage of theoretical development in African feminism. There can be no doubt that the variants of African feminism, much younger than the theory of Western antecedents are in spite of few teething troubles developing gradually. In fact, the different currents appear to be flourishing root and branch notwithstanding that cultural drawbacks and socio-political upheavals have beset the beleaguered continent («Making Hay» 4).

Therefore, be it feminism, womanism, gynism or femalism, the binding thread of female playwrights' schools of thought is the improvement of the woman's

condition. As Eboh puts it, «The four currents have one and the same theme, but different perspectives. They have one philosophy which is varying existential backgrounds and lived experiences. The root of inequality between the two genders and the long but sporadic struggle is the point...» (12). The point being made here is that, in proffering answers to why the feminine gender roles are not considered equal with the masculine roles, different scholars have adopted different schools of thought and methodologies. These theories are certainly African derivatives of mainstream feminism, indicative of the fact that feminism means different things to different people depending on race, culture and historical experiences. In Nigeria, many people understand feminism to simply mean women's struggle to gain equality with men, or to obtain access to positions of power.

Considering the discrepancy in the experiences of the white woman and black woman, Eboh asserts that «the black woman activist in the African continent is a gynist while the black woman in the African Diaspora is a womanist» (13). Further, Eboh explains that their dissatisfaction with the appendage status accorded women by the usual practice of having to name and define her always «in terms of man», gave rise to the term 'gynist' (13). She illustrates that «[...] in womanism, for instance, there is man and in femalism, male is there too. This has necessitated the coinage of the terminology, gynism, otherwise, we do not have much against the philosophy of womanism as well as Chioma Opara's femalism...» (Eboh 14).

Another African derivative of feminism is the Snail-Sense Feminism. Propounded by Adimora-Ezeigbo, the theory holds that women should behave like the snail which does not confront any obstacle but negotiates its way out. It is related to Obioma Nnaemeka's *Nego-Feminism* which expresses: «First,... feminism of negotiation; second, *nego-feminism* stands for «no ego» feminism» (Nnaemeka 377-78). Adimora-Ezeigbo's Snail-Sense feminism urges women not to see virtues they share with the snail—wisdom, sensitivity, resilience and doggedness or determination—«as a weakness... rather they should be seen as a way of strategizing to complement the man and join forces with him to develop the society for the benefit of all» (Adimora-Ezeigbo 29). The Snail-Sense Feminism, a theory that emphasizes individualism and complementarity of the sexes, states that,

The individual must empower herself before she can empower others. She must stand before she can help other people stand. The pursuit of individual success and development is central to Snail-Sense Feminism. The woman should not just accommodate others, but ensure that she achieves recognition for herself because self-preservation and self-actualization are crucial to a woman's success in life. And if she succeeds, the success of the family or the community follows naturally (Adimora-Ezeigbo 35).

Apparently, individualism—an aspect of western feminism, and complementarity—a concept in African Womanism have combined to produce what Adimora-Ezeigbo refers to as 'Situated Feminism'. This concept of Situated Feminism, in Adimora-Ezeigbo's view, would enable women in Africa to

Survive the harsh patriarchal culture. Chikwenye Ogunyemi refers to this attitude of women in our culture as the four Cs: Collaboration, Conciliation, Cooperation and Complementarity. Obioma Nnaemeka refers to it as 'Nego-Feminism' which has given rise to her theory Nego-Feminism, that actually means feminism of negotiation (Obafemi 29-30).

The foregoing reveals an abundance of theories that describe and prescribe the socially accepted roles of men and especially women in Africa. Even though the present researcher privileges the harmonization of efforts towards creating a practicable theory on African feminism, it is remarkable to note that women writers and critics in the continent have continued to make tremendous efforts in seeking ways of understanding and enhancing their conditions in Africa which is a stronghold of patriarchal tenets. It is possible that several women writers and critics are still working on more theories to properly conceptualize African feminisms. This explains the position of this article on the need to unify theoretical efforts and emphasize practice.

3. PROSPECTS OF AFRICAN FEMINISMS: THE DRAMA EXPERIENCE

The belief that men are homogenously oppressive of women—as captured in the various theories above—gainsays the existence of male feminists as well as refutes any claim to multiple masculinities. Interestingly, this conviction projects all men as a primary enemy of women who must be re-oriented, tolerated or even fought to a standstill, causing African feminisms to remain remote to many African men and even seen as a war against them and not the system of patriarchy which enfeebles women. The point is, while the emasculation

of women may not be a common trait in all men, the former's complicity in instituting masculine hegemony cannot be denied. Even proponents of African feminisms subscribe to this view but quickly excuse women's role in self-oppression as a consequence of sustained systematic «intimidation» and brainwash by the patriarchal society (Ogundipe-Leslie 64). According to Chimamanda Ngozi Adichie, «...I have always said that sometimes it is the women themselves who have been brainwashed to hold themselves down, and the only way we can get out of this is feminism» (qtd. in Akubuiro 4).

This defence pales into insignificance when contemplated against the background that African feminist writers unconsciously assign seemingly denigrating gender roles to female characters in their fiction and especially plays. In demonstrating their variants of African feminist theories in drama, for example, feminist playwrights show different ways women should combat men by creating female characters who leverage coition and domestic chores as their sole bargaining power. This practice dilutes the woman's intellectual worth and delineates her as docile and incapable of other salutary purposes. For example, in Nigerian plays such as Stella Oyedepo's *The Rebellion of the Bumpy-Chested*, Julie Okoh's *Edewede*, J. P. Clark's *The Wives' Revolt* among others, women attain empowerment by depriving their husbands of sex and domestic chores at home. In J. P. Clark's *The Wives' Revolt* in particular, Koko, Okoro's wife, leads other women of Erhuwaren community on exile in protest against unfair sharing formula and obnoxious laws men institute against women. These women punish men with the absence of coition and domestic chores and never return home until they (men) reverse the discriminatory formula and law.

Evidently, Koko's brand of feminism is built on bitterness, rancour and acrimony. She propagates and celebrates women who view every man as a potential enemy as well as valorizes the downfall of marriages. Her abdication of oath-based matrimonial responsibilities characteristic of decent marriages portrays women in the play who tread the path of peace and reconciliation in nuptial unions as timid, weak and completely brainwashed by the prevailing patriarchal system. By leading women to part with their families, Koko can be safely described as a woman who is intolerant of any marital hiccup; a preacher of separation and divorce; and a manipulator who attributes bravery to women that publicly bash their husbands at the slightest

marital slip. Furthermore, the image-implication of Koko's strategy of punishing men through women's exodus from Erhuwaren, is manifold. First, it portrays women as people whose sole essence ends in domestic chores and copulation. This is because Koko is not empowered with any specific skill or training; she offers no unique service which the Erhuwaren community would continue to seek, in her absence. Hence, her resort to biological endowments. Expectedly, Okoro challenges her, thus:

Okoro: But what other thing can (women) do? Ban us from your beds? That won't work either, for we'll only invite the women on the road into town by popular demand... (Clark 11).

Without holding brief for Okoro who is swollen with unrefined masculine arrogance, the present writer emphasises that, while the emasculation of women may not be a common trait in all men, the former's complicity in reinforcing masculine hegemony cannot be gainsaid. By fleeing to the disease-stricken Eyara, women of Erhuwaren in the play have proven to be unable to withstand their male counterpart in any intellectual debate. Absconding is not only un-African but also cowardly and extremely radical. Fleeing from Erhuwaren to Eyara, instead of staying back to make a case against perceived injustice against them, is the women's tacit concession of hegemony to men. One wonders if women would need to repeatedly abscond from homes in order to resolve every dispute affecting them. It would have been more courageous for women to remain in Erhuwaren and form women leagues that can tackle the issues affecting them, within established social structures. All these would have been possible if Koko was empowered and could thus empower other women. In the absence of a refined leader who should refine other women, she leads them to an aggressive revolt that attains only a provisional success.

This technique unwittingly projects the celebration of conditional victory of woman over man which Chimamanda Ngozi Adichie describes as Feminism Lite. She warns women to

[b]eware the danger of what I call Feminism Lite. It is the idea of conditional female equality. Please reject this entirely. It is a hollow, appeasing and bankrupt idea. Being a feminist is like being pregnant. You either are or you are not. You either believe in the full equality of men and women or you do not. Feminism Lite uses analogies like 'he is the head and you are the neck'.

Or 'he is driving but you are in the front seat'. More troubling is the idea, in Feminism Lite, that men are naturally superior but should be expected to 'treat women well'. No. No. No. There must be more than male benevolence as the basis for a woman's well-being. Feminism Lite uses the language of 'allowing' (*Dear Ijeawele* 10).

Based on this understanding, it is apparent that the brand of feminism worked out by many writers who project women in African literature does not only promote conditional liberations but additionally flout the many conventions that constitute the amorphous field termed African feminisms.

The unstructured nature of African feminisms stems from its inherent contradictions. For instance, one wonders what discernible difference exists between Nego-Feminism and Snail-Sense Feminism, considering that both theories foreground negotiation as the woman's basic tool in a sexist society. Chikwenye Ogunyemi's Womanism, Chioma Opara's Femalism and Catherine Acholonu's Motherism focalize co-partnerships of men and women; therefore, they do not differ much in meaning but help to increase the lexicon of African feminisms. Indeed, the absence of harmonious thoughts that drive progress have made African feminisms to be conflicting in meaning and too elitist to bear any direct impact on the lives of ordinary women outside the academia. In the Nigerian setting, for instance, there exist many women who are ignorant of these multiple theories and how they could help them understand and enhance their living conditions in a patriarchal system.

There is need to unify efforts in the execution of African feminisms. Mass re-orientation of young women and men is key to moulding future feminists (Adichie, *We Should* 12; Amaefula 9). More importantly, men have to be accommodated in addressing issues that affect women negatively. That is, African feminists should strive hard to emphasize patriarchy and not man as the source of oppression against women. This would gradually reverse the propaganda that all feminists are frustrated women who are anti-men, anti-religion and anti-culture. More so, the metaphysical consequences built around traditional practices considered harmful to women should be demystified as creations of patriarchy which have hardened into traditions over time. They should be explained with evidence, especially to young people, as self-serving structures sustaining sexism. In addition, there must be deliberate efforts towards setting up period-specific agenda on how to dismantle the reign

of patriarchy. This can only be achieved when there is unity of purpose. By setting timelines to specific agenda, African feminists would be able to take stock and assess their achievements over a period of time.

4. CONCLUSION

This study has argued that lack of harmonious, progressive thoughts on the strategies of gaining gender equality is the bane of African feminisms. The chase for status has engendered some women writers and critics to propound theories which do not quite differ from the existing ones they jettison. Consequently, the rapidly emerging theories gain the day at the expense of women's liberation from the patriarchal grip. Having attempted a holistic analysis of the prominent theories that make up African feminisms, this paper calls for the reformation of African feminists to be more remedial, proactive and practically responsive to the concerns of humanity. While some leading scholars of African feminisms pursue a display of erudition and sophistication by proliferating theories, some young African feminists—starved of leadership—mistake feminism for the emission of anti-men ringtones and convocation of schemes to collapse marital institutions. Their strategy is a sweeping attack on all men as (potential) oppressors.

On social media and in literary texts, many young African feminists brand women (such as Adaugo in Emeka Nwabueze's *The Dragon's Funeral*) who, in the course of feminist agitation, try to make marriages work as weak, faint-hearted and brainwashed. The ascription of bravery to women who trumpet divorce and absconding from home for every challenge in marriage or perceived injustice against them, can increase the cases of divorce witnessed in Nigeria today. It is a recipe for amplifying the number of broken homes and single mothers in the country many of whom echo divisive chants and deride men in public, as part of the praxis of African feminisms. The latter-day scholars of African feminisms should prioritize a period-specific goal to guide the agitation. While acknowledging that issues affecting women are not a monolith, the need for a roadmap cannot be denied. It would help channel all the African feminists' efforts towards a particular main objective and different minor aims within the specified period. In the absence of unity of purpose, African feminisms would continue to have many more theories

countering existing ones as well as emergency feminists who are not rooted in the knowledge and vision of the movement.

REFERENCES

- Acholonu, Catherine. *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism, Let's Humanitarian Project, Women in Environmental Development Series*. Vol. 3. Owerri, Nigeria: Afa Publications, 1995.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Dear Ijeawele or a Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*. London: 4th Estate, 2017.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *We Should All Be Feminists*. New York: Vintage Books, 2014.
- Adimora-Ezeigbo, Akachi. *Snail-Sense Feminism: Building on an Indigenous Model*. Lagos: Wealthsmith, 2012.
- Akuburo, Henry. «I've Soft Spot for a Reserved Intelligent Guy – Chimamanda Adichie». 14 Jan.2007. <https://www.naijarules.com/threads/i%E2%80%99ve-soft-spot-for-a-reserved-intelligent-guy-chimamanda-adichie.20587/>. 7 Dec. 2016.
- Amadiume, Ifi. *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*. London: Zed Books, 1987.
- Amaefula, Rowland Chukwuemeka. «Deleting the Silent Space of Women: Feminism and Voice Construction in Zimbabwean Drama». *African Female Playwrights: A Study of Matter and Manner*. Ed. Emeka Nwabueze. Enugu: ABIC, 2016. 21-33.
- Bressler, Charles. *Feminist Literary Theory: An Introduction to Theory and Practice*. New York: Prentice Hall, 2007.
- Clark, John Pepper. *The Wives' Revolt*. Ibadan: Ibadan UP, 1991.
- Eboh, Marie Pauline. «Aetiology of Feminist, Womanist, Femalist and Gynist Philosophy». *Beyond the Marginal Land: Gender Perspectives in African Writing*. Ed. Chioma Opara. Port Harcourt: Belpot, 1999. 13-23.
- Ezeigbo, T. Akachi. «Cyprian Ekwensi's *Survive The Peace* as a Critique of War and Patriarchy». *Beyond the Marginal Land: Gender Perspectives in African Writing*. Ed. Chioma Opara. Port Harcourt: Belpot, 1999. 137-150.
- Ezeigbo, T. Akachi. *Gender Issues in Nigeria: A Feminine Perspective*. Lagos: Vista, 1996.
- Hudson-Weems, Clenora. *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Troy MI: Bedford, 1993.

- James, Adeola. *In their own Voices: African Women Writers Talk*. London: James Currey, 1990.
- Nkealah, Naomi N. «Conceptualizing Feminism(s) in Africa: The Challenges Facing Women Writers and Critics». *English Academy Review: Southern African Journals* 23.1 (2007): 133-141.
- Nnaemeka, Obioma. «Nego-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way». *Signs* 29.2 (2014): 357-85.
- Nnolim, Charles. «African Feminism: The Scandalous Path». *Beyond the Marginal Land: Gender Perspectives in African Writing*. Ed. Chioma Opara. Port Harcourt: Belpot, 1999. 51-63.
- Nwabueze, Emeka. *The Dragon's Funeral*. Enugu: ABIC, 2005.
- Obafemi, Olu. «My Snail-Sense Feminist Theory Accommodates the Menfolk—Interview with Akachi Adimora-Ezeigbo». *Nigerian Literature Today: A Journal of Contemporary Nigerian Writing* 1 (n.d.): 2-18.
- Ogundipe-Leslie, Molar. *Recreating Ourselves: African Women and Critical Transformations*. Trenton N.J.: Africa World Press, 1994.
- Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. «Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English». *Signs* 11.1 (1985): 68-69.
- Opara, Chioma. «Making Hay on Sunny Grounds». *Beyond the Marginal Land: Gender Perspectives in African Writing*. Ed. Chioma Opara. Port Harcourt: Belpot, 1999. 1-11.
- Opara, Chioma. «On the African Concept of Transcendence: Conflating Nature, Nurture and Transcendence». *Melintas* 21.2 (2005): 189-200.
- Showalter, Elaine. «A Criticism of Our Own. Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory». *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Ward and Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 213-233.
- Steady, Filomena Chioma. *The Black Woman Cross-Culturally*. Cambridge, Mass.: Schenkman Publishers, 1981.
- Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose by Alice Walker*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

ORÍGENES DEL ARTE FEMINISTA ESPAÑOL: DE 1960 A 1970

ORIGINS OF SPANISH FEMINIST ART: FROM 1960 TO 1970

Virginia LÓPEZ FERNÁNDEZ

Author / Autora:

Virginia López Fernández
Universidad de Castilla-La Mancha
Ciudad Real, Spain
virginalopez602@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3786-9060>

Submitted / Recibido: 03/11/2019

Accepted / Aceptado: 22/06/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

López Fernández, Virginia. «Orígenes del arte feminista español: de 1960 a 1970». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021): 307-331. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.13>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Virginia López Fernández

Resumen

Con el objetivo de exponer los orígenes del arte feminista en España, contextualizando la situación de las artistas de los años sesenta y setenta marcadas por los roles de género y el sometimiento heteropatriarcal sostenidos por el tardofranquismo y la transición, sin dejar de analizar la permeabilidad de dicha temática en el desarrollo de los discursos expositivos desde los sesenta hasta la actualidad, planteo un análisis comparativo entre el arte feminista español y el americano. Articulo el relato en torno a las temáticas de mayor relevancia, visibilizando la denuncia de la discriminación femenina y la crítica a la hegemonía del sistema cultural patriarcal ejercida por las artistas feministas de la época. Construyo el núcleo informativo sirviéndome de una metodología biográfica, sociológica, iconográfica y de barrido bibliográfico con el fin de revisar la historiografía desde el género como categoría de análisis y esclarecer el papel de las mujeres en el arte.

Palabras clave: arte feminista español; franquismo; patriarcado; feminismo americano; exposiciones feministas.

Abstract

With the aim of exposing the origins of feminist art in Spain, contextualizing the situation of the artists of the sixties and seventies marked by gender roles and heteropatriarchal subjugation sustained by late Francoism and transition, while continuing to analyze the permeability of this theme in the development of expository discourses from the sixties to the present day, proposed a comparative analysis between Spanish and American feminist art. I write the story about the most relevant themes, making visible the denunciation of female discrimination and the criticism of the hegemony of the patriarchal cultural system exercised by feminist artists of the time. I build the information nucleus using a biographical, sociological, iconographic and biographic scanning methodology in order to review historiography from the genre as a category of analysis and clarify the role of women in art.

Keywords: Spanish feminist art; Francoism; Patriarchy; American feminism; Feminist exhibitions.

1. ARTE FEMINISTA: EL CASO ESPAÑOL

Para conocer los inicios del arte feminista español, es conveniente destacar cuestiones previas que nos delimitarán el objeto de estudio. En primer lugar, la influencia del arte feminista americano, el cual fue conocido en España paulatinamente en los sesenta y setenta, sirviendo de referente para las autoras españolas, quienes carecían de precedentes nacionales. En segundo lugar, la situación política que atraviesa España en esos mismos años, cuando la dictadura franquista controlaba el ámbito sociocultural a través de la censura, motivo por el cual no llegaron con inmediatez ni claridad movimientos e hitos socioculturales coetáneos (Tejeda, «Artistas» 82).

A consecuencia de dicho contexto sociopolítico, las artistas españolas contactaron con el arte feminista americano con restricciones, de forma aislada, no siendo hasta la caída del régimen cuando se dio el auge del arte feminista en España, momento en el que artistas y teóricas llegan al culmen de sus producciones. Es el caso de Amelia Valcárcel, que, a través de la filosofía del derecho y la ética reflexionó acerca de la libertad de elección en cuestiones de maternidad, conciliación, discriminación sexual laboral o feminización de los cuidados. En *Sexo y filosofía: sobre mujer y poder* de 1991 y *La política de las mujeres* de 1997, la autora vincula feminismo y política en términos de

igualdad, racionalidad e individualismo planteando reflexiones sociológicas e históricas en relación con el poder, el cuerpo y el espacio de las mujeres desde la perspectiva filosófico-feminista (Castillo y Sáez 405-406).

Con anterioridad a la Guerra Civil, las artistas vanguardistas buscaron crear una nueva imaginería e identidad femenina, trabajo que, al igual que en el caso de los colectivos feministas que lucharon por una educación igualitaria y accesible, fue disuelto por el estallido de la guerra y la dictadura, lo que provocó la pérdida de los derechos femeninos obtenidos durante la Segunda República (Molins 75-80). La dictadura implantó un modelo social y un corpus legislativo fundamentados en la moral católica y en la tradición, redefiniendo los modelos de feminidad existentes, motivo por el cual las artistas del primer franquismo ahondaron en las identidades de género a través de propuestas visuales que convivían con las construidas por el discurso oficial de la dictadura (Roson 275-280), siendo la Sección Femenina el organismo que definía y perpetuaba el modelo femenino hegemónico contrapuesto al republicano, el cual reivindicaba el ámbito público como espacio participativo de las mujeres (Morcillo 42).

Durante los sesenta y hasta el fin de la dictadura, en la sociedad española convivían la modernización y la tradición, hasta que en 1975 se recrudece la violencia institucional tras el Proceso de Burgos o los últimos fusilamientos ejecutados por el régimen. Las instituciones validan los cánones corporales, los roles de género y las normativas de comportamiento femeninos con el fin de mantener el heteropatriarcado, pues el control de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres sostienen el ideal nacionalcatólico de la época (Garbayo 1-15). Se instauró la doble moral al modificar la normativa de la censura para permitir la hipervisibilidad del cuerpo femenino a través del destape, un movimiento que cargó el desnudo de tintes políticos en nombre de la libertad y la democracia. Dicho movimiento fue justificado a través de la intencionalidad de cuestionar la normativa social establecida (Rincón 417-421), aunque la realidad supuso la ausencia de libertades debido a la imposición de los modelos binomiales sexo-género que establecían la hegemonía de la masculinidad y la feminidad, rechazando cualquier modelo identitario alternativo.

El contraventor feminismo de la transición provocó un cambio sustancial en la sociedad de la época que avanzaba hacia la emancipación femenina y la caída del ideario colectivo nacionalcatólico, con la crecida del activismo,

la producción académica y la profesionalización femeninas, la creación de grupos feministas y la toma de espacios culturales, siendo el mayor logro la incorporación de lo privado a la práctica política, elevando el ámbito privado a categoría social (Montero y Cervera 148). Al multiplicarse los temas de interés social y hacer partícipes a las mujeres del ámbito público, se da el cuestionamiento de lo político; las mujeres se identificaron unas con otras por la falta de derechos, lo que dio lugar a una nueva identidad colectiva fruto del sentimiento de exclusión, con el fin de conseguir derechos y la resignificación de ser mujer.

Las pioneras del arte feminista español estuvieron relacionadas con el antifranquismo, el arte conceptual y el Pop, desarrollándose condicionadas por la censura, los roles de género que emanan del nacionalcatolicismo imperante y la represión del régimen, lo que hizo que el movimiento floreciese paulatinamente, de forma aislada y sin formación de grupos, siendo la situación sociopolítica española la responsable de que el arte feminista naciese y se desarrollase veinte años más tarde que en el caso americano (González 70-100). Las primeras obras mostraron una implicación sociopolítica velada, debido a que la mayor parte de las artistas feministas del momento eran antifranquistas, por lo que no pudieron clarificar el mensaje, a diferencia de las coetáneas autoras feminista americanas, cuya situación sociopolítica permitió la producción de obras con alta carga política y sin censura.

Por lo expuesto, los sesenta-setenta resultan convulsos debido a las variaciones sociopolíticas que derivan del franquismo tardío y la reciente transición. Acontecieron unos hechos relevantes que adulteraron el feminismo de la época, como fue el caso de los partidos de «nueva militancia» de izquierdas, demócratas y feministas que aplazaron las demandas femeninas dando prioridad al restablecimiento de la democracia y del sistema de libertades (Tejeda, «Prácticas» 102). Los acontecimientos de mayo del 68 francés serán los impulsores del florecimiento libertario español característico de los inicios del arte feminista; unos hitos donde la sociedad francesa tomó el espacio público con el fin de visibilizar la lucha feminista, las libertades sexuales y la propiedad del cuerpo, naciendo el Movimiento de Liberación de las Mujeres (Colson 21). Una corriente influyente en las artistas feministas españolas, que tomó fuerza en los noventa con la relectura de los constructos socioculturales que dieron forma al ideario e imaginario femeninos, los roles

de género, las desigualdades y la reelaboración de las identidades femeninas desde la autonomía.

En consecuencia, gran parte de las artistas feministas españolas decidieron no militar en grupos activistas, ya que trasladar las demandas sociopolíticas contenidas en sus obras al ámbito público supondría una doble discriminación: mujeres y feministas. Unos inicios marcados por el rechazo mayoritario del activismo en favor de la profesionalización e inserción en el mercado artístico, que dieron paso de forma progresiva a la expresión antiautoritaria, la reivindicación del cambio sociopolítico, la visibilidad de la creación de un nuevo ideario e imaginario libertarios contra el capitalismo a través de la cultura, la militancia antifranquista y el activismo feminista (Zambrana 37-49).

Una de las circunstancias que caracterizaron al arte feminista español como velado, de desarrollo discreto y paulatino, fue la ausencia de soporte teórico nacional del que partir, además de la desconexión del panorama artístico global ya que el país se vio aislado a nivel económico y cultural durante la dictadura (Navarrete, Vila y Ruido 158-187). Hasta la llegada de la democracia no tuvieron acceso a dicho corpus teórico, del que participaron numerosas escuelas de arte feministas, siendo la *Womanhouse* de 1972, a manos de J. Chicago y M. Schapiro, uno de los principales referentes del ámbito artístico español (Alario 52-53). Las artistas feministas españolas se desarrollaron insertas en un sistema patriarcal sexista mucho más marcado que en el caso americano, dentro de un sistema educativo sesgado que las excluía de la profesionalidad y los principales medios de exhibición, además de sufrir la minusvaloración de sus producciones, categorizadas como «mujer» o «femenino»; una categorización que hace implícita la inferioridad y la diferenciación respecto a los compañeros varones.

Por lo expuesto, la inclusión de la mujer en el mundo artístico se dio a través de academias privadas en las que se formaban en Bellas Artes, desde las que accedieron a los seminarios y las exposiciones en que se situaban las primeras obras feministas. Cabe destacar que, a pesar de que desde 1961 estaba vigente la Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer en España, pocas artistas lograban profesionalizarse una vez terminada su formación, debido a las discriminaciones de género, la división sexual del trabajo y los constructos socioculturales de la época que

marcaban como prioridad la maternidad, el hogar y el matrimonio sobre la profesionalización, sin opción de conciliación.

Lograr la profesionalización y la emancipación fue complicado, por lo que la mayoría de las artistas recurrieron a la ayuda económica de familiares o al sustento de empleos complementarios para subsistir. Las artistas feministas asumieron la doble censura que suponía participar de las vanguardias y practicar los lenguajes alternativos, por lo que tanto las que trabajaron en solitario, como las que participaron de grupos artísticos, se implicaron sociopolíticamente a través de lenguajes antiacadémicos, ya que el arte tradicional, aunque suponía la opción más oportuna para alcanzar la profesionalización, estaba contaminado por el patriarcado que las excluía. Los lenguajes y medios empleados fueron el conceptualismo, el pop, la fotografía, la performance, las instalaciones, el vídeo, introduciendo la crítica feminista en cuestiones políticas y relativas al arte tradicional, el cual servirá de base en la creación de lenguajes propios.

Cataluña fue una de las regiones de mayor actividad artística feminista con autoras pioneras en el conceptualismo y la performance, protagonistas de numerosos actos públicos y de cantidad de obras de gran impacto social, como fue el caso de las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer» en las que participaron artistas como Esther Boix, Fina Miralles, Pilar Aymerich y Mary Chordà. En Valencia, segundo foco más activo, predominó la participación de artistas feministas en los grupos Equipo Crónica y Estampa Popular desde los que denunciaron la discriminación de las mujeres, visibilizaron las consecuencias del patriarcado y criticaron desde la perspectiva de género la imaginería femenina creada por el hombre a través de la figuración neoexpresionista y el Pop.

En lo relativo a la historiografía del arte, destaca la ausencia de las artistas feministas españolas, pues en el discurso oficial aún no se da la notoriedad y el reconocimiento suficientes a la figura y trayectoria de éstas, lo que evidencia la desatención por parte de la crítica hasta comienzos de los años dos mil, puesto que en la mayoría de los textos sobre arte contemporáneo de la época se excluyó a las mujeres artistas (Mayayo, «Imaginando» 21-38). El mercado artístico, las instituciones y la historiografía atomizaron el arte feminista, debido a que la cultura española se vio condicionada por una sociedad que aún no estaba capacitada para diferenciar machismo de feminismo, motivo

por el cual gran parte de las exposiciones llevadas a cabo en los ochenta en torno a las artistas aunaban sin criterio a las autoras de diferentes corrientes, por el hecho de ser mujeres (Rivera 106-210), como sucedió con la exposición «Mujeres en el arte español (1900-1984)» celebrada en el Conde Duque de Madrid en 1984.

Una exposición pionera, germen de las que se sucedieron y de las que se desarrollan en la actualidad, exponente del «feminismo de estado» tan diferente del «militante», ya que visibilizó a las mujeres, pero neutralizó sus discursos feministas y demandas sociopolíticas más incisivas, como sucede en el caso de las salas de arte feministas o dedicadas a las mujeres artistas de algunos museos españoles actuales. Es el caso de la sala «La Revolución Feminista» del MNCARS que se encuentra en «Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)», en la que se aúna la obra de diferentes artistas femeninas bajo el criterio unificador de ser mujeres, siendo más oportuna la integración de sus obras en las salas en que correspondan sus líneas estilísticas y formales junto al resto de artistas, con el fin de evitar la segregación por géneros e integrar a las autoras dentro del discurso museístico.

No será hasta los noventa, con el auge del género como categoría de análisis, cuando la crítica feminista ahonde en la historia del arte española; momento en que el academicismo visibiliza la historiografía del arte feminista gracias a la traducción de obras como *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick, y la creación de textos propios como *Andrógino Sexuado* de Estrella de Diego. Cabe destacar la exposición «100%», una de las primeras sobre arte feminista en España, comisariada por Mar Villaespesa y Estrella de Diego en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993, en la que se identifican los hitos socioculturales que marcaron la obra de las artistas del momento.

Ese mismo año, en la filmoteca valenciana del Instituto de la Mujer, se desarrolló «Políticas de género. Feminismos, representación, arte, media» con Carmen Navarrete; le siguió «Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina», comisariada por I. Tejada en Elche, 1995. Las siguientes en el tiempo fueron «Máscara y Espejo» en el MACBA, comisariada por Anatxu Zabalbesca en 1997, dedicada a fotografías americanas y europeas que exploraban la identidad, y «Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo», comisariada por Aliaga y Villaespesa en 1998, donde se

muestra la realidad del panorama artístico español, incluidas las experiencias queer y trans en torno al cuerpo.

En la primera década de los años dos mil asistimos a la producción de exposiciones sobre arte feminista y a la visibilización de las mujeres artistas como «La batalla de los géneros», comisariada en 2007 por Juan Vicente Aliaga en el CGAC de Santiago de Compostela, en la que se muestra la obra de Eugènia Balcells o Esther Ferrer, confrontadas a las icónicas artistas feministas americanas de los setenta. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se celebró en 2007 la muestra llamada «Kiss Bang. 45 años de arte feminista», cuyo título confrontaba la cosificación de las mujeres en la cultura (Kiss Kiss), con los imaginarios femeninos relativos a luchadoras y emprendedoras que luchan por conseguir sus derechos (Bang Bang), en la que se acogieron obras feministas desde los años sesenta.

La más ambiciosa ha sido «Genealogías feministas en el Arte Español: 1960-2010» comisariada en el MUSAC en 2013 por Aliaga y Mayayo, siendo pionera en construir puentes y genealogías entre el arte feminista actual y sus orígenes. Del mismo modo, encontraremos la producción de artistas que ponen en cuestión los discursos históricos oficiales y rescatan artistas olvidadas, como María Gimeno quien lleva a cabo en 2017 la conferencia performativa «Queridas viejas» en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, reivindicando la inclusión de las mujeres en la historia del arte a la par que recupera artistas olvidadas. Aparece en escena con *La historia del arte* de Gombrich, símbolo del discurso oficial histórico-artístico, cortándola con el fin de incluir páginas donde aparezcan las obras y artistas que no han tenido cabida en el discurso histórico oficial.

Otra de las artistas que participan de la puesta en valor de las autoras olvidadas será Diana Larrea, quien impartió un curso de verano en 2019 en la UCM «Tal día como hoy. Una artista para cada día», donde, además del rescate de autoras, analiza el discurso museístico desde la perspectiva de género. La autora tomará espacios públicos para cuestionar las identidades establecidas por el heteropatriarcado, con obras de alta carga sociopolítica en las que prima la ciudadanía, como es el caso de las placas instaladas en las calles de Madrid o su participación en la exposición «La AntiEspaña», para la que realizó cinco fotomontajes que criticaban la identidad española imperialista.

En este mismo año se celebra la exposición «Feminismos» comisariada por Gabriele Schor y Marta Segarra en el CCCB de Barcelona, en la que se recogen 200 obras de 73 artistas feministas de los años setenta –pertenecientes a la colección VERBUND de Viena– destacando las artistas catalanas Miralles, Aymerich y Grau, con el fin de reivindicar el espacio correspondiente en la historiografía del arte, truncando la masculinización historiográfica y de la categoría genio creativo. Se muestran los constructos socioculturales que fomentan la represión y los mecanismos opresores como el hogar y los cánones de belleza, los roles que controlan, oprimen y violentan el cuerpo femenino. En la actualidad, el MNCARS actualiza su colección a través de diversos proyectos como «Fuera de canon. Las artistas Pop en la Colección», dirigido por Isabel Tejada, además de la adición del contenido multimedia que permite escuchar a las artistas del Pop, contribuyendo a la visibilización y a la revisión historiográfica.

2. CRÍTICA AL IMAGINARIO COLECTIVO EN TORNO AL CUERPO Y A LA SEXUALIDAD FEMENINOS

La crítica al imaginario hegemónico heteropatriarcal desde la perspectiva de género, fue una de las temáticas heredadas con más fuerza de las artistas feministas americanas. Una línea de trabajo que supuso la creación de un imaginario femenino en torno al cuerpo y la sexualidad como respuesta, desde la que reivindicaron la pertenencia creativa e identitaria de dicho imaginario a las mujeres y profundizaron en las identidades, con el fin de acabar con la idealización de los cuerpos femeninos al mostrar los procesos y los cambios naturales silenciados, además de la lucha contra la heteronormatividad causante de la carencia de libertad sexual femenina.

El cuerpo femenino fue hipersexualizado e idealizado en el arte siguiendo los constructos socioculturales vigentes en cada época, reforzando el heteropatriarcado imperante además de lograr la exclusión de las mujeres del proceso creativo. Las artistas feministas americanas fueron las pioneras en la descolonización del cuerpo femenino, sirviendo de referente para las artistas españolas que comenzaron a trabajar en una imagería e ideario propios desde los que visibilizar y poner en valor la experiencia propia de ser mujeres, posicionándose como sujetos activos en la representación del cuerpo y

la sexualidad femeninos. Respondieron al imaginario heteropatriarcal referente al cuerpo y la sexualidad femeninos a través de sus propios cuerpos y sexualidad como herramienta de reivindicación y visibilización, reclamando su propiedad e identidad (Aliaga 35-40).

En el panorama americano respondieron con la creación de la iconografía vaginal; artistas como Shigeko Kubota, integrante del grupo Fluxus, con su *performance Vaginal Painting* (1964), en la que la autora simuló la menstruación con pintura roja esparcida a través de una brocha pegada a su falda; Niki de Saint Phalle con *Hon* (1964), una escultura femenina embarazada «penetrable» cuya vagina dará acceso a las estancias que albergan trabajos participativos (Martín 466-471); Carole Schneemann reclama la libertad sexual y la pertenencia del imaginario corporal femenino en su obra *Rollo Interior* (1975), en la que rompe la idealización corporal con la menstruación, y de la maternidad, con la recreación del cordón umbilical (Kauffman 78-79); o Judy Chicago con *Dinner Party* (1974-79), un guiño a Georgia O'Keefe al sugerir los órganos sexuales femeninos en la vajilla a través de formas bulbosas. Una obra relevante por ser de las primeras que ponen en práctica lo que años más tarde sería la Historia de Mujeres propuesta por J. Scott en 1986, al recuperar las figuras femeninas que lograron profesionalizarse y visibilizarse en distintos ámbitos académicos masculinizados (Alario 57). De la misma artista destaca *Red Flag* (1971), obra que pone en primera línea la menstruación, proceso corporal estigmatizador para algunas sociedades como la judía ortodoxa, en torno al cual se construyen idearios discriminatorios carentes de veracidad como la incompatibilidad del baño y la menstruación.

La producción de Ana Mendieta estuvo comprometida con diferentes problemáticas sociales, además de criticar la identidad nacional. A través de la *performance*, inicia la búsqueda identitaria al vincular su cuerpo a la naturaleza, en presencia de la idea de renacimiento y eternidad (Íñigo 408). En *Body Prints* (1974) utiliza la huella corporal, símbolo de la descorporeización de la identidad, en contraposición a la muerte, entendida como proceso cíclico que nos remite a la permanencia, conceptos presentes en otras obras como *Muerte a un pollo* (1972) donde presentó la metáfora de la muerte de la mujer.

A diferencia de la fuerza y visibilidad del mensaje implícito en la producción artística americana, en el panorama artístico español carecerían de la libertad necesaria para la representación y reivindicaciones en torno al

cuerpo y sexualidad femeninos, por lo que las artistas que trabajaron dicha temática serán escasas y lo harán de forma eventual. La pionera fue Mari Chordà, que, aunque fue educada en el catolicismo, conformó la sexualidad y el cuerpo femeninos en torno a la libertad y el rechazo de los convencionalismos femeninos del Pop americano. En 1963, mientras estudiaba en la Escuela Superior de San Jorge de Barcelona, inició *Vaginals* (1966), una serie insólita en el ámbito artístico español que precede la iconografía vaginal desarrollada posteriormente por artistas americanas. La censura impidió la exposición de la serie, pero no que éstas fueran compartidas con artistas españolas del momento. *Autorretratos embarazada* (1967) será otra de las obras representativas del proceso creativo del nuevo imaginario en la que representa libremente el cuerpo femenino. La autora recrea la vagina a través de oquedades además de reivindicar la identidad del cuerpo femenino (Witzling 380-385), a través del *close-up*, la abstracción y las referencias Pop.

En el caso de Olga L. Pijoan, quien experimentó con el conceptualismo, encontramos polémicas acciones corporales como las de la exposición «TRA-73», celebrada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1973, donde presentó *Herba* (1973) y *Llengua* (1972), dos obras en las que trabajó con el propio cuerpo, libre de la hipersexualización heteropatriarcal predominante en el mundo artístico. En la primera, se pasa de la presencia física de la autora al perfil dibujado en la pared, aspecto que autores como Alexandre Cirici relacionaron con el tratamiento del espacio y el cuerpo que Franz Erhard Walther trabajó en su obra (Parcerisas 113). En la segunda, Vitto Acconci advierte la influencia del Body Art (Lombao 98), aunque su acción más polémica fue *Cuerpo real/cuerpo proyectado* (1973) en la que, sobre una tarima, se sentó en una silla mientras que a su lado se proyectaron diapositivas en negativo de distintas partes del cuerpo femenino, evitando con esta fragmentación corporal la censura. Ironizó con uno de los pocos espacios participativos feminizados dentro de la cultura de masas editando un rompecabezas que mostraba a la artista como una estrella de cine; una reflexión acerca de las identidades femeninas, los roles de género, una crítica al tratamiento patriarcal del cuerpo femenino y la reivindicación del nuevo imaginario corporal femenino.

Esther Ferrer, perteneciente al Zaj, fue pionera de las *performances* en los setenta: instalaciones con intervenciones fotográficas, dibujos, cuadros, series de números primos, piezas sonoras y objetos cotidianos. Vivió el nacimiento

y desarrollo del destape: producción masiva de películas eróticas y revistas pornográficas que cosificaron a la mujer y la situaron como elemento de consumo masculino; contexto en el que realizó *Íntimo y personal* (1977) en el estudio parisino Lerín, donde fueron expuestas las fotografías que muestran a la autora desnuda, con las palabras «íntimo» y «personal» escritas sobre su cuerpo. Esta *performance*, cuyo impacto social fue tan elevado que será repetida en 1992 y 2008 en Barcelona, criticó el deseo patriarcal de medición y control del cuerpo femenino al crear un espacio participativo en el que las asistentes pudieron medir sus cuerpos.

3. LUCHA POR LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

Otra reivindicación de las artistas feministas fue la participación de las mujeres en el ámbito público y profesional, a través de obras que reconocieron la intervención femenina y visibilizaron la obstaculización de la emancipación de las mujeres a través de la división sexual del trabajo y los roles de género, que abocan a las mujeres al ámbito doméstico y la dependencia socioeconómica del marido. En el ámbito profesional, resultó habitual atribuir logros y autorías femeninas a compañeros varones, infravalorar sus trayectorias profesionales y dejarlas fuera del discurso histórico oficial, lo que dificultaba más aún la ansiada emancipación (Ortiz 2).

Fueron numerosas las artistas feministas españolas que reivindicaron la emancipación femenina; artistas que no lograron reconocimiento profesional y público en su época y que gracias a la Historia de Mujeres se están incluyendo en el discurso histórico oficial. Por ello, es necesario rescatar la producción artística que reivindica el reconocimiento e inclusión de las mujeres en la historiografía; artistas que denunciaron los roles patriarcales, reivindicaron la emancipación y lucharon por el reconocimiento e inclusión femenina en el ámbito público y profesional. Tantas son las artistas que participaron del tema y tan diversos los ámbitos a los que permearon dichas cuestiones, que la selección de las autoras que conforman este bloque temático se lleva a cabo con el fin de visibilizar los ámbitos más representativos que dieron cabida a dichas reivindicaciones y los medios de los que se sirvieron.

En este capítulo aparecerán artistas feministas cuyas obras contienen un mensaje velado que esquivó la censura del régimen, como Fina Miralles, Juana

Francés, Paz Muro, Pilar Aymerich, Esther Boix y Ángela García Codoñer, todas ellas vetadas en la mayor parte de las exposiciones celebradas en la época. Una de las artistas que participó del arte oficial sin reconocimiento de sus compañeros varones fue Juana Francés, quien vivió la discriminación sexual dentro del grupo informalista El Paso, del que fue expulsada alegando «baja calidad» de su producción. Aunque la artista no se vinculó al feminismo, reivindicó la valía de las mujeres en el arte y la igualdad, exigiendo profesionalidad y visibilidad independientemente del sexo (Farreras 9-10). Su postura fue polémica, considerada radical por críticos coetáneos que la categorizaron despectivamente dentro del Grupo del Ovario; ambigua para otros por la distancia y prudencia respecto a la polémica feminista y lo femenino (Molinos 912-914).

La artista luchó por la profesionalización femenina y el fin de la discriminación sexual laboral, motivo por el cual desde 1959 firmaría sus obras como J. Francés con el fin de asexuar su producción y no sufrir la doble censura: mujer y feminista. Esta desvinculación género-obra es consecuencia de la concepción que se tenía de las artistas del siglo XX, cuando autores como Sánchez Camargo o artistas como Dalí las definían como imitadoras del trabajo masculino, incapacitadas para crear, masculinizando el genio creativo. 1953 fue decisivo para su trayectoria artística al participar en la «Bienal Hispanoamericana de Arte» en Santiago de Chile, en la «Exposición de Pintura Contemporánea Española» y exposiciones nacionales como la del «Ateneo Artístico y Literario» de Córdoba o la Galería Biosca de Madrid. *Silencio* (1953) fue la obra que más la acercó a los postulados feministas. Expresionismo hierático compuesto de vanguardia y tradición, cuyo resultado fue un enfoque novedoso que escapó de la comodidad academicista al transmitir inquietud (Popovici 11).

Fina Miralles participó desde Cataluña bajo la influencia de la segunda oleada feminista americana y las nuevas corrientes nacionales como la *performance*, el vídeo o la fotografía. De sus acciones conceptuales insertas en la naturaleza, destacan aquellas vinculadas con la tierra y el agua a modo de puente entre lo artificial y lo natural, en conexión con la crítica sociopolítica. Sus primeras exposiciones se darán en 1973 en la Sala Vinçon, en 1976 en el Museo de Mataró y en 1977 en la Galería G de Barcelona. *Petjades* (1976) fue la acción feminista que reivindicó la emancipación y participación de

las mujeres en el arte a través de la recreación del tradicional paseo masculino, refirmándose como artista independiente. Dicha reinterpretación del paseo reclama la incorporación de las mujeres en los espacios públicos masculinizados.

En sentido similar, Paz Muro trabajó la *performance* con *La burra cargada de medallas* (1975) coincidiendo con la celebración del Año Internacional de la Mujer (Mayayo, Paz Muro 194) con el fin de visibilizar el rechazo de la festividad que silenciaba la opresión femenina. Las fotografías que recogieron la *performance* fueron expuestas en el MUSAC; en ellas se aprecia la recreación del desfile de la fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias* en la que se recoge la figura de la burra adornada con medallas, collares, sombrero, babuchas y manto. La burra, identificada con las mujeres, es condenada a responsabilizarse eternamente de los cuidados familiares, sin reconocimiento o remuneración, por lo que dicha acción supondrá la crítica a la división sexual del trabajo y el homenaje a las mujeres reivindicativas a través de la mezcla de tradición y leyenda, tema muy trabajado por la artista (Mayayo, *Historias* 93-100). Comenzó con la pintura y a finales de los sesenta experimentó las nuevas disciplinas que la conducen al arte de acción, sin preocupación por el registro de sus acciones, motivo por el cual no contamos con documentación de la mayor parte de éstas (Tejeda e Hinojosa 788).

A través de la fotografía, Pilar Aymerich visibilizó la faceta activista y reivindicativa de las mujeres de la transición, atestigüando las manifestaciones que reclamaban los derechos de las mujeres. Su producción refleja el momento sociopolítico en que las mujeres se resistieron a la represión, discriminación e invisibilidad impuestos por el régimen, a través de ensayos, pinturas, *performances* y manifestaciones donde las mujeres toman el espacio público para hacerse escuchar, reivindicando el cambio y el fin de la política sexual. La autora retrató activistas y documentó las manifestaciones feministas de los setenta, destacando las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer», celebradas en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona en 1976.

Fue la primera manifestación multitudinaria, a la que asistieron miles de mujeres, en la que se acogieron ponencias y *performances*, destacando la realizada por el grupo teatral Nyakes, en la que una limpiadora friega de rodillas el suelo de la universidad como denuncia de la división sexual del trabajo y los constructos socioculturales de la época que masculinizaban los

espacios públicos y académicos. Comenzaron leyendo poemas anonimizados pertenecientes a Mari Chordà para fomentar la participación de las asistentes; la acción se completó con la llegada de la limpiadora a la mesa presidencial, invitando a reflexionar sobre la invisibilidad de las amas de casa frente al reconocimiento de las mujeres participantes del ámbito público (Foguera 102).

Otras manifestaciones que Aymerich documenta serán «Yo también soy adúltera», que reivindicó la despenalización del adulterio femenino; la manifestación organizada por la Coordinadora Feminista catalana en condena al maltrato y violación femeninos; el encierro protagonizado por las mujeres de los trabajadores de la empresa Motor Ibérica en la iglesia de San Andrés del Palomar durante 24 días, en apoyo a la huelga iniciada por sus maridos; o la manifestación contra la violación y asesinato de Antonia España, convocada por grupos feministas radicales y la Coordinadora Feminista de Barcelona.

En el ámbito pictórico, a través del Pop Art, Ángela García Codoñer que bebió del Pop americano y europeo, del Equipo Realidad y del Equipo Crónica de raíces anglosajonas, trabajó en una nueva imaginería femenina. *Misses* (1974) criticó los estereotipos de belleza a través de recortes de revistas femeninas del momento, a modo de *collage*. Por un lado, criticó los concursos de belleza, un tema trabajado por las feministas de la segunda oleada, y por otro la educación sesgada de las mujeres durante la dictadura en la costura, hogar o maternidad entre otras disciplinas no académicas feminizadas. La autora criticará los *mass media* ya que otorgaban espacio participativo público a las mujeres a través de dichos concursos, los cuales refuerzan los constructos socioculturales heteropatriarcales de la época además de priorizar la belleza sobre el resto de las virtudes y aptitudes femeninas.

De esta serie destaca *Las hadas y el bordado* (1975), una crítica a la pionera nacional del cómic Rosa Galcerán al rescatar el cómic *Azucena*, del que fue creadora, guionista y dibujante. Este cómic fue popular entre las niñas, aleccionándolas en la primacía de la paciencia y humildad en el matrimonio y reforzando los roles de género. Reelaboró idearios a través de la crítica al imaginario colectivo referente a las princesas, feminidad y belleza, tomando a Blancanieves y Cenicienta como protagonistas de los fragmentos corporales femeninos y escenas de cuentos de la obra, donde priman las partes sexualizadas como la cintura, cabello u ojos pintados; secciones corporales

que carecen de identidad, criticando la puesta en valor del ideario de belleza femenino sobre la identidad.

El caso de Esther Boix y Eulàlia Grau, pertenecientes al foco feminista español más activo, será de especial interés al recoger en su obra las reivindicaciones feministas que se dieron en las manifestaciones y el creciente activismo de dichas zonas. Esther Boix participó de la Estampa Popular catalana mostrando la división sexual del trabajo y ejerciendo la crítica a los roles heteropatriarcales. *Dona que frega* (1965), expuesta en el Salón de Arte Independiente de Girona, visibiliza la opresión femenina al identificar el trabajo doméstico con la cárcel: sin remuneración, carente de valor y reconocimiento social. La presa, identificada con la ama de casa, aparece desde la impotencia; en el caso de la trabajadora, se muestran unas manos fuertes y rotundas, capaces de cambiar el mundo. Una obra que analiza la división sexual del trabajo y la opresión femenina, con influencia de la segunda ola feminista, en la que se refleja la experiencia personal de la autora en sus viajes por Europa y París. Alcanzó madurez estilística y formal, afianzando la intencionalidad reivindicativa en los setenta con obras como *La desesperada lucha por salir de la carcasa I* (1971), la cual, en conexión con la anterior, incita a romper con los roles de género y a luchar por la emancipación.

Eulàlia Grau fue una de las artistas con mayor compromiso político y capacidad crítica respecto a la sociedad de consumo. *Aspiradora* (1946) denunció los roles de género y la división sexual del trabajo subyacentes al matrimonio, criticando los constructos socioculturales que lo idealizan e inducen a las mujeres desde niñas a través de juegos, educación y los *mass media*. Identifica la sociedad de consumo con la muñeca y el aspirador, visibilizando la falsa felicidad e la inexistente libertad del matrimonio. Esta identificación objeto cotidiano-sociedad de consumo estará presente en toda su producción, como en *Discriminació de la Dona* (1977), serie que critica la feminización de las tareas domésticas, además de mostrar la división sexual del trabajo y la exclusión de las mujeres del ámbito público y profesional. Muestra la fatiga, frustración y sometimiento femeninos; reivindica la profesionalización femenina a través de *pin ups* mostradas como secretarías y obreras y visibiliza la realidad de las presas que comparten su situación con sus hijos y la soledad.

Ambas obras se reúnen en la producción *Etnografías* (1972-1974) para analizar el capitalismo occidental a través de *collages* de recortes de prensa que critican la violencia, consumo y poderes de la época. La obra de Grau estará influenciada por la segunda oleada feminista americana, de la que participa la teórica Betty Friedan con *La mística de la feminidad*; obra clave para el feminismo academicista y activista, que recoge los postulados plasmados por las artistas feministas españolas, como la realidad opresora de las mujeres de clase media criticada por Grau. Friedan identificó los constructos socioculturales que obstaculizaban la emancipación femenina y la participación de las mujeres del ámbito educativo, académico y público, criticando la idealización e inducción al matrimonio, además de destacar la imposibilidad de conciliación entre el ámbito privado y el laboral, temática central de este bloque.

En líneas similares la fotógrafa americana Cindy Sherman criticó las identidades hegemónicas al apostar por la relectura de identidades de género a través de su producción. La autora utilizará su cuerpo para visibilizar los estereotipos femeninos heteropatriarcales difundidos por los *mass media* (Prieto 129) como son las heroínas, modelos y las mujeres hollywoodienses de clase alta, criticando las identidades femeninas hegemónicas. En esta línea *Untitled Film Still* (1977) critica la cultura de masas y el papel femenino dentro de ésta.

4. COSIFICACIÓN FEMENINA. EL PAPEL DE LOS MASS MEDIA EN LA SOCIEDAD HETEROPATRIARCAL DE CONSUMO

Tema tratado en profundidad por las artistas catalanas, quienes desarrollan su producción en una de las zonas españolas en que el arte feminista proliferó con mayor fuerza –además de la Comunidad Valenciana–, siendo epicentro del activismo feminista. Cataluña originó el arte feminista vanguardista que experimentó con la fotografía y el vídeo; nuevos sistemas de representación que hará a las autoras catalanas pioneras en la performance y el arte de acción. La censura no permeó con la misma intensidad en estas comunidades que en el resto debido a la intensa repercusión del mayo del 68 francés en estas regiones, lo que posibilitó mayor producción artística e implicación política además del gran impacto social del activismo feminista. El momento álgido del arte feminista catalán vendrá de la mano de las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer» de 1976, donde se debatió y visibilizó la realidad de

las mujeres en el ámbito laboral, familiar y académico, el papel de los medios de comunicación, además de la reivindicación de la libertad sexual a través de la performance, el arte de acción, la instalación y el vídeo.

Las autoras de este bloque criticaron la idealización y cosificación del cuerpo femenino, la educación sesgada y los constructos socioculturales que refuerzan los ideales de belleza femeninos con el objetivo de obtener mujeres carentes de identidad propia. Esta carencia identitaria sumada a la idealización y cosificación heteropatriarcal, fomenta la participación de las mujeres de los estereotipos de belleza logrando la prevalencia del ideario femenino hegemónico que pone en valor la belleza y el erotismo, dando de lado el resto de valías que conforman a las mujeres. La sociedad de consumo hace de las mujeres un producto más a consumir por el varón; ideal lanzado por los *mass media* que imponen el imaginario a seguir por las mujeres, por lo que será fundamental la inclusión de las artistas feministas del Pop Art, quienes trataron en profundidad dichas cuestiones. La crítica estadounidense dibujó un Pop Art apolítico cargado de consumismo, cuyas artistas fueron invisibilizadas en favor de la masculinización del movimiento, dando lugar a producciones fetichistas que colonizaban el cuerpo femenino.

Las artistas femeninas que participaron del Pop reaccionaron al falocentrismo inherente al movimiento, como sucedió con las *Nanas* de Niki de Saint Phalle que promovieron la descolonización del cuerpo femenino y los modelos corporales alternativos. Utilizaron fundamentalmente el *collage* para mostrar el papel de los medios de comunicación en la aproximación social a la idealizada cotidianidad femenina, dando lugar a producciones que muestran el poder de los medios de comunicación y la cultura de masas en el control ideológico social que aboca a las mujeres al ámbito privado (Minioudaki 73-79).

La pintora valenciana Isabel Oliver participó del Equipo Crónica de 1964 a 1980 tomando contacto con el Pop Art americano, estilo rescatado en España como medio de crítica a la cosificación femenina y al papel de los *mass media* en la sociedad de consumo; críticas plasmadas en *La Mujer* (1970-1973) donde visibiliza la feminización de espacios y trabajos, muestra la idealización de las mujeres en el ámbito doméstico y critica los roles de género de la sociedad de consumo: belleza, erotismo y feminidad. Por otro lado, contamos con la producción de Ana Peters, una de las fundadoras de la

Estampa Popular, cuya formación en España se dará en la Escuela de Artes de San Carlos de Valencia y en la Academia de San Fernando. La producción de ambas autoras muestra el objetivo común de las artistas pertenecientes al Equipo Crónica y a Estampa Popular: mostrar la cotidianidad de las mujeres del régimen –eludida por los compañeros del grupo– y visibilizar la distorsión de la realidad ejecutada por los *mass media*, así como la difusión de los idearios que sostienen el heteropatriarcado: división sexual del trabajo, feminización de espacios e idealización del matrimonio y consecuente maternidad, cuestiones reflejadas en la exposición «Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo», llevada a cabo en la Galería Eburne de Madrid en 1966.

Dicha exposición visibilizó la crítica a la televisión y la prensa de la época, cuya labor se basó en la difusión de contenido femenino vinculado al ámbito familiar y sustento del ideario femenino hegemónico impuesto desde sectores masculinizados que dan espacio participativo a las mujeres, como son la moda o el cine. En los collages *Ellas* (1964) y *Sin Título* (1965), realizados con recortes de la revista *Elle*, Peters mostró distintos modelos cuyos comportamientos resultan idénticos, con rostros desdibujados que remarcaban la ausencia de identidad, la cosificación de las mujeres y la hegemonía de modelos conductuales sostenidos por la sociedad de consumo (Folch 32-37). *Victoria* (1966) mostró la cosificación femenina ejecutada por los *mass media*, al representar mujeres sin carácter, embaucadas por la falsa felicidad que les vende la sociedad, siendo en *Carro de Venus* (1966) y *Cuentaquilómetros I rosa azul* (1966) donde la artista equipara las mujeres a los coches para visibilizar el modelo de masculinidad hegemónico, y el uso del cuerpo y sexualidad femeninos como reclamo publicitario.

Con Amèlia Riera asistimos a la puesta en valor de la experiencia propia a través del arte objetual centrado inicialmente en la muerte, el sadismo, la necrofilia, pasando a obras carentes de figuras humanas con el fin de enfatizar el terror y la soledad que sentía. Artista fundamental del informalismo catalán que alcanza el punto álgido de su carrera en los años sesenta a través de la figuración, crea obras de carácter simbólico y surrealista, donde el escenario habitual será el hogar tratado a través de tonalidades negras, rayos de luz incidentes y perspectivas simétricas. En *Divertimentos o Eroticonas* convierte maniqués, característicos de la sociedad de consumo, en mujeres cuyo

objetivo es despertar el deseo sexual masculino: crítica a la hipersexualización femenina ejercida por la sociedad heteropatriarcal de consumo.

En esta crítica a la hipersexualización y cosificación de las mujeres, encontramos el trabajo de la artista francesa Dorothée Selz, afincada en Barcelona, *Femme panthère* (1973) perteneciente a la serie «Mimétisme relatif» coincidente con el auge del Pop Art y las corrientes feministas. Con estas obras de pequeño formato que invitan a la reflexión sobre los ideales femeninos hegemónicos, la autora criticó el imaginario colectivo referente a la mujer seductora promovido por los medios de comunicación. Cada obra consta de dos fotografías: la que muestra a las mujeres de los calendarios sexistas de la época y la irónica imitación de dichos modelos.

Las ya mencionadas Fina Miralles y Eugènia Balcells trabajaron estas temáticas sirviéndose de la *performance* y los medios audiovisuales. La *performance* de Fina Miralles *Standard* (1976) tuvo lugar en la Galería G de Barcelona, donde la artista apareció atada a una silla de ruedas visualizando diapositivas en las que una madre viste a su hija e imágenes de la prensa en las que se mostraba a la madre cumpliendo con los roles de género, a la par que se emitía una telenovela en la que se mostraban los mismos roles (Tárrega 23). Esta obra se puede analizar en paralelo a *Waiting* (1971) de Faith Wilding, que tuvo lugar en una de las exposiciones de la Womanhouse organizada por Judith Chicago, en la que se pretendía poner en jaque la pasividad asumida e impuesta a las mujeres por la sociedad de consumo, que hacía de sus vidas una espera continua al servicio de los deseos heteropatriarcales. En el caso de *Re-prise* (1977) de Balcells, originalmente compuesta de ocho proyecciones sonoras, se muestra una película conformada por fragmentos de películas famosas. Se proyectaron tres, en las que se muestran los roles de género a través del comportamiento de los actores que protagonizan las películas más comerciales de Hollywood de un modo parecido al que planteó Cindy Sherman.

5. REFLEXIONES

El arte feminista español nació de la práctica minoritaria y aislada en los años sesenta, como respuesta a la situación sociopolítica que deriva del franquismo, cuya represión coartó las libertades individuales, como mujeres y

artistas, obstaculizando la profesionalización y la emancipación femenina, con el fin de relegar a las mujeres al ámbito privado, bajo roles de género que daban primacía a la maternidad, hogar y familia. Sin conformar grupos organizados y cohesionados, sin antecedentes, recibiendo la influencia de las autoras americanas, las artistas nacionales visibilizaron sus denuncias a través de temáticas feministas, pese a que buena parte de las autoras no se proclamaron feministas con el fin de evitar la doble censura que suponía ser mujer y feminista o por falta de concienciación. Autoras de renombre como Esther Ferrer, Àngels Ribé, Olga Pijoan, Fina Miralles, Concha Jerez, Silvia Gubern, Eugenia Balcells o Eulàlia Grau contribuirán al nacimiento del arte feminista español durante los sesenta y setenta, el cual despegará tras la caída del franquismo, alcanzando su punto álgido en los noventa.

Tomaron del arte feminista americano las principales reivindicaciones y temáticas a tratar, lenguajes y procedimientos, desarrollándolos desde la propia experiencia, de acuerdo con sus propias circunstancias sociopolíticas, destacando la combinación de la lucha feminista y la social, la lucha por conseguir la libertad e igualdad. Por ello, las artistas feministas españolas no trabajarán conjuntamente ni en conexión directa, sin conformar un movimiento de mayor fuerza y visibilidad como el caso americano; en consecuencia, el arte feminista español tendrá menor repercusión, dándose la unidad a partir de los ochenta con el fin del régimen y la censura, tras la llegada de la libertad de expresión y la relación directa con las compañeras americanas y europeas.

Aunque no fue un movimiento cohesionado, se dieron focos de mayor actividad artística y activismo en Cataluña y Valencia donde desarrollaron su obra con mayor implicación sociopolítica, de forma menos velada y más directa. En este contexto se desarrollarán artistas que dan obras de variados registros, estilos, tendencias y narrativas que compartirán muchos de los temas tratados como son el cuerpo, la libertad sexual, la cosificación e hipersexualización femeninas, la maternidad, la violencia contra las mujeres, la emancipación femenina, los roles de género... todas ellas trataron temáticas feministas, reivindicaron los derechos de las mujeres y rompieron con lo impuesto por la sociedad heteropatriarcal, aunque cada una lo hizo desde la experiencia personal, sin la cohesión o el trabajo conjunto que se dio en el caso americano, lo que hizo del caso español un movimiento excepcional.

Cabe resaltar que, tras el barrido bibliográfico llevado a cabo para la documentación de este artículo, veo necesario ampliar y ejecutar la relectura de la historiografía existente sobre el tema con el fin de ampliar las historias de mujeres, además de aplicar el género como categoría de análisis a los discursos oficiales. Esta labor de relectura y ampliación está adquiriendo importancia en los últimos años, alentada por la importancia que está protagonizando la historiografía de mujeres, la perspectiva de género como categoría de análisis y el auge del movimiento feminista en España, siendo especialmente trabajados desde el ámbito académico, aunque los estudios sobre arte feminista en España se están centrando mayoritariamente en el estudio de épocas posteriores a los noventa y en visibilizar el trabajo de las artistas activas desde los años dos mil en adelante más que en la recuperación de las artistas feministas activas durante los inicios del movimiento, motivo por el cual considero importante rescatar a las pioneras nacionales.

En los últimos años, desde galerías y museos se proponen interesantes y novedosas exposiciones sobre el tema como la realizada en Zaragoza en 2016, «LiberArte», en la que la perspectiva de género se aplica al arte para recuperar la obra de las autoras feministas aragonesas y las mexicanas de los sesenta, lo que evidencia el creciente interés que despierta el tema. Otro objetivo a conseguir, no menos importante, es lograr que las diferentes instituciones artísticas y los partidos políticos no vehiculicen el feminismo y el arte feminista para la consecución de sus propios intereses, y que los avances en esta línea no se reduzcan a la organización de actividades para conmemorar el 8 de marzo, sino que obtengamos una implicación sociopolítica real y efectiva, sin olvidar las reivindicaciones feministas. ¿Están siendo utilizados el feminismo y el arte feminista como estrategia política en la consecución de votos? ¿Asistimos a la politización de espacios feministas, en detrimento de la esencia y mensaje feministas?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alario, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía por el siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- Castillo, Marcia, y Begoña Sáez. «Amelia Valcárcel. La política de las mujeres». *Diáblotexto: Revista de crítica literaria* 4-5 (1997-1998): 405-412.

- Colson, Daniel. «Mayo del 68 y la renovación del pensamiento libertario». *Revista Libre Pensamiento* 93 (2017-2018): 19-27.
- Farreras, Ricart. *Juana Francés. Exposición Homenaje*. Alicante: Instituto Juan Gil- Albert, 1995.
- Foguera, Pilar. «Integrando el género en la agenda política. Feminismo, transición y democracia». *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Eds. Olivia Rubio e Isabel Tejada. Madrid: Acción Cultural Española, 2012. 100-112.
- Folch, María Jesús. *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Valencia: IVAM, 2015.
- Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- González, Pilar. «Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos». *El movimiento feminista en España en los años 70*. Eds. Carmen Martínez, Purificación Gutiérrez y Pilar González. Madrid: Instituto de la Mujer, 2009. 70-100.
- Íñigo, María. «Ana Mendieta». *Espacio, tiempo y forma* 15 (2002): 405-424.
- Kauffman, Linda. *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998.
- Lombao, Sonia. *El arte de acción en Catalunya. Jordy Benito y su contexto*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- Martín, Fernando. «Hon. El cuerpo habitado». *Laboratorio de arte* 20 (2007): 463-478.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Mayayo, Patricia. «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo». *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Eds. Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. León: MUSAC, 2013. 21-38.
- Mayayo, Patricia. «Paz Muro: escritura y experimentación». *Ensayo/Error. Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 191-204.
- Minioudaki, Kalliopi. «Feminist eruptions in pop, beyond borders». *The EY exhibition. The world goes pop*. Eds. Jessica Morgan y Flavia Frigeri. Londres: Tate Modern Museum, 2015. 73-93.
- Molinos, Natalia. *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

- Molins, Patricia. «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 7 (2012): 64-93.
- Montero, Justa y Montse Cervera. «Feminismo insumiso en la transición». *Las otras protagonistas de la transición. Izquierda radical y movimientos sociales*. Fundación Salvador Seguí. Madrid: FSS, 2018. 147-155.
- Morcillo, Aurora. «Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 7 (2012): 42-63.
- Navarrete, Carmen, Fernando Vila y María Ruido. «Trastornos para devenir: entre artes políticas y queer en el estado español». *Desacuerdos. Sobre arte y política en el estado español* 2 (2005): 158-187.
- Ortiz, Manuel. «Mujer y dictadura franquista». *Aposta, Revista de ciencias sociales* 28 (2006): 1-22.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- Popovici, Cirilo. *Juana Francés*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- Prieto, Soledad. «Cindy Sherman y la subversión de la identidad». *Revista Aisthesis* 59 (2016): 125-141.
- Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012.
- Rivera, Sara. «El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto». *Encrucijadas* 5 (2013): 106-210.
- Roson, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. (Materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Tárrega, Bárbara. *Investigación sobre la mujer y el poder de la violencia socialmente construida en los medios de comunicación y artísticos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- Tejeda, Isabel. «Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación». *Symposium* 10 (2011): 71-82.
- Tejeda, Isabel. «Prácticas artísticas y feminismos en los años 70». *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*. Eds. Manuel Borja-Villel, Lynne Cooke, Jesús Carrillo, Rosario Peiró, Jean-François Chevrier, Isabel Tejeda, Victor del Río, José Díaz Cuyas, Fernando David y Alexander Alberro. Madrid: MNCARS, 2011. 95-111.
- Tejeda, Isabel y Lola Hinojosa. «Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los 60 y 70». *Artígrama* 26 (2011): 781-794.

Witzling, Mara. *Voicing our visions: writings by women artists*. Nueva York: Universe, 1991.

Zambrana, Joan. «La revolución de mayo del 68». *Revista Libre pensamiento* 93 (2017-2018): 37-49.

WOMEN'S POETRY THAT HEALS ACROSS BORDERS: A TRANS-AMERICAN READING OF THE BODY, SEXUALITY, AND LOVE

MUJERES POETAS QUE CURAN Y CRUZAN FRONTERAS: UNA LECTURA TRANSAMERICANA DEL CUERPO, LA SEXUALIDAD Y EL AMOR

Carolina NÚÑEZ-PUENTE

Author / Autora:
Carolina Núñez-Puente
Universidad de A Coruña
A Coruña, Spain
cnunez@udc.es
<https://orcid.org/0000-0002-8020-6513>

Submitted / Recibido: 22/05/2020
Accepted / Aceptado: 2/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:
Núñez-Puente, Carolina. «Women's Poetry that Heals across Borders: A Trans-american Reading of the Body, Sexuality, and Love». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021): 333-358. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.14>

Licence / Licencia:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Carolina Núñez-Puente

Abstract

Drawing on the idea of literature as healing (Wilentz), this article examines the anti-dualistic restoring defense of the body, sexuality, and love in Angelou (African American), Cisneros (Chicana), and Peri Rossi (Uruguayan Spanish). My trans-American comparative reading seeks to transcend frontiers and join the poets' efforts to demolish racist, (hetero) sexist, and other prejudices. The authors insist on the body and emotions as providing reliable sources of knowledge; they propose that women can cure themselves by loving their bodies, poetry can close up the wounds of sexist violence, and respect for lesboeroticism can heal intolerant communities. While celebrating the female, the poetic personae embrace non-binary positions that defy sexual and gender stereotypes; moreover, their poems' cross-cultural and multi-tonal dimension functions as a bridge among people. In sum, the poetry of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi has the power to cross borders and heal the world.

Keywords: Poetry; Healing; Body; Sexuality; Love.

Resumen

Partiendo de la idea de literatura curativa (Wilentz), este artículo examina la defensa anti-dualista y reparadora del cuerpo, la sexualidad y el amor en Angelou, Cisneros y Peri Rossi. Mi lectura transamericana busca trascender las fronteras y unirse a las poetisas para demoler los prejuicios racistas, (hetero)sexistas y de otro tipo. Las autoras insisten en el cuerpo y las emociones como fuentes de conocimiento; proponen que las mujeres pueden curarse a sí mismas amando sus cuerpos, la poesía puede cerrar las heridas de la violencia machista y el respeto por el lesbianismo puede curar a las comunidades intolerantes. Mientras celebran a la mujer, las voces poéticas adoptan posiciones no binarias que desafían estereotipos; además, la dimensión transcultural y multilingüe de sus poemas funciona como un puente entre las personas. En resumen, la poesía de Angelou, Cisneros y Peri Rossi tiene el poder de traspasar fronteras y sanar al mundo.

Palabras clave: Poesía; curación; cuerpo; sexualidad; amor.

1. INTRODUCTION: HEALING WITH POETRY AND LOVE IN ANGELOU, CISNEROS, AND PERI ROSSI

Around the world, the curative power of chant has been celebrated in cultures from time immemorial, not least as part of the ancient healing rituals of our ancestors. Many centuries later, people have continued believing in poetry's medicinal qualities; Walt Whitman, for example, used to read verses to hospitalized soldiers during the American Civil War. Poetry can even be helpful in recovery from a stroke, as anthropology professor Renato Rosaldo recounts of his own experience: «eight days after the stroke poems started coming to me ... I never had the ambition to write poetry ... I thus say that poetry chose me ... [F]or me it's pure magic ... It's said that poems don't come 'from here' but from 'over there' ... I used to call ... [them] my healing songs» (Núñez-Puente 217-218, my translation). This account reflects the Aztec belief that poetry connects that which is above with that which is below, heaven with earth. That is, poetry functions as a bridge that affords access to the spiritual realm, which may lead to forms of knowledge that are non-oppositional or that are open to dialogue rather than confrontation. Before turning to the poets and theories to be discussed in this paper, I will briefly examine some other approaches to the restorative power of poetry and also of love.

Gay Wilentz, a pioneer in the study of the curative possibilities of literature, reminds us that the mind/body split is a disease that infects not only individuals but whole societies. The binary distinction that gives priority to the mind dates back to Plato, becoming central to the discourse of Christian and other religions, and being reinforced during the Enlightenment. As warned by Wilentz, the mentioned hierarchy can harm people's health, as it promotes a disconnection between their bodies and their feelings. From Hélène Cixous to Vandana Shiva, feminists have denounced that this binary opposition is especially detrimental to women and so-called Nature, since both of them are identified as the «other», or that which should be put under control. Therefore, French post-structuralist feminism proposes the joining of realms that have traditionally been separated, such as the semiotic and the symbolic. It does so through poetry and *écriture féminine*¹, since the latter employs poetic license to break the conventional structure of language with the hope of transforming our mentality and, hence, the order of the world. Another attempt to correct the Enlightenment's excessive emphasis on rationality is María Zambrano's concept of *razón poética* or poetic reason. She writes that «[p]oetry is a sort of supreme thought [which] ... captures the intimate reality of each thing [when it reveals itself as] the flowing unstable reality, the radical heterogeneity of being» (Zambrano 90, my translation). In other words, poetry reminds us that what many philosophers condemn as the «others» of logic and reason, e.g. the body and spirituality, are part of ourselves and that they are in constant flow. To have a healthy life it is also essential to have ethical relationships² with the others that surround us. As the World Health Organization has advised, «Health is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity»;

-
1. The term *écriture féminine* (i.e. women's writing) was coined by Hélène Cixous in «The Laugh of the Medusa». According to Elaine Showalter's famous definition, *écriture féminine* is «the inscription of the feminine body and female difference in language and text» (249). Thus, Cixous' proposal is that women dare to use another kind of writing beyond patriarchal constraints in order to reveal themselves as different from men (instead of unequal/inferior to them).
 2. My concept of ethics comes from Mikhail Bakhtin's dialogics. Throughout Bakhtin's oeuvre (e.g. *The Dialogic Imagination*), dialogue is revealed as an excellent means of practicing ethics, but only when individuals speak and listen to each other with care and respect.

therefore, to be of sound health we should start to acknowledge connections (e.g. reason-heart, man-woman) where patriarchal tradition dictates there are hierarchies. Moreover, regarding the human being's ability to shift, as argued by Zambrano, we should have faith in our potential to restore ourselves and society thanks to poetry.

As we have seen, thinkers and writers across the planet have put forward that poetry's supra-rational form and content allows us to encounter our-selves and others in undualistic and healthy ways. It must be added that people, either poetry lovers or not, can also gain a non-hierarchical and even happier view of themselves and the world when experiencing love. To begin with, for psychiatrist Christophe André: «All the [wounds] that psychotherapists gather in ... their offices are linked to a lack of love» (352, my translation). A similar idea has been developed by feminists such as María Lugones, for whom in «the relation between women of color in the U.S. and White/Anglo women: there is a failure of love» (6); Audre Lorde, for her part, has contended that the erotic «can provide energy for change» (53). While alerting women of the artificial borders that divide them, both thinkers encourage women to use love as a decolonial weapon and thus come together to fight societies that are patriarchal, racist, classist, heterosexist, etc. Putting André, Lugones, and Lorde together, we can draw three claims: first, both poetry and love can be healing; second, since poetic writing is an excellent means of transmitting love, the curative power of love poetry promises to be especially effective; third, to build the foundations of a healthy society, it is vital to go beyond dualistic logic and use poetry as a basis for the creation of inclusive and dialogical life models.

This paper evaluates the restorative features of the poems of Maya Angelou (African American), Sandra Cisneros (Chicana), and Cristina Peri Rossi (Uruguayan Spanish). Such a trans-American comparison is intended to focus on healing by means of discarding racist, (hetero)sexist, and other hierarchies; therein, the article hosts a dialogue between different cultures and languages (African-American English, Chicano English, and Latin-American Spanish), while seeking to foster ethics. Therein, apart from providing a close reading of each writer's work, I also draw comparisons between them, especially in section 4. In addition, the messages of the poems, which can be deemed curative formulas, are addressed particularly to women readers: black

women should heal themselves by loving their bodies and communities, while white women (and men) should learn to love their black counterparts as a means of definitively eradicating the epidemic of racism (Angelou); poetry can close up the wounds of sexist violence in the woman poet and reader (Cisneros); society should respect lesboeroticism as a valid form of existence, and so overcome the illness of heterosexism (Peri Rossi). Contemporary theories around affect (e.g. Damasio; Gregg and Seigworth), sexuality (e.g. Grosz, Segarra), and healing (e.g. Wilentz) provide valuable insights regarding these poets' rejection of dualisms and support of a border-crossing perspective; therefore, I will allude to these theories whenever necessary while focusing on the close reading of the poems, which is the essay's core. As for the previous scholarship on these poets, I should add that they have not been analyzed together before, or even interpreted individually from the theoretical synergy I am proposing; therefore, I expect to contribute with an original comparison. Having already discussed love and healing, I will now consider affect, the body, and sexuality.

It is generally agreed that affect studies emphasize bodily experience and that affect itself is a way of understanding experience beyond intellectualism³. My article also looks at how Angelou, Cisneros, and Peri Rossi portray feelings, emotions, bodily processes, and relations between embodied selves and people whose everyday experience «exceeds the horizons and boundaries of the norm» (Gregg and Seigworth 7) –e.g. Angelou's amour-propre, Cisneros' past masochism, and Peri Rossi's lesbo-menstrual sex (my term). Following Melissa Gregg and Gregory Seigworth, my approach emphasizes extra-linguistic issues related to «touch, taste, smell, rhythm, and motion-sense» (7) –e.g. the lilt of jazz music in Angelou and the taste of drinks in Cisneros and Peri Rossi. Furthermore, my analyses celebrate how «mutable matter and wonder ... tumble into each other» (Gregg and Seigworth 8), this through

3. Affect studies is a highly complex field, which touches upon several disciplines. In literary studies, volumes such as *The Affect Theory Reader* (Gregg and Seigworth) and *The Affective Turn* (Clough and Halley), both of which are used here, are considered relevant sources. Since one of the interests of affect studies is to reflect upon emotion, its insights are very helpful to approach art in general. Throughout my analyses, I will allude to affect studies—e.g. its anti-dualistic dimension, its reliance on the body, its departure from trauma studies, and so forth—in order to throw more light on my objects of study.

marveling at femininity (Angelou), art (Cisneros), and sexual ecstasy (Peri Rossi). In fact, as affect scholar Antonio Damasio has observed: «*Sociality enters the human cultural mind by the hand of affect*» (*The Strange*, 113, emphasis his), implying the inseparability of the body-mind-soul within the self. Given the diversity of women, the focus on the body's sexual difference is not enough; hence, what has emerged is a theory of embodiment that takes into account sexual difference together with «racial difference, class difference, and differences due to disability; in short the specific contextual materiality of the body» (Shildrick and Price 5). As shown below, the texts by Angelou, Cisneros, and Peri Rossi emphasize race, ethnicity, and sexual orientation, among other particularities that allow us to realize the multiple possibilities of embodiment. Regarding sexuality, women have been diminished by patriarchy, seen as holed bodies to be penetrated (Segarra); the situation is worse still for women who are neither white (Angelou, Cisneros) nor heterosexual (Peri Rossi). Nonetheless, these three female authors have all rebelled against such ideas by writing both *about* and *from* their sexual subjectivity and agency. For Elizabeth Grosz, who could be deemed a continuator of French post-structuralism feminism, «the body provides a point of mediation ... from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and [the] other» (Grosz, *Volatile* 20); therefore, the body can help us dismantle the binary order and bring forth a new one. The three poets examined here write respectfully about the body and sexuality, even connecting them with metaphysical realms—recent research in feminist studies (e.g. Wolf) has also confirmed a deep connection between sexuality, creativity, intellectualism, mysticism, and general well-being.

From a healing perspective, the poetry of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi can be taken as alternative therapies to help us overcome the dualisms that infect the planet (mind/body, white/black, English/Spanish, heterosexual/homosexual, and so on); therein, they often embrace hybrid ideas and methodologies that aspire to a realm of ethical relationships, and thus of health. A trans-American comparative reading of these writers also lets us see their individual texts differently; for example, each one of them underlines the need to move affectively beyond narrow-minded notions of identity, and towards the practice of love as hermeneutics in order to seek affinities across sexes, genders, and cultures, as advised by the Chicana theorist Chela Sandoval, whose

work has been contextualized within affect studies (Brimmer). Therefore, as my analyses will demonstrate, Angelou, Cisneros, and Peri Rossi cure themselves and their communities, while illustrating that poetry can go across borders to heal the whole world.

2. MAYA ANGELOU: BLACK FEMALE SENSUALITY AND COMMUNAL LOVE

Angelou's «Phenomenal Woman» states: «I'm a woman / Phenomenally. / Phenomenal woman, / That's me» (Angelou chap. 79). As we will see, the lyrical voice goes from showing self-love and love for the African American community towards infusing vitalism, sensuality, and love in people of any gender, culture, etc. In keeping with its wordplay, sinuous references, and hybrid point of view, the poem holds more meanings than it initially appears.

The poem's speaker begins by revealing that, although she is «not cute» (Angelou chap. 79), women and men constantly ask her for the «secret» of her attractiveness. Then she starts an explanation by naming several parts of her body, not to emphasize the parts themselves in the way of masculinist fragmentation, but to evoke physical and metaphorical interpretations. She refers to «The span of my hips, / The stride of my step» (chap. 79) –meaning how she sways her hips and feet as she walks–, «the fire in my eyes, / And the flash of my teeth» –hinting at the ways in which she looks and smiles. A key line for me is «The grace of my style» (chap. 79), which implies that true beauty is on the inside (i.e. the spirit) and only manifests itself on the outside once we have achieved an assertive and optimistic attitude. I also interpret her «inner mystery» (chap. 79) as something spiritual; that is, what matters is not what kind of body you have, but how you are as a human being, which, in turn, will affect what you feel about and do with your body. Such a conception, which might almost have been inspired by affect theory, corrects the Western notion of the body as a mere encasement of the self. In this regard, the play-on-words between «where [her] secret lies» and the «lies» (chap. 79) that pretty women accuse her of telling suggests that we should not be cheated by appearances.

Another crucial play-on-words, between «phenomenal» and «phenomenally» (Angelou chap. 79), gives the poem an extra meaning by focusing

our attention on the body even more. As the lyrical voice admits, she is «not built to suit a fashion model's size» (chap. 79), which forms the longest verse of the poem, as if showcasing her proportions. Angelou's speaker defies the Western standards of beauty that, as theorized by feminism (e.g. Bordo), support both anorexia and racism; in fact, studies have shown that African American women have a tendency to be overweight⁴. In consonance with other poems by Angelou—«Still I Rise», for example—«Phenomenal Woman» portrays beauty, love, and happiness where most readers would least expect them. The poet's joyful epistemology echoes affect philosopher Rosi Braidotti, who advises women to adopt a philosophy of positivity in their feminist practice throughout her oeuvre (e.g. *Transpositions: On Nomadic Ethics*).

Angelou's lyrical voice further defies whatever people might believe or say about her body, which constitutes a call for self-esteem; she even laughs at how men «swarm around» her like a «hive of honey bees» (chap. 79), an animalizing metaphor which reinforces the parody. For affect scholars Melissa Gregg and Gregory Seigworth, affect can help us to be «open to more life or more to life» (12), which entails thinking beyond established ideas and being more prone to creativity. It is clear that Angelou's poetic persona has learnt to be content with herself, above all with her femininity—«the arch of my back», «The ride of my breasts», «the click of my heels, / The bend of my hair» (Angelou chap. 79); in this way she also encourages others to feel glad about it. Nevertheless, her bold position here, taking the lead, does not fit into the traditional concept of the feminine, being closer to a masculine or feminist one. That is, her psychological strength places her in a non-binary manner that challenges gender stereotypes. As we will see, the non-binary stance also characterizes the poetry of Cisneros and Peri Rossi. This suggests the possibility of a new literary school: a feminist healing poetry that rejects binary thinking; identifying such a group of poets would suppose adding another genre to Wilentz's pioneering study, which revolves exclusively around narratives.

It must be pointed out that saying with pride «I'm a woman» (Angelou chap. 79) is particularly relevant for an African American, in that blacks had

4. Obesity among African Americans is not in itself a matter of ethnicity, but a consequence of «socioeconomic and environmental factors» (Jones).

not been considered human during the time of slavery and continue to be the victims of racism today. In her seminal work on intersectionality, black feminist Kimberlé Crenshaw has shown how black women are constrained by factors (class and culture, among others) that are quite different from those affecting white women. Patricia Hill Collins has called attention to the kind of stereotypes attributed to black females (e.g. mammies, matriarchs, jezebels) and how these serve to perpetuate black women's subordination; consequently, she advocates self-definition as a «journey from internalized oppression to the 'free mind'» (Collins 112). Angelou also advocates a journey to the free mind, not only for her black peers, but also for white ones. Regarding embodiment or the contextualized body, it must be added that the bodies of black women have suffered remarkable levels of abuse, including rape. This was the case with Angelou herself during her childhood; despite suffering such an ordeal, she was able to recover by speaking and writing about it (e.g. Angelou, *I Know*). In contrast to canonical studies of trauma (e.g. Sigmund Freud's *Beyond the Pleasure Principle*), which maintain that the self is a closed and even split (mind/body) system, affect theory contemplates the self as a holistic organism that is open to information and change; this theorization defies the idea that traumas are incurable, as they do not simply «reduce [our] capacities» but may also «facilitate, develop, ... or redirect» them (Goldberg and Willse 282). This particular finding of affect scholarship can indeed be applied to Angelou's life and work.

By taking back her body, Angelou is setting out a triple manifesto –personal, feminist, and anti-racist– in which she declares that black women not only exist, but also have beautiful bodies and the right to enjoy them. For instance, in «Still I Rise», the female speaker boasts that she has «diamonds / at the meeting of [her] thighs» (Angelou chap. 98) as a way of claiming that a black woman's sexuality is invaluable. Her exhortative poems for black women to love and be happy with themselves continue the consciousness-raising efforts of «Black is beautiful», a cultural movement started by African Americans in the 1960s. The movement tried to release African Americans from their internalized racism, while fostering black looks and urging blacks to pursue a healthier life by loving themselves. In Black African thought, «the health of an individual person is directly linked to the health of the community and the culture» (Wilentz 30). Accordingly, Angelou writes

«Phenomenal Woman» as an act of love for herself and her peers; thus the line referred to «The curl of my lips» (chap. 79) can be a metaphor for a black person's prominent lips as being both beautiful and kissable.

To continue extolling the virtues of her community, «Phenomenal Woman» has a jazzy cadence that pays homage to the musical tradition of African Americans, bringing to mind the sensual lines of female jazz singers. The poem's musicality lies not only in its external rhymes –lies, size, lies; much, touch– but also in the internal ones –cute suit; shout, about–, which is coherent with its message of the inseparability of body and spirit. Despite this, her speaker cannot be accused of being either vain or self-sufficient, e.g.: the phrase «The need for my care» (Angelou chap. 79) has a double meaning which suggests she needs to be cared for by both herself and others. In an interview, Angelou asserts that «one must learn to care for oneself first, so that one can then dare to care for someone else. That's what it takes to make the caged bird sing» (Eliott 694). The phenomenal voice of this poem also conveys the idea that care is a human «need» (Angelou chap. 79), one with which the author is regularly concerned. It is not surprising, then, that she cares to sing her song in a joyful way. The author's philosophy reminds us of the ethics of care put forth by cultural feminists (e.g. Gilligan), among other reasons, to highlight the importance of the care-taking activities that women have performed throughout history. It is through the care we dispense to ourselves and others, as well as receive from them, that human beings can lead a healthy life.

In «Phenomenal Woman», after relating her conversations with women and men, the lyrical voice enters into a dialogue with a reader addressed as «you» to make her-him «understand / Just why my head's not bowed. / I don't shout or jump about / Or have to talk real loud. / When you see me passing, / It ought to make you proud» (Angelou chap. 79). This «you» refers especially to the people with a racist-sexist ideology. The poem's persona seems to be suggesting that we will only be able to reach a higher level of feeling-thinking, and thus a truly healthy existence, when we can feel proud of the people that have been considered inferior throughout history. In her groundbreaking *Borderlands/La Frontera*, the poet and philosopher Gloria Anzaldúa puts it as follows: «As long as woman is put down, the Indian and the Black in all of us is put down» (106). I would like to argue that the misconception of difference,

which is commonly mistaken for inequality, has led us to forget that people of different genders, ethnicities, etc. also have features in common; for this reason we must reconsider our commonalities and learn to appreciate them. Angelou's «On the Pulse of Morning» exhorts all the cultures living in the United States to listen to the Tree, the Rock, and the River in order to «Lift up your hearts ... And look into your sister's eyes, / Into your brother's face, your country» and say «Very simply / With hope / Good morning» (chap. 169). In this and other poems, Angelou hopes that a «new day» has come for humanity to affectively encounter each other as well as all other living beings (i.e. Nature).

Apart from cherishing beauty, happiness, and self-esteem, «Phenomenal Woman» is also a declaration against racism. One of the goals of my trans-American reading is also to dismantle racism and other prejudices, for instance, by cherishing the value of each author while showing the affinities among them –e.g. their report of intolerance. Overall, Angelou's poem epitomizes the survival and victory of a black woman, one who loves herself and irradiates love toward others, in a way that has the potential to turn into worldly love.

3. SANDRA CISNEROS: LOVING POETRY AND THE POETIC-SEXUAL SELF

At first sight, Sandra Cisneros' «*Vino Tinto*» differs considerably from Angelou's poem in both form and content. A comparison, however, is potentially very useful in that Cisneros' piece delivers a proud portrayal of Chicana subjectivity and culture, as shown by its multi-tonal character, its rebellion against heteropatriarchy, and its unashamed defense of the body and its pleasures; this includes an understanding of poetry as bodily matter (e.g. words) to be played with too. Furthermore, the enigmatic last stanza of «*Vino*» invites an analysis in depth.

«*Vino Tinto*» poetically narrates a story in the first-person to a reader addressed as «you» (Cisneros 111). The lyrical voice begins by describing how drinking red wine reminds her of an old lover. The intimate tone indicates that the speaker could represent the author herself describing a past experience. Here we find the first mark of affect: the body remembers, which

is to say that «the essence of a feeling may not be an elusive mental quality ... but rather the direct perception of ... the body» (Damasio, *Descartes* xv). Cisneros' memory of «spiral[ing] like Egyptian silk, / blood bit from a lip, black / smoke from a cigarette» (111) suggests a sexual encounter, which included violence (due to either sadomasochism or gender abuse), and which was followed by smoking. The terms «thrum» and «hiss» (111) make connections to the music of poetry, a topic to which I will return below. I will also argue that «*Vino Tinto*» is the sequel to «*Amé, Amo, Amaré*» (I Loved, I Love, I Will Love⁵), which portrays the emotional and sexual abuse of a woman by her male partner. Published seven years later, Cisneros' «*Vino Tinto*» helps the poetic persona (as well as the author) to overcome the experience, to heal her heart, and to provide a cure for readers who might need it.

In the second stanza of «*Vino Tinto*», sexual allusions are mixed with comments about the moments when the author «write[s her] poems» (Cisneros 111). First we read, «Nights that swell like cork. / This night. A thousand» (11); since the cork could be a simile for the penis, the suggestion is made that her lover was male. Mentioning a thousand nights inevitably reminds us of *Arabian Nights*, which in turn takes us back to the Egyptian silk of the previous stanza. Cisneros' inclusion of Eastern cultures expands her already hybrid identity into a multi-cultural one suggesting that, despite our differences, all of us are equal and even similar when facing passion –something which Peri Rossi also agrees with. As noted above, I apply affect studies in my research in order to consider the affinities lying within human diversity as a means of claiming equality among people –an equality not yet acknowledged by racist heterosexist capitalist patriarchy. Furthermore, reading literature comparatively, e.g. across the Americas, seems important nowadays to help us change our paradigms of thought, meet each other in dialogue, and finally become an egalitarian society.

The first verse of «*Vino Tinto*» says «Dark wine reminds me of you» (Cisneros 111), which is an intentional mistranslation of the title; similarly, saying «This night» (111) instead of «tonight» is a purposeful (mis)transposition of the Spanish *esta noche*. On the one hand, such mistranslations, which abound in Chicanas' writing (e.g. Anzaldúa), function here as cross-cultural

5. All bracketed translations in what follows are my own.

wordplay that both marks the author's bilingualism and contributes to a whimsical tone; on the other hand, by saying «Dark» (111) instead of red, the speaker might hint at her lover's skin color: a possible mark of his Chicano identity and, perhaps, his dark/rough personality. As happens in the texts by Angelou and Peri Rossi, Cisneros' poetic bodies are inflected by a particular color and a particular culture –e.g. the «half-dark» lovers of her poem «*14 de julio*». For affect studies too, the «lived body» is characterized by embodiment: being «interlocked with racial, cultural, [gender,] and class particularities» apart from emotions (Grosz, *Volatile* 18-19).

The hints to Chicano culture in «*Vino Tinto*» can also be heard in the use of rhyme; for instance, /ai/ appears nine times. Apart from the English words «I» and «eye», the phoneme /ai/ can be *¡ay!*, a Spanish interjection that may express pain, surprise, or joy. Cisneros' speaker, then, might be understood as having a multiplicity of identities that manifest themselves as several forms of «I», as eyes that look back at her own past, and someone crying *¡ay!*. This confluence of interpretations enriches the multi-tonal spirit of the poem, which is lamenting, ironic, sad, yet also joyful. Cordelia Candelaria regards Chicano/a writers' use of *¡ay!* as connoting «*ahí*» (meaning «there») or Aztlán: the mythical name of the land that belonged to their ancestors but was lost after the Mexican-American war. The poem's persona of «*Vino Tinto*» speaks of the loss of love too; nevertheless, her multiple *¡ays!* are closer to those in the bolero «*Cucurrucucú paloma*», whose pigeon-protagonist sings, laughs, cries, and dies at the same time. «*Vino Tinto*» also brings to mind another bolero, «*Sabor a mí*», in which the singing person warns an ex-lover: you will always have the taste of me in your mouth. In this way, Cisneros celebrates the Mexican roots of Chicano identity, while allowing us to cherish the musical and cultural value of verse.

As we have seen, «*Vino Tinto*» includes intertextual references to what I call its prequel, «*Amé, Amo, Amaré*» (I Loved, I Love, I Will Love), published seven years earlier. «*Amé, Amo, Amaré*» mentions elements such as «burgundy» wine (Cisneros 94), «tug[ging]» (94 and 95), and the «Egyptian» world (96), all of which are present in «*Vino Tinto*». Written in the first person, «*Amé, Amo, Amaré*» tells the story of a woman having an affair with a man, who then breaks up with her to return to his wife. After telling her of his decision, the lovers have sex for the last time and the female voice ends

the poem saying: «I'm a simp I think. / But I'm wrong. / I know what I am» (97). Her sadness cannot go unnoticed; nonetheless, I have reasons to argue that «what» she knows deep inside is that she is a poet and that poetry is her love(r). First, Cisneros' intimate bonding with poetry manifests not only through her lyrical prose but also through her characters (see below); second, in «*Vino Tinto*», the female speaker affirms herself as an «I» nine times, proving both her stamina and ability to be «single», which is also mentioned; finally, the ever-present «moon» of the prequel poem («*Amé, Amo, Amaré*» 94, 95 and 97) is replaced by «lamplight» for writing under in the sequel («*Vino Tinto*» 111), which involves changing romance with a man for romance with the blank page. «Women's work of emotional nurturance has required them to develop a special acuity in recognizing emotions and in understanding the[ir] genesis» (Jaggar 165), and Cisneros' ouvre is an instance of this: not only of women's emotional acuity, but also of their capacity for renewal

In «*Vino Tinto*», the poetic persona confesses that she both remembers her old partner and writes poems «Under a single lamplight. / In public or alone» (Cisneros 111). Supposedly in a harmless manner, these lines contain various attacks on patriarchy: she is single, alone, and works in public; that is, she performs roles traditionally attributed to men. Nevertheless, the third and last stanza might be understood as questioning that loneliness: «Something of you still taut / still tugs still pulls, / a rope that trembled / hummed between us. / Hummed, love, didn't it. / Love, how it hummed» (111). These almost cryptic verses deserve to be analyzed in depth. The alliterations of /s/ and /h/ seem to bring calmness after the storm of passion. Despite this, the tone is still frisky due to the play on verbal tenses and what I consider a deliberate mistranslation of the Spanish *cuerda* since it not only means «rope» but also «string». Unlike the «Phenomenal Woman» who does not tell «lies» (Angelou chap. 79), Cisneros' speaker lies to us twice, although perhaps unconsciously: first, she is not alone but with the poem; second, love did not only hum for her in the past because she is «still» humming (Cisneros 111, repeated three times) while remembering a love relationship and playing the strings (not ropes) of poetry. There is a further potential play-on-words since «love» (111) can be both a vocative and the «it» that is being hummed. All in all, the voice of «*Vino Tinto*» establishes an erotic relationship with the poem that cures the pain in her heart. At the same time, her readers can find

emotional consolation or actual healing in her verses. Diane Stein also notes that women's ways of healing emphasize «the unity of body, emotions, mind and spirit» as alternatives to «patriarchal medicine, with its fragmentation of body[, emotions] and spirit» (cited by Wilentz 11).

Offering a multiplicity of meanings, the poem's final stanza invites further inquiry. The mentioned «rope» (Cisneros 111) could be taken literally for something used by the man to tie the woman, either to abuse her or to practice sadomasochism. Even so, as suggested above, I believe that this rope is actually a string, a mistranslation for the Spanish *cuerda*. Interestingly enough, the clitoris has been identified with the musical string «of a guitar, a harp, a lyre» (Portela Lopa 468, my translation). Cisneros' re-appropriation of the clitoris begins by comparing it with a string or a rope, not the typical rosebud or pearl, in order to acknowledge its true shape and length: about 10 centimeters from the inside. Moreover, the clitoris hums, which implies that women can both experience sexual climax and write verses through it. Hence, the clitoris has powerful and even phallic-like qualities, which may be one of the reasons why patriarchal cultures have denied and even extirpated it for so long. Therefore, Cisneros follows the examples of both Angelou and Peri Rossi, as well as Cixous' advice that «Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies» (875). By celebrating the clitoris, Cisneros rewrites female corporality beyond patriarchal parameters such as woman being a holed body (Segarra). In addition, if «narrative is a source of consolation» (Eagleton 161), the latter acquires a richer meaning in poems such as this one; that is, together with reading and writing, we may consider Cisneros' playing her string as self-eroticism: a queer sexual practice exempt from gender violence (or even male participation) that can provide women with pleasure, consolation, and healing.

In «*Vino Tinto*», the speaker's choice to have poetry as her partner is a queer act that disrupts the patriarchal order⁶. Interestingly, Cisneros' most famous heroine, Esperanza, chooses to become a poet in *The House of Mango Street*. The act of writing poetry—which comes from Latin *poesis*

6. For Elizabeth Grosz («Experimental») a heterosexual person can also be queer, if she-he does not completely identify or comply with the norm.

or «to make»—gives Esperanza, the personified voice of «*Vino Tinto*», and Cisneros herself the opportunity to remake themselves and the world into a site of ethical and thus restoring relationships. Such a world would be made of affirmative and resilient selves, who would employ poetry as a means of erotic expression and reception. As happens with «Phenomenal Woman», a poem which supposedly relates a very personal experience becomes a «*Vino Tinto*» that can quench people's thirst by multiplying its affects through the ethical encounters that can come about thanks to poetry.

4. CRISTINA PERI ROSSI: SPIRITUAL-MENSTRUAL LESBOEROTICISM

The verses by Cristina Peri Rossi that I will discuss now are naughty, funny, witty, and truly affirmative. Given her narrative style and tendency to parataxis, two of her poetry cycles in particular must be addressed—«*De aquí a la eternidad*» (From Here to Eternity) (Peri Rossi, *Poesía reunida*) and «*Comunión*» (Communion) (Peri Rossi, *La noche*). In both, the Uruguayan Spanish poet creates a religion based on herself having sex with a goddess-like woman, whose body is menstruating in «*Comunión*», something which I have termed lesbo-menstrual sex. As with Angelou and Cisneros, Peri Rossi's poems are written in the first person; however, their tone and point of view are more blatant and go from critical irony to playful tenderness, from laughing at herself to making the reader laugh.

Before approaching the Rossinian universe, we might usefully turn to the legacy of affect scholar Silvan Tomkins, who writes that «unlike the [Freudian] drives ... 'any affect may have any 'object' ... [Furthermore, unlike] behaviorism ... the affect system ... [has] 'no single 'output'» (cited by Sedgwick and Frank 503). That is, affect theory challenges one of the principle ideological cornerstones of patriarchy: heterosexuality. In *The Lesbian Body*, Monique Wittig has also demonstrated that lesboeroticism can serve to pull down heteropatriarchal ideas like desire emerging from absence, and sex being merely genital and reproductive. Although Peri Rossi's account of lesbian sex revolves around genitalia, she is also able to go beyond it (like Angelou and Cisneros); this is how she contributes to heal the homophobia that infects society. Moreover, Peri Rossi's interest in the fluidity of the female body is comparable to Luce Irigaray's in *This Sex which Is Not One*, in that fluids seem

limitless and may overflow conceptualizations; thus, both authors refute the notion that women's anatomy can be framed within a (masculinist) definition.

Peri Rossi's lyrical combination of women, menstruation, eroticism, and religion functions as a criticism of the binary oppositions imposed by patriarchy (e.g. men are spiritual/women are bodily). The Chicana scholar and writer Ana Castillo has argued that the «taboo against woman's blood is inherently Judeo-Christian. In pre-patriarchal times, menses was ... symbolic of woman's creatrix ability, once revered as magical» (123). Rossinian verses also exalt the physical in diametric opposition to Christian belief, for which the body is nothing but a repository of sin. On the contrary, for Tantra, women «emit medicinal fluids from various parts of their bodies, including ... from their vaginas» (Wolf pos. 318) which «are considered health-giving to her partner» (Wolf pos. 319). Medical research has further proved that there are «over 300 different proteins found in menstrual blood ... that ... might reveal a lot about possible cures for endometriosis ... stroke and Alzheimer's» (Beatrice 45-46). Contemporary body studies questions the Western view of the body as «the excluded other» (Shildrick and Price 2), while thinking about embodiment (e.g. the lesbian body) as a «site of potential» (3) from which to achieve a healthier world. Hopefully, readers will remain open-minded to Peri Rossi's poetic personae, who are portrayed drinking menstrual blood⁷; in fact, her recurrent insistence on the sense of taste functions to counterattack patriarchy's excessive emphasis on the look that has reified women throughout the centuries.

In the first poem of the cycle «*De aquí a la eternidad*» the speaker confesses her spiritual-sexual practice by means of religious metaphors; hence, parodying a Catholic priest, she prepares herself to «*Descubrir a Dios entre las sábanas*» (Discover God between the sheets) and nowhere else (Peri Rossi 791). While she is doing so, she suddenly discovers that «*Dios / era una diosa*» (God / was a goddess) who can take her to the orgasm which is out of space and time, which is eternity in itself. Before that, the lyrical voice manages to «*saber*» (know) something beyond belief (791). This goes doubly against the Biblical dictum, as her knowledge both exceeds faith and reveals that a sweating God is «*escondido entre las sábanas / ... / consagrando tu sangre*»

7. Women artists' menstrual activism has been a feminist vindication from the 1970s until today –as in Yolanda Castaño's and Lupe Gómez's poems, to name but two examples.

menstrual / elevando el cáliz de tu vientre» (hidden between the sheets / ... / consecrating your menstrual blood / raising the goblet of your belly) (791). That is, not only does God have a body that sweats, but he also consecrates a blood which does not come from Christ but from a woman's period, while blessing the unfertilized female. For Mikhail Bakhtin, performing a corporeal rite against the law of institutionalized religion is a carnivalesque act that involves grotesque humor to attempt a rebellion (e.g. *Rabelais and His World*). In this case, such rebellion is also gendered and feminist, which extends upon Bakhtin's views on carnival.

Castillo continues that Christian religions appropriated the spiritual meaning of woman's blood in order to weaken her: «The wound on Jesus' side as he hangs on the cross is nothing less than an imitation of a vagina bleeding ... [since blood was] considered necessary for ... [having] magical powers» (124). Similarly to Angelou and Cisneros, Peri Rossi returns to woman the power and magic that were confiscated from her, and names her secret parts –e.g. «*húmedas cavidades*» (wet cavities) (791)– also to symbolically return woman's body to her. Besides, Peri Rossi's hyperbolic metaphor underlining the animal side of orgasm –«*el grito vertiginoso / de la jauría de tus vísceras*» (the vertiginous cry / of the pack of your entrails) (791)– celebrates female sexual pleasure beyond Angelou's love for one's own body and Cisneros' controversial portrayal of heterosexual intercourse. Equally important is the fact of affirming female sexual pleasure, be it lesbian or not, which is both a form of power and a right that every woman should enjoy.

In the second poem of the cycle «*De aquí a la eternidad*», the lyrical voice confesses that her cult to lesbianism is due to her self-consciousness of the passage of time: «*Este éxtasis de la carne / ... / es un camino de perfección / ... / antes de ser destruidos ... / por un dios terrible y vengativo*» (This ecstasy of the flesh / ... / is a path to perfection / ... / before being destroyed ... / by a terrible and vengeful god) (Peri Rossi 793). Using the masculine «*destruidos*» instead of *destruidas* could reflect a double-edged desire to claim universality while also to play with a non-binary view of gender –the latter being present in the writings of Angelou and Cisneros⁸. The author's Uruguayan Spanish

8. Certainly, the poet's choice of the grammatically masculine «*destruidos*» could be deemed part of her queer performance; even so, it may also be taken for the generic masculine.

is evident in the third poem of the cycle when the lover tells the speaker: «*Dejad [vos] toda esperanza*» (Leave all hope) (794). Like those of Angelou and Cisneros, Peri Rossi's verses both reveal her ethnic origin and attempt to reach humanity as a whole. A trans-American comparison of the poets also contributes to point out this view of difference more explicitly: we are different but not split either from ourselves or the others; we are different but share basic needs such as love. Coming back to Peri Rossi's individual work, her hybrid way of writing –e.g. both masculine and feminine, both Uruguayan and universal– is coherent with her interest in women's borderless flows as a means of helping us think outside dualisms in an Irigarayan manner. Finally, the hybridity of Peri Rossi's proposal manifests itself in the seemingly opposite combination of nasal and sibilant sounds quoted above.

«*Comunión*», Peri Rossi's poetic sequel to «*De aquí a la eternidad*», again oozes with vaginal symbolism. The poet continues to lesbo-eroticize the abject: the leaking, overflowing female body that «disturbs identity, system, order» (Kristeva 4); in so doing, she aims to dismantle the patriarchal ideology that fosters homophobia. This second cycle is even bolder than the previous one, in that here the lesbian lovers drink each other's menstrual blood: «*Y como de un cáliz / bebí la sangre de tus entrañas*» «*Y luego, / te di a beber mi propia sangre*» (And as if from a goblet / I drank the blood from your entrails And then, / I gave you my own blood to drink) (Peri Rossi 25). The title «*Comunión*» suggests the religious feast of shared eating and drinking. In line with affect theorists (e.g. Jaggar, Sandoval) and the poets examined here, Peri Rossi advocates an epistemology through the senses as well as the intellect.

Moreover, drinking a red fluid reminds us of Cisneros' «Dark wine» (Cisneros 111), as well as of the connection that the Chicana author makes between sexuality and the (re)writing of the world. In «*Comunión*», drinking menstrual blood is a pact that seals «*la hermandad del amor / y del género*» (the sisterhood of love / and of gender) (Peri Rossi 26), which questions the traditional family: «*yo me bebo tu sangre menstrual / y soy tu hermana / tu amante y tu pariente*» (I drink your menstrual blood / and am your sister /

The wish on the part of the author to include men is not strange in that, despite her insistence on female-male differences, she ultimately believes that all of us are equal and indeed similar when exposed to desire (Peri Rossi, «Prólogo»).

your lover and your relative) (31). On the one hand, Peri Rossi's homosexual sisterhood offers an alternative to the presumably heterosexual sisterhood of second-wave feminism; on the other, if Angelou often worked towards providing emotional support to women, the also African American author bell hooks has created Sisters of the Yam, «where black women ... name their pain and find ways of healing» (hooks 23). It seems that women from diverse environments are joining together to cure themselves; while doing so, they also manage to pull down the patriarchal walls blocking their hearts. This gives us hope that, one day, all of us will reunite and heal each other beyond gender, sexual orientation, class, ethnicity, and other divisions.

The «*hermandad*» (sisterhood) (Peri Rossi 26) and «*amistad*» (friendship) (31) of Peri Rossi's lesbians are especially in focus when it comes to understanding menstrual pain and looking after each other: «*y yo deposito mis manos cálidas sobre tu vientre / lamo tus lágrimas / acuno tu dolor y lo mezo*» (and I place my warm hands on your belly / lick your tears / rock your pain and comfort it) (28). The anaphora of the first person pronoun («*yo me bebo*» «*yo deposito*»), which is unnecessary in Spanish, underlines the fact that the poetic persona is performing a ritual as a medicine woman; in addition, the laying on of hands here is of threefold significance, having religious, sensual, and maternal connotations. Peri Rossi would thus agree with Jean Achterberg, for whom «[w]omen have always been healers. Cultural myths ... describe a time when only women knew the secrets of life and death, and therefore they could practice the magical art of healing» (cited by Wilentz 12). Unfortunately, the man described in Cisneros' poem is very far from being so tender with his female lover, whereas the truth, as Angelou assures us, is that «care» is a vital «need» (Angelou chap. 79). As suggested above, care is what sustains life, especially when we are ill –in fact, tending to the other with love is part of the cure. A trans-American approach to Angelou, Cisneros, and Peri Rossi emphasizes the call for a new model of (heterosexual) masculinity that can close up the wounds caused by the brute force and abuse of power stereotypically linked to the old model.

The Uruguayan Spanish author goes further to affirm that woman is «*más compasiva*» (more compassionate) (29) to grasp and take care of «*el dolor de otras de otros*» (the pain of female and male others) (29), this due to the menstrual pain which humanizes her; although this idea could be deemed

essentialist, the poem's humorous ending –«*Bendice ese dolor que da la vida / pero tómate un analgésico*» (Bless that pain that gives life / but take a painkiller) (29)– reveals the speaker's ironic unidealistic view of menstruation. What is more, evoking Angelou's and Cisneros' preference for the non-binary, Peri Rossi also considers that the power of woman's blood is both masculine, a seed («*semilla*»), and feminine, giving birth to the world (27-28).

«*De aquí a la eternidad*» and «*Comunión*» encourage the birth of a new society, taking lesbian love as a model for human beings to become kinder and more generous so that we can cure each other from prejudice, mistreatment, and domination. Despite the poet's hyperbolic depiction of genders as being totally different, she finally embraces the non-binary and suggests that desire is something we have in common. Following Peri Rossi, we may wish to heal society in order that everybody can enjoy respect, empathy, care, pleasure, and fun.

5. CONCLUSION: THE HEALING POWER OF LOVING CONNECTIONS IN (AND OUT OF) POETRY

As we have seen throughout, a trans-American perspective of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi teaches us that it is imperative to rebuild the world as one that is free from prejudice, so that the voices of so-called minorities are listened to. Comparing these three artists also suggests the possibility of a new literary school such as feminist healing poetry, while adding insights into each one of the authors; that is: Angelou is revealed as a poet of the ethics of care, while Cisneros' verse harbors a demand for a new (more sensitive and feminine) masculinity like the one represented by Peri Rossi's poetic personae. What is more, comparative approaches like mine can contribute to current globalization studies, by tending bridges among cultures as a way to encourage the kind of affective understanding leading to world peace.

Given poetry's peculiar shape –its rhyme, metaphors, plays-on-words, and so on– it should inevitably alter our consciousness. Reading and writing it helps us to put the mind and the body back together, mending the split experienced by most people in the West. Making us feel an emotion is one of the undoubted aims of poetry; emotions that both question the self/other border, making all of us equal. Emotions thus help us to relearn difference,

not as inequality or separation, but as a means of having ethical relationships; furthermore, we can also be different and have similarities. It is precisely human beings' commonalities –which can be used against racist, sexist, and heterosexist arguments– that are currently being highlighted and celebrated by (affect) scholars as well as poets, and also trans-cultural comparative readings like mine.

In an attempt to fight binary oppositions and create connections between people, this article has examined three authors –Angelou; Cisneros; Peri Rossi–, three forms of love –self-to-community (Angelou); poet-to-poetry (Cisneros); woman-to-woman (Peri Rossi)–, and three cultures –African American (Angelou); Chicana (Cisneros); Uruguayan Spanish (Peri Rossi)– mainly from a triple perspective of healing, affect, and sexuality. The three writers use the power and magic of verse to cure illnesses in both themselves and in society –racism (Angelou); love wounds (Cisneros); homophobia (Peri Rossi). Moreover, they demand a lot of work on the part of readers, so that we can experience the transformative healing process conveyed by poetry.

In the writings of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi, love and poetry seem to be excellent platforms from which to gain a psycho-emotional-spiritual comprehension of ourselves and others, achieving a position from which to cure and make the world anew. That is, the love relations described by these poets are non-normative or queer: a black woman loving herself and her people (Angelou); a heterosexual woman poet loving her art over men (Cisneros); meta-physical lesbianism (Peri Rossi). They rely on emotions and the body as sources of knowledge, effectively dislodging reason from its traditional place of honor. Although cherishing their femininity, the three embrace non-binary empowering positions that defy stereotypes, starting with the fact that they are both women and artists –a strong, bold, and proud black woman (Angelou); a desiring heterosexual female subject (Cisneros); a lesbian lover parodying a Catholic priest (Peri Rossi). The intercultural scope and multiple tones of the poems (e.g. irony, mistranslation, and humor) are also ways of breaking established borders.

The poets are further able to prove their resilience, showing the reader that it is possible to fall and rise again like a phoenix: Angelou, who overcame rape, heals readers from racism and other evils through her self-empowering verses; Cisneros' lyric-playing self manages to overcome the pain caused by

a lover through writing about it and helping readers to close up their own wounds; Peri Rossi's poetry fights the prejudice of heterosexism by means of a humorous exaltation of lesbian sex. In addition, whereas the body and sexuality are finite, poetry is eternal and involves a spiritual dimension, just like love. Being deeply sensual, the verses of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi ooze with love and spirituality addressed to the world as a whole.

In the end, only love can let us experience happiness, respect, and care (for ourselves and others), all of which are necessary to be in good health. Poetry can certainly help us to be healthy, by deepening the feelings that can move us, both emotionally and into ethical action. It is my hope that my trans-American reading of Angelou, Cisneros, and Peri Rossi can also help us to celebrate cultural richness without borders, so as to renew the psycho-emotional-spiritual landscape of the world⁹.

6. REFERENCES

- André, Christophe. *Les états d'âme: Un apprentissage de la sérénité*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. New York: Random House, 1969.
- Angelou, Maya. «On the Pulse of the Morning». *The Complete Poetry*. New York: Random House, 2015. Kindle, chap. 169.
- Angelou, Maya. «Phenomenal Woman». *The Complete Poetry*. New York: Random House, 2015. Kindle, chap. 79.
- Angelou, Maya. «Still I Rise». *The Complete Poetry*. New York: Random House, 2015. Kindle, chap. 98.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 2000.

9. This piece of research has been supported by the project «Bodies in Transit: Difference and Indifference» financed by the Spanish Ministry of Science, Education, and Universities (FFI2017-84555-C2-2-P).

- Beatrice, Rosanna. «It Gets Messy, and Maybe It Should». *Doing It: Women Tell the Truth about Great Sex*. Ed. Karen Pickering. Brisbane: University of Queensland Press, 2016. 45-60.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Braidotti, Rosi. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Brimmer, Allison. *Loving Loving? Problematizing Pedagogies of Care and Chela Sandoval's Love as a Hermeneutic*. Diss. South Florida University, 2005. 9 September 2020. <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3792&context=etd>.
- Candelaria, Cordelia. *Chicano Poetry: A Critical Introduction*. Santa Barbara: Praeger, 1986.
- Castaño, Yolanda. *Vivimos no ciclo das erofanías*. A Coruña: Espiral Maior, 1998.
- Castillo, Ana. *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma*. New York: Plume, 1995.
- Cisneros, Sandra. «Amé, Amo, Amaré». *My Wicked Wicked Ways*. New York: Vintage, 1987. 94-97.
- Cisneros, Sandra. «14 de julio». *My Wicked Wicked Ways*. New York: Vintage, 1987. 101.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Houston: Arte Público Press, 1984.
- Cisneros, Sandra. «Vino Tinto». *Loose Woman*. New York: Vintage, 1994. 111.
- Cixous, Hélène. «The Laugh of the Medusa». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.4 (1976): 875-893.
- Clough, Patricia Tiniceto and Jean Halley, eds. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- Crenshaw, Kimberlé Williams. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». *University of Chicago Legal Forum* 1 (1989): 139-67.
- «Cucurrucucú Paloma». *Letras*. 12 May 2020. <https://www.letras.com/lola-beltran/847479/>.
- Damasio, Antonio. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon Books, 1994.
- Damasio, Antonio. *The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures*. New York: Vintage, 2018.

- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.
- Eliott, Jeffrey. «Maya Angelou: In Search of Self». *Negro History Bulletin* 40.3 (May-June 1977): 694.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Norton, 1961.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Goldberg, Greg, and Craig Willse. «Losses and Returns: The Soldier in Trauma». *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Eds. Patricia Tiniceto Clough and Jean Halley (eds.) Durham: Duke University Press, 2007. 265-286.
- Gómez, Lupe. *Os teus dedos na minha braga con regra*. Vigo: Xerais, 1999.
- Gregg, Melissa, and Gregory Seigworth. «An Inventory of Shimmers». *The Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg and Gregory Seigworth. Durham: Duke University Press, 2010. 1-28.
- Grosz, Elizabeth. «Experimental Desire: Rethinking Queer Subjectivity». *The Routledge Queer Studies Reader*. Eds. Donald Hall and Annamarie Jagose (eds.) New York: Routledge, 2012. 194-211.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- hooks, bell. *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery*. New York: Routledge, 2015.
- Irigaray, Luce. *This Sex which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jaggar, Alison. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology». *Gender/body/knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Eds. Alison Jaggar and Susan Bordo. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 145-171.
- Jones, Fred. «Obesity Prevention in Black Communities». *The Oklahoma Eagle* (9 January 2017). 16 April 2020. <http://theoklahomaeagle.net/2017/01/09/obesity-prevention-in-black-communities/>.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror, an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lorde, Audre. «Uses of the Erotic: The Erotic as Power». *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 1984. 53-65.
- Lugones, María. «Playfulness, 'World'-Travelling, and Loving Perception». *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 2.2 (1987): 3-20.

- Núñez-Puente, Carolina. «Cantos de sanación. Una entrevista con Renato Rosaldo, antropoeta». *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 37. 1 (Spring 2012): 217-227.
- Peri Rossi, Cristina. «Comunión». *La noche y su artificio*. Palencia: Cálamo, 2014. 25-32
- Peri Rossi, Cristina. «De aquí a la eternidad». *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005. 791-795.
- Peri Rossi, Cristina. «Prólogo». *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005. 7-22.
- Portela Lopa, Antonio. *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispano-americana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- «Sabor a mí». *Letras*. 12 May 2020. <https://www.lettras.com/trio-los-panchos/925005/>
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Sedgwick, Eve, and Adam Frank. «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tompkins». *Critical Inquiry* 21.2 (Winter 1995): 496-522.
- Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Sta. Cruz de Tenerife: Melusina, 2014.
- Shildrick, Margrit, and Janet Price. «Openings on the Body: A Critical Introduction». *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Eds. Margrit Shildrick and Janet Price. New York: Routledge, 1999. 1-14.
- Shiva, Vandana. *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*. Boston: South End, 2010.
- Showalter, Elaine. «Feminist Criticism in the Wilderness». *The New Feminist Criticism*. New York: Virago Press, 1985. 243-270.
- Wilentz, Gay. *Healing Narratives: Women Writers Curing Cultural Dis-ease*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Wittig, Monique. *The Lesbian Body*. New York: Morrow, 1975.
- Wolf, Naomi. *Vagina: A New Biography*. London: Virago, 2013. Kindle.
- World Health Organization. «About WHO. Constitution of WHO: Principles». 7 April 2020. <https://www.who.int/about/mission/en/>.
- Zambrano, María. *La razón en la sombra: antología crítica*. Madrid: Siruela, 2004.

OPEN-ACCES POLICY

Feminismo/s offers immediate access to the journal's contents, without any embargo period, and is granted upon the belief that free access to research results can help foster global knowledge exchange. In this sense, *Feminismo/s* follows the open access policy defined by the Budapest Declaration (BOAI, 2002): « free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them on as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself.»

Feminismo/s is a non-profit scientific journal and, therefore, does not include the payment of any fee for submission of manuscripts or any other fee for the publication of articles.

HOW TO SUBMIT A MANUSCRIPT

1. Works shall be the result of an original research and must contain novel conclusions supported by a duly raised and reasoned methodology. Only unpublished works that are not in the process of being assessed by other journals will be admitted.
2. The length of the papers should not exceed 9,000 words, including notes and bibliography.
3. The number and length of footnotes should be reduced to the minimum necessary.
4. Authors should submit their articles in Word format via electronic mail (revistafeminismos@ua.es) along with the following documents, **compulsorily**:

- On a separate sheet: name of the author, home institution, ORCID code, full professional address and e-mail address.
 - Text in Word format, **ANONYMOUS**, stating:
 - Title in Spanish and English.
 - A 150-word abstract in Spanish and its correct English version. This summary should follow this structure: objectives of the work, methodology and conclusions or thesis.
 - Five key words in Spanish and its correct English version.
 - Original text.
5. Papers will undergo a process of anonymous selection and a peer review assessment, according to the procedure and criteria published by the journal.
- FEMINISMO/S 35

EDITORIAL GUIDELINES AND STYLE

Author Guidelines

Feminismo/s publishes two types of work: research articles and book reviews. The Editorial Board establishes the general rules described below.

The journal does not charge any fee for submissions, nor does it charge for the publication of articles.

Papers are accepted in English or Spanish.

In order to submit an article, authors must [Login](#) or [Register](#) if they have not previously done so.

RESEARCH ARTICLES

- Research articles must be unpublished with a maximum length of 9,000 words, including notes and tables (except justified exceptions, with prior authorisation from the Editorial Board).
- They must be written in Times New Roman 12. The text must be duly justified, 1.5 line spacing. The first line of each paragraph shall be indented.

- The different **sections of the text** should be ordered according to Arabic numbering (1, 2, 3,...) and the title of section should be written in capitals and bold. Sub-paragraphs should be numbered as follows: 1.1, 1.2, 1.3, etc. and their titles should be in lower case and bold type.
- **Footnotes**, written in Times New Roman 10, should be reduced to the bare minimum, used only for supplementary information and in no case should they be bibliographic references. Footnote calls should appear before the punctuation mark.
- After the conclusions, the article should end with a section containing a **Reference List** including all the works cited in the article, following alphabetical and chronological criteria (in case there are several works by the same author). Each bibliographic reference should end with a full stop and a they should include blank line between references. See [Citation and Referencing Guidelines](#).
- **Photographs and images** will be submitted in digital format, separated from the text, in.tif format, with a quality of 300 points per inch. They must be properly identified in keep with the way they are cited in the text.
- In their first version, the articles must be submitted anonymously (no self-references revealing authorship, no mention of research projects in which the article is included, and no personal information in the document properties), thus ensuring double-blind peer review.
- Should the article be accepted for publication, the final text must be signed on the first page, after the title (right alignment). Author's data and institutional affiliation must appear in this order:
 - Author's name.
 - Institutional affiliation (with no acronyms) and city in which the institution is located.
 - Author's email.
 - ORCID identifier. Example: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>.

- At the beginning of each article, and regardless of the language in which it is written, the title of the work (Spanish or English) and an abstract of a maximum of 150 words (in Spanish and in English) should be added, describing the justification of the study, the objectives, the methodology, the main results and the most relevant conclusions. Also, the article must include between 4 and 8 keywords (in Spanish and English), separated by a semicolon.
- In addition, in a separate file, attach a brief curriculum vitae to the OJS platform («Upload complementary files»), approximately 10 lines long, on the author's academic and professional background, and main research.
- Failure to comply with these basic criteria may be grounds for exclusion from the peer review process.
- Correction of the first papers will be the author's responsibility, and they will have a maximum of 10 days.

BOOK REVIEWS

- Reviews of recently published books (from the last two years) will have a maximum length of 1,500 words, specifying the author or editor, title, place of publication, publisher, date of publication, ISBN and number of pages.
- The author of the review will provide his/her name and surname, institutional affiliation, e-mail address and ORCID identifier.
- A complementary file, an image of the main cover of the reviewed publication is advisable.
- Authors must follow the instructions of the section [Citation and Referencing Guidelines](#).

Checklist for preparing submissions

As part of the submission process, authors are required to check that their submission meets all the elements shown below. Submissions that do not comply with these guidelines will be returned to the authors.

1. The submission has neither been previously published, nor is under consideration for another journal (or an explanation has been provided in Comments to the Editor)
2. The submission file is in OpenOffice, Microsoft Word, or RTF document file format of submissions is Microsoft Word (.DOCX) or Open Document Format (.ODT) format.
3. Whenever possible, Digital Object Identifiers (DOIs) should be provided for reference purposes.
4. The text is 1.5 line spacing; uses a 12-point font; employs italics, rather than underlining (except for URL addresses); and all illustrations, figures, and tables should be placed in the corresponding place within the text, rather than at the end of the article
5. The text adheres to the stylistic and bibliographic requirements outlined in the [Authors Guidelines](#), which appear in About the Journal.
6. If submitted to a peer-reviewed section of the journal, the instructions are in [Ensuring Anonymous Review](#).
7. The text complies with the standards outlined in [Citation and Referencing Guidelines](#).

CITATION AND REFERENCING GUIDELINES

FROM NOVEMBER 2020, JOURNAL ARTICLES MUST FOLLOW THE APA CITATION AND REFERENCING SYSTEM. SUBMITTED ARTICLES THAT FAIL TO FOLLOW THIS SYSTEM WILL NOT BE SUBJECT TO EVALUATION. YOU CAN CHECK THE APA RULES IN

<https://apastyle.apa.org/>

VOLUME 37 STILL STICKS TO THE FOLLOWING RULES:

1. Citation in text

1.1. Bibliographic references for citations in the text should appear in parenthetical notations in the body of the article, never in footnotes.

1.2. Extensive citations (four or more lines): they will be highlighted from the text by an indented paragraph, with 11» font size, without quotation marks. In this case, the full stop will go before the parenthesis containing the bibliographic reference and not after it.

1.3. Referencing an author's work

- When referencing an idea of an author whose name is not expressly cited in the text: add author's surname followed by page number. The comma is omitted [,] between the surname and the page number. E.g:

«En la cultura renacentista y humanística italiana este debate sobre los sexos tuvo una muy especial viveza» (Blanco 265).

El debate sobre los sexos fue muy vivo en la cultura del Renacimiento y del Humanismo italianos (Blanco 265).

- When referencing an idea of an author whose name is quoted in the text: only the page number is included in parenthesis. E.g:

Según Moi, «la obra de Kristeva no se puede considerar fundamentalmente feminista» (174).

1.4. Referencing several works by the same authors

If more than one work by the same author is mentioned, the name of the author and the short title of each work should be included, in italics or in quotation marks, depending on the type of publication. A comma [,] should be inserted ONLY between the author's name and the title of the work. E.g.:

(Frye, *Anatomy* 237)

(Haraway, «Manifiesto para Cyborgs» 620)

1.5. Referencing a work by several authors

- If the work has 2 or 3 authors, they should all be cited. E.g.:
No podemos olvidar que «estableciendo relaciones igualitarias de poder se contribuye a una democratización de la sociedad y de la vida doméstica» (Orive Álvarez, Asián Chaves y González Limón 525).
- If the work has 4 or more authors, only the name of the first one should appear, adding later «et al.

1.6. How to cite a corporate author's work

The name of the entity or body should be part of the text. If it is entered in the body of the text, known terms should be abbreviated. E.g.:

(ONU, Comisión Económica para África 79-86).

1.7. How to cite an anonymous paper

The title should be included in italics or in quotation marks, depending on the type of bibliographic reference. E.g.:

(*Lineamientos curriculares de la educación preescolar* 21)

1.8. How to cite a work in several volumes

In addition to the author's last name, the volume number should be included, and adding the page numbers after a spaced colon. If the quotation refers to the whole volume, it is not necessary to include the page(s). E.g.:

(Wellek 2: 1-10)

(Wellek, vol. 2)

1.9. Do not use «cfr.», «see», «vine», «see» or «comp. In no case are indications such as «op. cit.», «art. cit.», «loc. cit.», «id.», «ibid.», «supra», «infra», «passim» used.

2. Final list of cited works

2.1. Bibliographic entries will appear only at the end of the document. Only resources cited in the preparation of the work shall be included, so that each citation has its corresponding reference in the final reference list.

2.2. The full reference to the authors' and publishers' names should be included (first and last names), and never in capital letters.

2.3. When including a work by several authors, only the first author's name is preceded by the last name.

2.4. Order of references in the final reference list:

- References must be sorted alphabetically by the author's surname, or by the first author's surname in the case of several authors.
- When more than one work by the same author is included, they must be sorted alphabetically by title. Also, in the second and subsequent entries, if any, the surname and the name of the author or author must be repeated in full. E.g.:

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Las mujeres y la enseñanza científico-tecnológica en la España del siglo XX». *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista* 5 (2006): 111-128.

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Mujer, franquismo y educación científica». *Memorias del IX Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos, 2012.

- The works of one author made in collaboration with other authors must be sorted by the second author's surname.
- Individual publications must be placed before collaborative publications.

2.5. Each reference entry must be organised as follows

2.5.1. Books and monographs

- **With only one author, compiler or publisher:** Surname, First name. Title of the book in italics. Edition used. Number of volumes [if more than one]. Place of publication: Publisher's name, Date of publication. E.g.:
 - Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revision from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.
 - Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.
 - Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Vol. 2. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1957.
- **With several authors, compilers or publishers:** Surname, Names; and Names Surnames. Title in Italics. City: Publisher, year. E.g.:
 - Anderson, Bonnie and Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1991.
 - Martínez Costa, Carme, Amaia Lusa García, María Dolores Calvet Puig, Isabel Gallego Fernández, Olga Pons Peregorrt, and Marta Tura Solvas. *Guía para el diseño y la implantación de un Plan de Igualdad en las universidades*. Valencia: Institut Català de les dones, 2006.
 - Perrot, Michelle, y Georges Duby, eds. *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1991.

2.5.2. Journal articles

In the case of journals, the issue and part numbers should always appear in Arabic numerals.

- **With only one author:** Surname, First name «Title». Journal in italics volume no. Issue or copy No. (year): pages (without pg./pgs). E.g.:
 - Valcárcel, Amelia. «El primer ensayo feminista de una teoría del poder». *Panorama* 9 (1990): 59-64.
 - Vogel, Lisa. «Erotica, the Academy and Art Publishing: A Review of Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970, New York, 1972». *Art Journal* 35.4 (1976): 378-385.

- **With several authors:** Surname, Name; and Name Surname. «Title». *Journal in italics* volume no. Issue or copy No. (year): pages (without pg./pgs). E.g.:

López-Zafra, Esther and Rocío García Retamero. «Mujeres y liderazgo: ¿discapacitadas para ejercer el liderazgo en el ámbito público?». *Feminismo/s* 13 (2009): 85-104.

2.5.3. Book chapters and collaborations in collective works

Author's surname, author's name. «Title of the work». Title of the book in italics. Ed./Eds. Publisher's name and surname. Number of volumes [if more than one]. Place of publication: Publisher, year of publication. Pages. E.g.:

Smith-Rosenberg, Carroll. «Writing History: Language, Class and Gender». *Feminist Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 31-54.

2.5.4. PhD thesis

Author's surname, author's name. Title of the PhD thesis in italics. Diss. University awarding the title, year. E.g.:

Gómez Cama, M.^a del Carmen. *Presencia, evolución y participación de las mujeres en la Universidad: la Universidad de Cádiz*. Diss. U. de Cádiz, 2015.

Fullerton, Matilda. *Women's Leadership in the Public Schools: Towards a Feminist Educational Leadership Model*. Diss. Washington State University. Ann Arbor: UMI, 2001.

2.5.5. Press quotes

Author's surname, author's name. «Title of the work». Name of the newspaper in italics Day Month Year: pages. E.g.:

Lara, Fernando. «Victoria Kent, una mujer de suerte». *Triunfo* 22 October 1977: 62.

2.5.6. Websites and ebooks

- References to electronic documents follow the same pattern of printed documents, although additional data must be included.

- They must contain, at least: Surname, First name. Title. Website name. Organisation responsible. Date of query.
- You are not required to include the URL unless the text is difficult to locate. In that case, it must be placed after the date of query. E.g.:
 - Safa Barraza, Patricia, and Juan Manuel Ramírez Sáiz. «Deterioro urbano y calidad de vida en las grandes urbes: la participación de las mujeres en las organizaciones vecinales». *La ventana* 54 (2011): 110-145. 20 April 2015.
 - Naciones Unidas. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, 1996. 4 June 2014. <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>
 - García Landa, José Ángel, comp. *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. U. de Zaragoza, 2008. 77. 15 May 2008. <http://personal.unizar.es/garciala/bibliography.html>.

2.5.7 Reference list using the DOI

The documents with a DOI must use it at the end of the reference as a URL link. e.g:

Medina Arjona, Encarnación. «Ecofeminismo e interculturalidad». *Feminismo/s* 34 (2019): 199-214. DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.09>

HOW TO PROPOSE A MONOGRAPHIC SERIES

The proposal for a monographic series for *Feminismo/s* journal should be submitted to the editor of the journal (Helena.Establier@ua.es) with the following information:

1. Provisional title of the monographic series.
2. A comprehensive CV of its coordinator/s.
3. A description of the objectives and justification of the relevance of the dossier topic (300 words).

4. A provisional list of participants in the volume, along with a short biography and bibliographical review of each of them, with the titles of the planned works and a brief summary of each one where the intended objectives are included (150 words).
5. Proposals will be considered by the Editorial Board of *Feminismo/s* within a maximum period of one month from the date of receipt.

PEER REVIEW PROCESS

- 1) Original papers are firstly assessed by the Editorial Board of the journal on their suitability to the fields of knowledge and the requirements established for authors by the journal.
- 2) The Editorial Board sends out the original documents (without the name of the author) to two external reviewers. On these views, the Editorial Board decides on rejecting or accepting the article or to apply for modifications by the author. Authors are given a detailed and reasoned notification where the content of original reports (edited) is exposed with specific indications for modifications if appropriate. *Feminismo/s* can send authors the original reports submitted, either complete or in part and always anonymously.
- 3) The report submitted by reviewers includes:
 - h) a global assessment of both the article and abstracts.
 - i) a quantitative evaluation of quality (good | acceptable | insufficient) according to these five criteria: originality and interest of the topic; relevance in relation to current research in the area; methodological rigour; significant and updated bibliography; clear expository style.
 - j) a final recommendation: publish | ask for modifications | reject.

COVERAGE DISSEMINATION AND PRESENCE IN DATABASES

The journal is indexed in ESCI (WOS), DOAJ, REDIB, Gender Watch (Proquest), InDICES-CSIC, ERIH PLUS, MLA, CIRC, MLAR, Latindex, Dialnet, Ulrich's, Dulcinea, Google Scholar, SHERPA/RoMEO, RUA, DICE, REBIUN, RESH, OCLC WorldCat, Copac, SUDOC and ZDB/EZB.

PUBLICATION ETHICS AND MALPRACTICE STATEMENT

The publication of articles in a peer-review journal is a direct reflection of the quality of the work of their authors, and the commitment and qualifications of the researchers who act as reviewers. Therefore *Feminismo/s* is a publication committed to the ethical principles of scientific activity on the following terms:

1. Publication and authorship

All manuscripts must include a list of references, and indicate whether they have received financial support. Works must be free of plagiarism or scientific fraud. Illustrative cases* of plagiarism and scientific fraud can be consulted in a non-exhaustive list below:

- Plagiarism: literal copy without quoting and referencing the source; substantial copying (research materials, processes, tables...); paraphrasing or reproducing ideas without citing the source and/or changing the original meaning; text-recycling (reusing a published own text) without indicating the source, and abusive paraphrasing even quoting the source.
- Scientific fraud: no recognition of all the participating researchers in the study, simultaneous submission to several publications, the division of a work in different parts ('slices') that share the same hypotheses, population and methods, as well as the use of false or

unproven data. Finally, the authors should disclose potential conflicts of interest to the journal when a manuscript is sent.

* Source: <http://www.ethics.elsevier.com/>

2. Authors' Responsibility

- The manuscripts submission to *Feminismo/s* involves reading and acceptance of the journal publishing guidelines, including participation in an anonymous peer-review process.
- All authors signing a work must have contributed significantly to its development and must agree both with the end result and with the manuscript submission for evaluation.
- Manuscripts must acknowledge all authors who have participated in their elaboration.
- Data used in the article must be real and authentic
- The authors assume the obligation to retract/correct when possible errors are later detected.
- Articles must be original and cannot be sent simultaneously to any other publication.

3. Review Process

All articles submitted to the journal are subjected to a peer review process with the following characteristics:

- The selection of reviewers is done according to rules and principles based on both their qualification and the quality of their scientific production.
- The review process will be totally anonymous both for authors and for reviewers. Manuscripts and reviews will be treated confidentially.
- Reviewers will take into account for their evaluation criteria the respect for the ethical principles that are essential in scientific research.
- The judgments expressed in the reviews should be objective.
- Authors and reviewers should disclose all relationships and funding sources that could generate potential conflicts of interest.

4. Editors' Responsibilities

- The editorial board has the responsibility and authority to accept or reject a manuscript based on the peer reviews.
- The editorial board will reveal any relationships or funding sources that could potentially be considered conflicts of interest regarding the rejection or the acceptance of manuscripts.
- The journal only accepts manuscripts when reasonably certain of compliance with editorial standards.
- The editorial team is committed to preserve the anonymity of the reviewers so that they can never be associated with the reviewed manuscripts.

5. Publishing ethical Issues

The editorial board is committed to:

- Monitoring and maintaining the publishing ethics.
- Maintaining the integrity of the academic record.
- Avoid publishing plagiarized or fraudulently prepared material.
- Be willing to publish corrections, clarifications, retractions and apologies when needed.
- Provide support in the process of retracting articles.
- Perform all actions required to meet the standards of intellectual and ethical commitment.

6. Plagiarism policy

Feminismo/s Editorial Board is responsible for checking that the works submitted are original and do not incur plagiarism. The University of Alicante uses a software programme called Turnitin for this purpose. It is a tool that prevents and avoids academic and professional plagiarism by proving the similarities of a document with multiple sources of information (Internet, scientific articles and its internal database) and identifying non-original content translated from English. Additionally, the Editorial Board has a number of free plagiarism detection programs available on the UA website, such as *Copyscape*, *Plagium*, *PlagScan*, *Dupli Checker*, *Plagiarisma*, *Article Checker*,

Viper and *Antiplagiarist* (<https://biblioteca.ua.es/en/research-and-publish/pi/plagiarism.html>)

The Editorial Board reserves the right to withdraw any work received, accepted or already published if plagiarism, falsification or duplicate publication is detected, as well as the various cases of scientific misconduct listed above. Likewise, it promotes the publication of corrections or retractions in the face of detected errors.

DISCLAIMER

Regarding the provisions in articles 138-143 of the Spanish Law on Intellectual Property, the publication of a work prejudicial to those rights shall be the responsibility of the author. The editorial board of *Feminismo/s* is not responsible, in any case, for the credibility and authenticity of the works. In the same way, the opinions and facts expressed in each article are the sole responsibility of the authors and *Feminismo/s* does not necessarily agree with them.

COPYRIGHT WARNING

Authors who publish in *Feminismo/s* agree to the following terms:

1. Authors will retain the rights on their work, even if they will be granting *Feminismo/s* a non-exclusive right of use to reproduce, edit, distribute, publicly communicate and show their work. Therefore, authors are free to engage in additional, independent contracts for non-exclusive distribution of the works published in this journal (such as uploading them to an institutional repository or publishing them in a book), as long as the fact that the manuscripts were first published in this journal is acknowledged.
2. Authors assure that *Feminismo/s* is the first medium that publishes their work and guarantee that while it is being assessed for possible publication in our journal, it has not been submitted or will be submitted to other media.

3. Works are published under a 4.0 Creative Commons Attribution license (CC BY 4.0), unless otherwise specified, which means that the material can be shared and adapted as long as it is attributable to the author, the first medium published and a link to the license is provided. Likewise, any modification on the original work must be reported

4. Authors are allowed – and encouraged – to publish their works electronically after publication in *Feminismo/s* (as well as in institutional repositories, on its website...) in order to achieve fruitful exchanges and more citations of the work (See *The Effect of Open Access*, in English).

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Feminismo/s se ofrece a la comunidad investigadora en acceso abierto inmediato a su contenido, sin ningún tipo de periodo de embargo, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. En este sentido, *Feminismo/s* sigue la política de acceso abierto definida por la Declaración de Budapest (BOAI, 2002): «disponibilidad gratuita en la Internet pública, para que cualquier usuario la pueda leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, con la posibilidad de buscar o enlazar todos los textos de estos artículos, recorrerlos para indexación exhaustiva, usarlos como datos para software, o utilizarlos para cualquier otro propósito legal, sin barreras financieras, legales o técnicas, distintas de la fundamental de ganar acceso a la propia Internet».

Feminismo/s es una revista científica sin ánimo de lucro y por tanto no contempla el abono de ninguna tasa por presentación/envío de manuscritos ni tampoco ninguna cuota por la publicación de artículos.

CÓMO PRESENTAR UN ORIGINAL

1. Los trabajos serán el resultado de una investigación original y deberán contener conclusiones novedosas apoyadas en una metodología debidamente planteada y justificada. Sólo se admitirán trabajos inéditos que no estén en proceso de evaluación por otras revistas.
2. La extensión de los trabajos presentados no excederá de 9000 palabras, incluidas notas y bibliografía.
3. El número y extensión de las notas al pie se reducirá a lo indispensable.

4. Los autores someterán sus artículos en Word a través del correo electrónico de la revista (revistafeminismos@ua.es) y deberán aportar **imprescindiblemente**:

- En hoja aparte: nombre del autor o de la autora, institución a la que pertenece, código ORCID, dirección profesional completa y dirección electrónica.
- Archivo del texto en formato Word, **ANONIMADO**, con:
 - El título en español y en inglés.
 - Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: objetivos del trabajo, metodología y conclusiones o tesis.
 - Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.
 - El texto del original.

5. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación anónimo y por pares, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

NORMAS EDITORIALES Y DE ESTILO

Directrices para autoras/es

La revista *Feminismo/s* publica dos tipos de trabajos: artículos de investigación y reseñas de libros. El Consejo de Redacción establece las normas generales que se describen a continuación.

La revista no cobra tasas por envío de trabajos, ni tampoco cuotas por la publicación de sus artículos.

Se aceptan trabajos en inglés o español.

Para poder enviar un artículo las/los autoras/es deben **Iniciar sesión** o **Registrarse** si no lo han hecho con anterioridad.

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- Los artículos de investigación, que deberán ser inéditos, tendrán una extensión máxima de 9.000 palabras con las notas y cuadros inclusive (salvo excepciones justificadas, previa autorización del Consejo de Redacción).
- Deberán estar escritos con letra Times New Roman 12. El texto se presentará debidamente justificado y con un interlineado de 1'5. La primera línea de cada párrafo irá sangrada.
- Los diferentes **apartados del texto** se ordenarán siguiendo la numeración arábiga (1, 2, 3,...) y el título de cada uno de ellos irá en letra mayúscula y en negrita. Los subapartados se enumerarán de la siguiente manera: 1.1, 1.2, 1.3, etc. y sus títulos irán en minúscula y en negrita.
- Las **notas al pie**, escritas con letra Times New Roman 10, se reducirán a lo indispensable, se utilizarán solo para información suplementaria y en ningún caso serán bibliográficas. La llamada en el texto irá antes del signo de puntuación.
- Después de las conclusiones, el artículo finalizará con un apartado de **Referencias bibliográficas** en el que se coloquen, siguiendo un criterio alfabético y cronológico (en caso de haber varias obras de una misma autora/ un mismo autor), todos los trabajos que se citan a lo largo del artículo. Es importante que cada referencia bibliográfica acabe con un punto y que se deje un salto de línea en blanco entre las referencias. Ver [Normas de citación y referencias](#).
- **Las fotografías e imágenes** se entregarán en formato digital, separadas del texto, en formato tif, con una calidad de 300 puntos por pulgada. Deben ir identificadas convenientemente según sean citadas en el texto.
- En su primera versión los artículos deberán presentarse de forma anónima (sin autorreferencias que desvelen la autoría, sin menciones a proyectos de investigación en los que se inscriba el artículo y

sin información personal en las propiedades del documento), garantizando de este modo el doble ciego en el proceso de evaluación externa.

- Si el artículo fuera aceptado para su publicación, el texto definitivo deberá ir firmado en la primera página, después del título (alineado a la derecha) y los datos sobre la autoría y la afiliación institucional tendrán que aparecer en este orden:
 - El nombre de la autora/ del autor.
 - La institución a la que pertenece (de forma desarrollada y sin siglas) y la ciudad en la que se encuentra la institución.
 - El correo electrónico de la autora/ del autor.
 - El identificador científico ORCID. Ejemplo: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>.
- Al inicio de cada artículo, e independientemente del idioma en el que esté redactado, siempre se añadirá el título del trabajo (en español y en inglés) y un resumen con una extensión máxima de 150 palabras (en español y en inglés), en el que se describa la justificación del objeto de estudio, los objetivos, la metodología, los principales resultados y las conclusiones más relevantes. Se deberá incluir también entre 4 y 8 palabras clave (en español y en inglés), separadas por punto y coma.
- Además, en archivo aparte, que se adjuntará en la plataforma OJS («Cargar los archivos complementarios»), se incluirá una breve nota curricular, de una extensión aproximada de unas 10 líneas, sobre la formación académica, situación profesional y labor investigadora de la autora/ del autor.
- El incumplimiento de estos criterios básicos podrá ser motivo de exclusión del proceso de evaluación por pares.
- La corrección de las primeras pruebas correrá a cargo de las/los autoras/es, para lo que dispondrán de un plazo máximo de 10 días.

RESEÑAS DE LIBROS

- Las reseñas de libros de reciente publicación (de los dos últimos años) tendrán una extensión máxima de 1.500 palabras, especificándose el autor o la autora o editor/a, título, lugar de publicación, editorial, fecha de publicación, ISBN y número de páginas.
- El autor/la autora de la reseña, facilitará su nombre y apellidos, afiliación institucional, dirección de correo electrónico e identificador ORCID.
- Es aconsejable el envío, como un archivo complementario, de una imagen de la cubierta principal de la publicación reseñada.
- El autor/la autora seguirá las instrucciones del apartado [Normas de citación y referencias](#).

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, las autoras/los autores están obligadas/os a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación. Se devolverán a las autoras/ los autores aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

1. El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
2. El archivo de envío está en formato Microsoft Word (.DOCX) u Open Document Format (.ODT).
3. Siempre que sea posible, se proporcionan los identificadores DOI para las referencias.
4. El texto tiene interlineado de 1,5; 12 puntos de tamaño de fuente Times New Roman; se utiliza cursiva en lugar de subrayado (excepto en las direcciones URL); y todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final.
5. El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos resumidos en las [Directrices del autor/a](#), que aparecen en Acerca de la revista.

6. Si se envía a una sección evaluada por pares de la revista, deben seguirse las instrucciones en [Asegurar una evaluación anónima](#).
7. Cumple con las normas recogidas en [Normas de citación y referencias](#).

NORMAS DE CITACIÓN Y REFERENCIAS

A PARTIR DE NOVIEMBRE DE 2020, LA REVISTA SE ACOGE AL SISTEMA APA PARA LA CITACIÓN Y REFERENCIACIÓN EN EL TEXTO, ASÍ COMO PARA LA ELABORACIÓN DE LA LISTA FINAL DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. NO SE SOMETERÁ A EVALUACIÓN NINGÚN ARTÍCULO NO ADAPTADO A APA. LAS NORMAS ESTÁN DISPONIBLES EN

<https://apastyle.apa.org/>

EL NÚMERO 37 SE RIGE AÚN POR LAS NORMAS SIGUIENTES:

1. Normas para citar en el texto

1.1. Las referencias bibliográficas de las citas en el texto irán entre paréntesis en el cuerpo del artículo nunca en las notas al pie.

1.2. Citas extensas (cuatro o más líneas): se destacan del texto mediante un párrafo sangrado, con letra de 11", sin entrecomillar. En este caso, el punto irá delante del paréntesis que contiene la referencia bibliográfica y no después.

1.3. Cómo citar un trabajo de un/a autor/a:

- Referencia a una idea de un/a autor/a cuyo nombre no se cita expresamente en el texto: apellido del/de la autor/a seguido del número de página. No se pone coma [,] entre el apellido y el número de página. Ejs.:

«En la cultura renacentista y humanística italiana este debate sobre los sexos tuvo una muy especial viveza» (Blanco 265).

El debate sobre los sexos fue muy vivo en la cultura del Renacimiento y del Humanismo italianos (Blanco 265).

- Referencia a una idea de un/una autor/a cuyo nombre sí se cita en el texto: sólo se recoge la página entre paréntesis. Ej.:

Según Moi, «la obra de Kristeva no se puede considerar fundamentalmente feminista» (174).

1.4. Cómo citar varios trabajos de un/a mismo/a autor/a

Si se menciona más de una obra de un/una mismo/a autor/a, debe incluirse el nombre del/ de la autor/a y el título abreviado de cada trabajo, en cursiva o entrecomillado, en función del tipo de publicación de la que se trate. Debe insertarse una coma [,] SOLAMENTE entre el nombre del/de la autor/a y el título de trabajo. Ejs.:

(Frye, *Anatomy* 237)

(Haraway, «Manifiesto para Cyborgs» 620)

1.5. Cómo citar un trabajo de varios/as autores/as

- Si el trabajo tiene 2 o 3 autores/as, deben citarse todos/as. Ej.:

No podemos olvidar que «estableciendo relaciones igualitarias de poder se contribuye a una democratización de la sociedad y de la vida doméstica» (Orive Álvarez, Asián Chaves y González Limón 525).

- Si el trabajo tiene 4 o más autores/as, puede citarse sólo el/la primero/a, añadiendo después «et al.»

1.6. Cómo citar un trabajo de autoría corporativa

Conviene que el nombre de la entidad u organismo forme parte del texto. Si se introduce en el cuerpo del texto, deben abreviarse los términos conocidos. Ej.:

(ONU, Comisión Económica para África 79-86).

1.7. Cómo citar un trabajo anónimo: debe incluirse el título en cursiva o entrecomillado, dependiendo del tipo de referencia bibliográfica de que se trate. Ej.:

(*Lineamientos curriculares de la educación preescolar* 21)

1.8. Cómo citar un trabajo en varios volúmenes

Debe incluirse, además del apellido del/de la autor/a, el número de volumen separado por un espacio, y las páginas separadas por dos puntos. Si la cita se refiere a todo el volumen, no es necesario recoger la/s página/s. Ejs.:

(Wellek 2: 1-10)

(Wellek, vol. 2)

1.9. No se emplea «cfr.», «véase», «vid.», «ver» o «comp.». En ningún caso se emplean indicaciones como «op. cit.», «art. cit.», «loc. cit.», «id.», «ibid.», «supra», «infra», «passim».

2. Lista final de obras citadas

2.1. Las entradas bibliográficas aparecerán únicamente al final del documento. Se incluirán únicamente los recursos citados en la preparación del trabajo, de forma que cada cita tenga su correspondiente referencia en la lista de bibliografía final.

2.2. Los nombres de las/los autoras/es y editoras/es se darán completos (nombres y apellidos), y nunca en mayúsculas.

2.3. Al incluir una obra de varias/os autoras/es, solo en el primero se hace preceder el apellido.

2.4. Ordenación de referencias en la lista de bibliografía final:

- Las referencias se ordenarán alfabéticamente por el apellido del autor o de la autora, o por el apellido del primer autor o de la primera autora en el caso de que sean varios/as.
- Cuando se incluye más de una obra de un mismo autor/una misma autora, se ordenan cronológicamente por el año de publicación. Además, en la segunda entrada y siguientes, si las hay, **se debe repetir el nombre completo del autor/de la autora**. Ejs.:

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Las mujeres y la enseñanza científico-tecnológica en la España del siglo XX». *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista* 5 (2006): 111-128.

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Mujer, franquismo y educación científica». *Memorias del IX Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos, 2012.

Los trabajos de un mismo autor/una misma autora realizados en colaboración con autores/as diferentes, se han de ordenar por el apellido del segundo autor/ de la segunda autora.

- Las publicaciones individuales se colocan antes que las publicaciones en colaboración.

2.5. Cada entrada se organizará de la siguiente manera:

2.5.1. Libros y monografías

- **Con un/a solo/a autor/a, compilador/a o editor/a:** Apellido/s, Nombre. *Título del libro en cursiva*. Número de volúmenes [si más de uno]. Edición utilizada. Lugar de publicación: Nombre de la editorial, Fecha de publicación. Ejs.:

Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revision from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Vol. 2. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1957.

- **Con varios/as autores/as, compiladores/as o editores/as:** Apellido/s, Nombre, y Nombre Apellido/s. *Título en cursiva*. Número de volúmenes [si más de uno]. Ciudad: Editorial, año. Ejs.:

Anderson, Bonnie, y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1991.

Martínez Costa, Carme, Amaia Lusa García, María Dolores Calvet Puig, Isabel Gallego Fernández, Olga Pons Peregort, y Marta Tura Solvas. *Guía para el diseño y la implantación de un Plan de Igualdad en las universidades*. Valencia: Institut Català de les Dones, 2006.

Perrot, Michelle, y Georges Duby, eds. *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1991.

2.5.2. Artículos de revista

En las revistas, el número de volumen y fascículo se dará siempre con caracteres arábigos.

- **Con un solo autor o una sola autora:** Apellido/s, Nombre. «Título». *Revista en cursiva* n.º de volumen. N.º de fascículo o ejemplar (año): página/s (sin p./pp.). Ejs.:
 - Valcárcel, Amelia. «El primer ensayo feminista de una teoría del poder». *Panorama* 9 (1990): 59-64.
 - Vogel, Lisa. «Erotica, the Academy and Art Publishing: A Review of Woman as Sex Object. *Studies in Erotic Art, 1730-1970*, New York, 1972». *Art Journal* 35.4 (1976): 378-385.
- **Con varios autores o varias autoras:** Apellido/s, Nombre, y Nombre Apellido/s. «Título». *Revista en cursiva* n.º volumen. N.º de fascículo o ejemplar (año): páginas (sin p./pp.). Ejs.:
 - López-Zafra, Esther, y Rocío García Retamero. «Mujeres y liderazgo: ¿discapacitadas para ejercer el liderazgo en el ámbito público?». *Feminismo/s* 13 (2009): 85-104.

2.5.3. Capítulos de libro y colaboraciones en libros colectivos

Apellido/s del autor o de la autora, Nombre del autor o de la autora. «Título del trabajo». o *Título del libro en cursiva*. Ed./Eds. Nombre y apellido/s del editor o de la editora. Número de volumen [si más de uno]. Lugar de publicación: Editorial, año de publicación. Páginas. Ej.:

Smith-Rosenberg, Carroll. «Writing History: Language, Class and Gender» *Feminist Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 31-54.

2.5.4. Tesis Doctorales

Apellido/s del autor o de la autora, Nombre. *Título de la tesis en cursiva*. Diss. Universidad que otorga el título, año. Ejs.:

Gómez Cama, M.^a del Carmen. *Presencia, evolución y participación de las mujeres en la Universidad: la Universidad de Cádiz*. Diss. U. de Cádiz, 2015.

Fullerton, Matilda. *Women's Leadership in the Public Schools: Towards a Feminist Educational Leadership Model*. Diss. Washington State University. Ann Arbor: UMI, 2001.

2.5.5. Citas de prensa

Apellido/s del autor o de la autora, Nombre. «Título del trabajo». *Nombre del periódico en cursiva* Día Mes Año: página/s. Ej.:

Lara, Fernando. «Victoria Kent, una mujer de suerte». *Triunfo* 22 octubre 1977: 62.

2.5.6. Sitios Web y libros electrónicos

- Las referencias de los documentos electrónicos siguen el mismo esquema que las de los documentos impresos, aunque añadiendo algunos datos.
- Como mínimo, deben constar de: Apellido/s, Nombre. Título. *Nombre del sitio web*. Organización responsable. Fecha de consulta.
- No es necesario incluir la URL salvo que el texto sea de difícil localización. En ese caso, debe colocarse después de la fecha de consulta. Ejs.:

Safa Barraza, Patricia, y Juan Manuel Ramírez Sáiz. «Deterioro urbano y calidad de vida en las grandes urbes: la participación de las mujeres en las organizaciones vecinales». *La ventana* 54 (2011): 110-145. 20 abril 2015.

Naciones Unidas. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, 1996. 4 junio 2014. <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>

García Landa, José Ángel, comp. *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. U. de Zaragoza, 2008. 15 mayo 2008. <http://personal.unizar.es/garciala/bibliography.html>.

2.5.7. Referencias bibliográficas con DOI

En aquellos documentos que dispongan de un DOI, este debe figurar al final de la referencia con formato de enlace URL. Ej.:

Medina Arjona, Encarnación. «Ecofeminismo e interculturalidad». *Feminismo/s* 34 (2019): 199-214. DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.09>

CÓMO PROPONER UN DOSIER MONOGRÁFICO

La propuesta de un dossier monográfico para la revista *Feminismo/s* se hará llegar a la directora de la revista (Helena.Establier@ua.es) y contendrá la siguiente información:

1. Título provisional del dossier monográfico.
2. Un C.V. completo de la coordinadora/del coordinador (o de las coordinadoras/los coordinadores) del mismo.
3. Una descripción de sus objetivos y una justificación de la oportunidad del tema del dossier (300 palabras).
4. Un listado provisional de participantes en el volumen, acompañado de una breve reseña bio-bibliográfica de cada una/uno de ellas/os, de los títulos de los trabajos previstos y de un breve resumen de cada uno donde se incluyan los objetivos previstos (150 palabras).
5. Las propuestas serán consideradas por el Consejo de Redacción de *Feminismo/s* en el plazo máximo de un mes a partir de la fecha de recepción de las mismas.

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

- 1) Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo de Redacción de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y a los requisitos que la revista ha publicado para los/las autores/as.
- 2) El Consejo de Redacción envía los originales, sin el nombre del autor o de la autora, a dos revisores/as externos/as al Consejo Editorial. Sobre esos dictámenes, el Consejo de Redacción decide rechazar o aceptar el artículo o solicitar modificaciones al autor o a la autora del trabajo. Los/las autores/as reciben una notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Feminismo/s* puede enviar a los/las autores/as los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
- 3) El informe emitido por los/las revisores/as incluye:
 - a) una valoración global del artículo y de los resúmenes.
 - b) una valoración cuantitativa de la calidad (buena | aceptable | insuficiente) según estos cinco criterios: originalidad e interés del tema; pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área; rigor metodológico; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y articulación expositiva.
 - c) una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar.

COBERTURA, DIFUSIÓN Y PRESENCIA EN BASES DE DATOS

La revista está indizada en ESCI (WOS), DOAJ, REDIB, GenderWatch (ProQuest), InDICES-CSIC, ERIH PLUS, MLA, CIRC, MLAR, Latindex, Dialnet, Ulrich's, Dulcinea, Google Scholar, SHERPA/RoMEO, RUA, DICE, REBIUN, RESH, OCLC WorldCat, Copac, SUDOC y ZDB/EZB.

PRINCIPIOS ÉTICOS DE PUBLICACIÓN

La publicación de artículos en una revista con revisión por pares es un reflejo directo de la calidad del trabajo de sus autoras/es, y del compromiso y cualificación de los investigadoras/es que actúan como revisoras/es. Por ello *Feminismo/s* es una publicación comprometida con los principios éticos de la actividad científica en los siguientes términos:

1. Publicación y autoría

Todos los artículos deben incluir un listado de referencias, así como indicar si han recibido apoyo económico. Los trabajos deben estar libres de plagio o fraude científico, cuyos supuestos* se enumeran de manera no exhaustiva a continuación:

- Plagio: copia literal sin entrecomillar y citar la fuente; copia sustancial (materiales de investigación, procesos, tablas...); parafrasear o reproducir ideas sin citar la fuente y/o cambiando el significado original; reutilizar y enviar textos propios ya publicados sin indicar la fuente y el parafraseo abusivo incluso citando la fuente.
- Fraude científico: no reconocimiento de todas/os las/los investigadoras/es participantes en la elaboración del trabajo, el envío simultáneo a varias publicaciones, la división de un trabajo en partes diferentes que comparten las mismas hipótesis, población y métodos, así como la utilización de datos falsos o no probados. Finalmente, las/los autoras/

es deben declarar a la revista los potenciales conflictos de interés cuando envían un trabajo.

* Fuente: <http://www.ethics.elsevier.com/>

2. Responsabilidad de las/los autoras/es

- El envío de trabajos a *Feminismos/s* supone la lectura y aceptación de las normas editoriales y de publicación de la revista, incluida la participación en un proceso anónimo de evaluación por pares.
- Todas/os las/los autoras/es que firman un trabajo deben haber contribuido de manera significativa a su elaboración y deben estar de acuerdo con el resultado final y con el envío del trabajo para su evaluación.
- Los trabajos deben reconocer a todas/os las/los autoras/ que han participado en su elaboración.
- Los datos utilizados en el artículo deben ser reales y auténticos.
- Las/los autoras/es asumen la obligación de corregir y/o retractarse ante posibles errores detectados posteriormente.
- Los artículos han de ser inéditos y no pueden ser enviados simultáneamente a ninguna otra publicación.

3. Proceso de revisión

Todos los artículos enviados a la revista se someten a un proceso de revisión por pares con las siguientes características:

- La selección de los revisores se realiza en función de normas y principios previos basados tanto en su cualificación como en la calidad de su producción científica.
- El proceso de revisión será totalmente anónimo tanto para las/ los autoras/es como para las/los revisoras/es. Los artículos y sus revisiones serán tratados confidencialmente.
- Las/los revisoras/es consideran, entre sus criterios de evaluación, el respeto a los principios éticos esenciales en la investigación científica.
- Los juicios expresados en las revisiones deben ser objetivos.

- Tanto autoras/es como revisoras/es deben revelar las relaciones y fuentes de financiación que puedan generar potenciales conflictos de intereses.

4. Responsabilidades de las editoras/editores

- El equipo editorial tiene la responsabilidad y la autoridad para aceptar o rechazar un artículo basándose en las revisiones.
- El equipo editorial revelará en su caso las relaciones o fuentes de financiación que puedan ser potencialmente consideradas como conflictos de intereses respecto a los artículos que rechaza o acepta.
- Sólo se aceptarán los artículos en los que existe una evidencia cierta sobre el cumplimiento de las normas editoriales.
- El equipo editorial se compromete a preservar el anonimato de las/los revisoras/revisores de manera que nunca puedan asociarse con los artículos revisados.

5. Cuestiones éticas de publicación

El equipo editorial se compromete a:

- Vigilar y preservar los principios éticos de publicación.
- Mantener la integridad del expediente académico.
- Evitar la publicación de material plagiado o elaborado de manera fraudulenta.
- Estar abierto a la publicación de correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas siempre que sea necesario.
- Ofrecer apoyo en el proceso de retractación de artículos.
- Realizar todas las acciones necesarias para cumplir los estándares de compromiso intelectual y ético.

6. Política anti-plagio

El Consejo de Redacción de *Feminismo/s* es responsable de comprobar que los trabajos presentados sean originales y no incurran en plagio. La Universidad de Alicante cuenta con software específico a tal efecto, como *Turnitin*, una herramienta para prevenir y evitar el plagio académico y profesional que

comprueba las similitudes de un documento con múltiples fuentes de información (Internet, artículos científicos y con su base de datos interna) e identifica el contenido no original traducido del inglés. Adicionalmente, el Consejo de Redacción tiene a su disposición, a través de la página web de la U.A. una serie de programas gratuitos de detección del plagio, tales como *Copyscape*, *Plagium*, *PlagScan*, *Dupli Checker*, *Plagiarisma*, *Article Checker*, *Viper* o *Antiplagiarist* (<https://biblioteca.ua.es/es/investiga-y-publica/pi/plagio.html>)

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar cualquier trabajo recibido, aceptado o ya publicado en caso de constatare plagio, falsificación o publicación duplicada, así como los diversos supuestos de fraude científico anteriormente enumerados. Del mismo modo, promueve la publicación de correcciones o retractaciones frente a errores detectados.

AVISO LEGAL

A efectos de lo estipulado en los artículos 138-143 de la Ley de Propiedad Intelectual, la publicación de un trabajo que atente contra dichos derechos será responsabilidad de la autora o del autor. El equipo editorial de *Feminismo/s* no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Del mismo modo, las opiniones y hechos expresados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autoras/es y *Feminismo/s* no se identifica necesariamente con ellas/os.

AVISO DE DERECHOS DE AUTOR/A

Las/los autoras/es que publican en *Feminismo/s* están de acuerdo en los siguientes términos:

1. Las/Los autoras/es conservan los derechos sobre sus trabajos, aunque ceden de forma no exclusiva los derechos de explotación (reproducción, edición, distribución, comunicación pública y exhibición) a la revista. Las/los autoras/es son, por tanto, libres de hacer acuerdos contractuales adicionales

independientes para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, alojarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), siempre que medie un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

2. Las/los autoras/es aseguran que *Feminismo/s* es el primer medio que publica su obra y garantizan que mientras se encuentra en fase de valoración y posible publicación en nuestra revista no se ha enviado ni enviará a otros medios.

3. Los trabajos se publican bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 (CC BY 4.0), salvo que se indique lo contrario, lo cual significa que se puede compartir y adaptar el material siempre que medie atribución del autor/a, del primer medio que publica y se proporcione un enlace a la licencia. Igualmente hay que indicar si se han realizado cambios.

4. Se permite y alienta a los/las autores/as a publicar su obra electrónicamente tras su publicación en *Feminismo/s* (como en repositorios institucionales, en su página web...) con el fin de lograr intercambios productivos y conseguir que la obra logre mayor citación (véase *The Effect of Open Access*, en inglés).

POLÍTICA D'ACCÉS OBERT

Feminismo/s s'ofereix a la comunitat investigadora en accés obert immediat al seu contingut, sense cap tipus de període d'embargament, basat en el principi que oferir al públic un accés lliure a les investigacions ajuda a un major intercanvi global de coneixement. En aquest sentit, *Feminismo/s* segueix la política d'accés obert definida per la Declaració de Budapest (BOAI, 2002): «disponibilitat gratuïta en la Internet pública, perquè qualsevol usuari la pugui llegir, descarregar, copiar, distribuir, imprimir, amb la possibilitat de cercar o enllaçar tots els textos d'aquests articles, recórrer-los per a indexació exhaustiva, usar-los com a dades per a programari, o utilitzar-los per a qualsevol altre propòsit legal, sense barreres financeres, legals o tècniques, diferents de la fonamental de guanyar accés a la pròpia Internet»

Feminismo/s és una revista científica sense ànim de lucre i per tant no contempla l'abonament de cap taxa per presentació/enviament de manuscrits ni tampoc cap quota per la publicació d'articles.

COM PRESENTAR UN ORIGINAL

1. Els treballs seran el resultat d'una investigació original i hauran de contenir conclusions noves que tinguin el suport d'una metodologia degudament plantejada i justificada. Només s'admetran treballs inèdits que no estiguen en procés d'avaluació per altres revistes.
2. L'extensió dels treballs presentats no excedirà les 9.000 paraules, incloent-hi notes i bibliografia.
3. El nombre i l'extensió de les notes a peu es reduirà a allò que siga indispensable.

4. Les autores o autors sotmetran els seus articles en Word a través del correu electrònic de la revista (revistafeminismos@ua.es) i hauran d'aportar **imprescindiblement**:

- En full a part: nom de l'autor o de l'autora, institució a la qual pertany, codi ORCID, adreça professional completa i adreça electrònica.
- Arxiu del text en format Word, ANONIMAT, amb:
 - El títol en espanyol i en anglès.
 - Un resum d'unes 150 paraules en espanyol, i la correcta versió anglesa. Aquest resum haurà d'atènyer-se a l'esquema següent: objectius del treball, metodologia i conclusions o tesis.
 - Cinc paraules-clau en espanyol, i la correcta versió anglesa.
 - El text de l'original.

5. Els treballs seran sotmesos a un procés de selecció i avaluació anònim i d'experts, segons el procediment i els criteris fets públics per la revista.

NORMES EDITORIALS I D'ESTILS

Directrius per a autores/autors

La revista *Feminismo/s* publica dos tipus de treballs: articles d'investigació i ressenyes de llibres. El Consell de Redacció estableix les normes generals que es descriuen a continuació.

La revista no cobra taxes per enviament de treballs, ni tampoc quotes per la publicació dels articles.

S'accepten treballs en anglès o espanyol.

Per a poder enviar un article les autores o els autors han d'iniciar **sessió** o **registrar-s'hi** si no ho han fet amb anterioritat.

ARTICLES D'INVESTIGACIÓ

- Els articles d'investigació, que hauran de ser inèdits, tindran una extensió màxima de 9.000 paraules amb les notes i quadres inclusivament (excepte excepcions justificades, amb l'autorització del Consell de Redacció).

- Hauran d'estar escrits amb lletra Times New Roman 12. El text es presentarà degudament justificat i amb un interlineat d'1'5. La primera línia de cada paràgraf estarà sagnada.
- Els diferents **apartats del text** s'ordenaran seguint la numeració àrabi (1, 2, 3,...) i el títol de cadascun estarà en lletra majúscula i en negreta. Els subapartats s'enumeraran de la manera següent: 1.1, 1.2, 1.3, etc. i els títols estaran en minúscula i en negreta.
- Les **notes al peu**, escrites amb lletra Times New Roman 10, es reduiran a allò indispensable, s'utilitzaran només per a informació suplementària i en cap cas seran bibliogràfiques. La crida en el text anirà abans del signe de puntuació.
- Després de les conclusions, l'article acabarà amb un apartat de Referències **bibliogràfiques** en el qual es col·loquen, seguint un criteri alfabètic i cronològic (en cas d'haver-hi diverses obres d'un/a mateix/a autor/a), tots els treballs que se citen al llarg de l'article. És important que cada referència bibliogràfica acabe amb un punt i que es deixi un salt de línia en blanc entre les referències. Vegeu **Normes de citació i referències**.
- **Les fotografies i imatges** es lliuraran en format digital, separades del text, en format Tif, amb una qualitat de 300 punts per polzada. Han d'estar identificades convenientment segons siguin citades en el text.
- En la primera versió els articles hauran de ser presentats de manera anònima (sense autoreferències que revelen l'autoria, sense esments a projectes d'investigació en els quals s'inscriu l'article i sense informació personal en les propietats del document), fet que garanteix el doble cec en el procés d'avaluació externa.
- Si l'article fóra acceptat per a la publicació, el text definitiu haurà d'estar signat en la primera pàgina, després del títol (alineat a la dreta) i les dades sobre l'autoria i l'afiliació institucional hauran d'aparèixer en aquest ordre:

- El nom de l'autora/autor.
- La institució a la qual pertany (de forma desenvolupada i sense sigles) i la ciutat en la qual es troba la institució.
- El correu electrònic de l'autora/autor.
- El número d'identificació científica ORCID. Exemple: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>.
- A l'inici de cada article, i independentment de l'idioma en què estiga redactat, sempre s'afegirà el títol del treball (en espanyol i en anglès) i un resum amb una extensió màxima de 150 paraules (en espanyol i en anglès), en el qual es descriga la justificació de l'objecte d'estudi, els objectius, la metodologia, els principals resultats i les conclusions més rellevants. S'haurà d'incloure també entre 4 i 8 paraules clau (en espanyol i en anglès), separades per punt i coma.
- A més, en un arxiu a part, que s'adjuntarà en la plataforma OJS («Carregueu els arxius complementaris»), s'inclourà una breu nota curricular, d'una extensió aproximada d'unes 10 línies, sobre la formació acadèmica, la situació professional i la tasca investigadora de l'autora/autor.
- L'incompliment d'aquests criteris bàsics podrà ser motiu d'exclusió del procés d'avaluació per experts.
- La correcció de les primeres proves serà a càrrec de les/dels autores/autors, per a la qual cosa disposaran d'un termini màxim de 10 dies.

RESSENYES DE LLIBRES

- Les ressenyes de llibres de recent publicació (dels dos últims anys) tindran una extensió màxima de 1.500 paraules, i s'hi especificarà l'autor/a o l'editor/a, el títol, el lloc de publicació, l'editorial, la data de publicació, l'ISBN i el nombre de pàgines.
- L'autora o l'autor de la ressenya, facilitarà el seu nom i cognoms, l'afiliació institucional, l'adreça de correu electrònic i l'identificador ORCID.

- És aconsellable l'enviament, com un arxiu complementari, d'una imatge de la coberta principal de la publicació ressenyada.
- L'autora o l'autor seguirà les instruccions de l'apartat **Normes de citació i referències**.

Llista de comprovació per a la preparació de trameses

Com a part del procés de la tramesa, els/les autor/autores estan obligats/des a comprovar que la tramesa complisca tots els elements que es mostren a continuació. Se'ls retomaran aquells enviaments que no complisquen aquestes directrius.

1. L'enviament no ha sigut publicat prèviament ni s'ha sotmès a consideració per cap altra revista (o s'ha proporcionat una explicació sobre aquest tema en els Comentaris a l'editor/a).
2. L'arxiu d'enviament està en format Microsoft Word (.DOCX) o Open Document Format (.ODT).
3. Sempre que siga possible, es proporcionen els identificadors DOI per a les referències.
4. El text té interlineat d'1,5; 12 punts de grandària de font Times New Roman; s'utilitza cursiva en comptes de subratllat (excepte en les direccions URL); i totes les il·lustracions, figures i taules es troben col·locades en els llocs del text apropiats, i no al final.
5. El text s'adhereix als requisits estilístics i bibliogràfics resumits en les **Directrius de l'autor/a**, que apareixen en l'apartat Sobre la revista.
6. Si s'envia a una secció avaluada per experts de la revista, cal seguir les instruccions de l'apartat Assegurar **una avaluació anònima**.
7. Compleix amb les normes arrellegades en **Normes de citació i referències**.

NORMES DE CITACIÓ I REFERÈNCIES

A PARTIR DE NOVEMBRE DEL 2020, LA REVISTA S'ACULL AL SISTEMA APA PER A LA CITACIÓ I REFERENCIACIÓ EN EL TEXT, AIXÍ COM PER A L'ELABORACIÓ DE LA LLISTA FINAL DE REFERÈNCIES

BIBLIOGRÀFIQUES. NO SE SOTMETRÀ A AVALUACIÓ CAP ARTICLE NO ADAPTAT A APA. LES NORMES ESTAN DISPONIBLES EN

<https://apastyle.apa.org/>

EL NÚMERO 37 ES REGEIX ENCARA PER LES NORMES SEGÜENTS:

1. Normes per a citar en el text

1.1. Les referències bibliogràfiques de les cites en el text estaran entre parèntesi en el cos de l'article, **mai en les notes al peu.**

1.2. Cites extenses (quatre o més línies): es destaquen del text mitjançant un paràgraf sagnat, amb lletra de 11 punts de grandària, sense cometes. En aquest cas, el punt estarà davant del parèntesi que conté la referència bibliogràfica i no després.

1.3. Com citar un treball d'un/a autor/a

- Referència a una idea d'un/a autor/a el nom del/de la qual no se cita expressament en el text: cognom de l'autor/a seguit del número de pàgina. No es posa coma [,] entre el cognom i el número de pàgina. Exemples:

«En la cultura renacentista y humanística italiana este debate sobre los sexos tuvo una muy especial viveza» (Blanco 265).

El debate sobre los sexos fue muy vivo en la cultura del Renacimiento y del Humanismo italianos (Blanco 265).

- Referència a una idea d'un/una autor/al nom del qual sí que se cita en el text: només s'indica la pàgina entre parèntesi. Exemple:

Segons Moi, «la obra de Kristeva no se puede considerar fundamentalmente feminista» (174).

1.4. Com citar diversos treballs d'un/a mateix/a autor/a

Si s'esmenta més d'una obra d'una mateixa autora o d'un mateix autor, s'hi ha d'incloure el nom de l'autora o l'autor i el títol abreujat de cada treball, en cursiva o entre cometes, d'acord amb el tipus de publicació de què es tracte.

Ha d'inserir-s'hi una coma [,] SOLAMENT entre el nom de l'autora i l'autor i el títol de treball. Exemples:

(Frye, *Anatomy* 237)

(Haraway, «Manifiesto para Cyborgs» 620)

1.5. Com citar diversos treballs d'un/a mateix/a autor/a

- Si el treball té 2 o 3 autors/es, han de ser citats/des tots/es. Ex.:
No podemos olvidar que «estableciendo relaciones igualitarias de poder se contribuye a una democratización de la sociedad y de la vida doméstica» (Orive Álvarez, Asián Chaves y González Limón 525).
- Si el treball té 4 o més autors/as, pot citar-se només el/la primer/a, afegir-hi després «et al.»

1.6. Com citar un treball d'autoria corporativa

Convé que el nom de l'entitat o organisme forme part del text. Si s'introdueix en el cos del text, han d'abreujar-se els termes coneguts. Ex.:

(ONU, Comissió Econòmica per a Àfrica 79-86).

1.7. Com citar un treball anònim: ha d'incloure's el títol en cursiva o entre cometes, depenent del tipus de referència bibliogràfica de què es tracte. Ex.:

(*Lineamientos curriculares de la educación preescolar* 21)

1.8. Com citar un treball en diversos volums

S'hi ha d'incloure, a més del cognom de l'autor/a, el número de volum separat per un espai, i les pàgines separades per dos punts. Si la cita es refereix a tot el volum, no és necessari indicar-hi la/les pàgina/es. Exemples:

(Wellek 2: 1-10)

(Wellek, vol. 2)

1.9. No s'empra «cf.», «véase», «vid.», «ver» o «comp.». En cap cas s'empren indicacions com «op. cit.», «art. cit.», «loc. cit.», «id.», «ibid.», «supra», «infra», «passim».

2. Llista final d'obres citades

2.1. Les entrades bibliogràfiques apareixeran únicament al final del document. S'inclouran únicament els recursos citats en la preparació del treball, de manera que cada cita tinga la seua corresponent referència en la llista de bibliografia final.

2.2. Els noms de les autores o dels autors i de les editores o dels editors hi apareixeran complets (noms i cognoms), i mai en majúscules.

2.3. En incloure una obra de diverses/os autores/autors només en el primer es fa precedir el cognom.

2.4. Ordenació de referències en la llista de bibliografia final:

- Les referències s'ordenaran alfabèticament pel cognom de l'autor o de l'autora, o pel cognom del/de la primer/a autor/a en el cas que en siguen diversos/es.
- Quan s'hi inclou més d'una obra d'un/a mateix/a autor/a, s'ordenen cronològicament per l'any de publicació. A més, en la segona entrada i següents, si n'hi ha, **s'ha de repetir el nom complet de l'autor/de l'autora**. Exemples:

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Las mujeres y la enseñanza científico-tecnológica en la España del siglo XX». *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista* 5 (2006): 111-128.

Canales Serrano, Antonio Francisco. «Mujer, franquismo y educación científica». *Memorias del IX Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos, 2012.

Els treballs d'un/a mateix/a autor/a realitzats en col·laboració amb autors/es diferents, s'han d'ordenar pel cognom del/de la segon/a autor/a.

- Les publicacions individuals es col·loquen abans que les publicacions en col·laboració.

2.5. Cada entrada s'organitzarà de la manera següent

2.5.1. Llibres i monografies

- **Amb un/a solo/a autor/a, compilador/a o editor/a:** Cognom/s, Nom. *Títol del llibre en cursiva*. Nombre de volums [si n'hi ha més d'un]. Edició utilitzada. Lloc de publicació: Nom de l'editorial, Data de publicació. Exemples:

Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revision from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

Pardo Bazán, Emilia. *Obres completes*. Vol. 2. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1957.

- **Amb diversos/es autors/es, compiladors/es o editors/es:** Cognom/s, Nom, i Nom Cognom/s. *Títol en cursiva*. Nombre de volums [si n'hi ha més d'un]. Ciutat: Editorial, any. Exemples:

Anderson, Bonnie, i Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1991.

Martínez Costa, Carme, Amaia Lusa García, María Dolores Calvet Puig, Isabel Gallego Fernández, Olga Pons Peregrort, i Marta Tura Solvas. *Guía para el diseño y la implantación de un Plan de Igualdad en las universidades*. Valencia: Institut Català de les Dones, 2006.

Perrot, Michelle, i Georges Duby, eds. *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1991.

2.5.2. Articles de revista

En les revistes, el número de volum i fascicle es donarà sempre amb caràcters aràbics.

- **Amb un sol/a autor/a:** Cognom/s, Nom. «Títol». *Revista en cursiva* núm. de volum. Núm. de fascicle o exemplar (any): pàgina/es (sense p./pp.). Exemples.:

Valcárcel, Amelia. «El primer ensayo feminista de una teoría del poder». *Panorama* 9 (1990): 59-64.

Vogel, Lisa. «Erotica, the Academy and Art Publishing: A Review of Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970, Nova York, 1972». *Art Journal* 35.4 (1976): 378-385.

- **Amb diversos/es autors/es:** Cognom/s, Nom, i Nom Cognom/s. «Títol». *Revista en cursiva* núm. volum. Núm. de fascicle o exemplar (any): pàgines (sense p./pp.). Ex.:

López-Zafra, Esther, i Rocío García Retamero. «Mujeres y liderazgo: ¿discapacitadas para ejercer el liderazgo en el ámbito público?». *Feminismo/s* 13 (2009): 85-104.

2.5.3. Capítols de llibre i col·laboracions en llibres col·lectius

Cognom/s de l'autor/a, Nom de l'autor/a. «Títol del treball». o *Títol del llibre en cursiva*. Ed./Eds. Nom i cognom/s de l'editor/a. Número de volum [si n'hi ha més d'un]. Lloc de publicació: Editorial, any de publicació. Pàgines. Ex:

Smith-Rosenberg, Carroll. «Writing History: Language, Class and Gender». *Feminist Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 31-54.

2.5.4 Tesis Doctorals

Cognom/s de l'autor o de l'autora, Nom. *Títol de la tesi en cursiva*. Diss. Universitat que atorga el títol, any. Exemples.:

Gómez Cama, M.^a del Carmen. *Presencia, evolución y participación de las mujeres en la Universidad: la Universidad de Cadiz*. Diss. U. de Cádiz, 2015.

Fullerton, Matilda. *Women's Leadership in the Public Schools: Towards a Feminist Educational Leadership Model*. Diss. Washington State University. Ann Arbor: UMI, 2001.

2.5.5. Cites de premsa

Cognom/s de l'autor/a, Nom. «Títol del treball». *Nom del periòdic en cursiva* Dia Mes Any: pàgina/es Ex.:

Lara, Fernando. «Victoria Kent, una mujer de suerte». *Triunfo* 22 octubre 1977: 62.

2.5.6. Llocs web i llibres electrònics

- Les referències dels documents electrònics segueixen el mateix esquema que les dels documents impresos, encara que hi afegixen algunes dades.
- Com a mínim, han de constar de: Cognom/s, Nom. Títol. *Nom del lloc web*. Organització responsable. Data de consulta.
- No és necessari incloure-hi la URL llevat que el text siga de difícil localització. En eixe cas, ha de col·locar-se després de la data de consulta. Exemples.:

Safa Barraza, Patricia, i Juan Manuel Ramírez Sáiz. «Deterioro urbano y calidad de vida en las grandes urbes: la participación de las mujeres en las organizaciones vecinales». *La ventana* 54 (2011): 110-145. 20 abril 2015.

Naciones Unidas. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, 1996. 4 junio 2014. <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>

García Landa, José Ángel, comp. *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. U. de Saragossa, 2008. 15 maig 2008. <http://personal.unizar.es/garciala/bibliography.html>.

2.5.7. Referències bibliogràfiques amb DOI

En aquells documents que disposen d'un DOI, aquest ha de figurar al final de la referència amb format d'enllaç URL. Ex:

Medina Arjona, Encarnación. «Ecofeminismo e interculturalidad». *Feminismo/s* 34 (2019): 199-214. DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.09>

COM PROPOSAR UN DOSSIER MONOGRÀFIC

La proposta d'un dossier monogràfic per a la revista *Feminismo/s* es farà arribar a la directora de la revista (Helena.establier@ua.es) i contindrà la informació següent:

1. Títol provisional del dossier monogràfic.
2. Un CV complet de la coordinadora o del coordinador (o de les coordinadores o coordinadors) del monogràfic.
3. Una descripció dels objectius i una justificació de l'oportunitat del tema del dossier (tres-centes paraules).
4. Una llista provisional de participants en el volum, acompanyada d'una breu ressenya biobibliogràfica de cadascun o cadascuna dels o les participants, dels títols dels treballs previstos i d'un breu resum de cadascun en el qual s'incloguen els objectius previstos (cent cinquanta paraules).
5. Les propostes seran considerades pel Consell de Redacció de *Feminismo/s* en el termini màxim d'un mes a partir de la data de recepció.

PROCÉS D'AVUACIÓ PER EXPERTES/EXPERTS

- 1) Els originals rebuts són valorats, en primera instància, pel Consell de Redacció de la revista per a decidir sobre l'adequació a les àrees de coneixement i als requisits que la revista ha publicat per als autors o les autores.
- 2) El Consell de Redacció envia els originals, sense el nom de l'autor o de l'autora, a dos revisors/es externs/es al Consell Editorial. Sobre eixos dictàmens, el Consell de Redacció decideix rebutjar o acceptar l'article o sol·licitar modificacions a l'autor o a l'autora del treball. Els/les autors/as reben una notificació detallada i motivada en què s'exposa, retocat, el contingut dels informes originals, amb indicacions concretes per a la modificació, si escau. *Feminismo/s* pot enviar als/a les autors/es els informes originals rebuts, íntegres o en part, sempre de forma anònima.

3) L'informe emès pels/per les revisors/es inclou:

- a) una valoració global de l'article i dels resums.
- b) una valoració quantitativa de la qualitat (bona | acceptable | insuficient) segons aquests cinc criteris: originalitat i interès del tema; pertinència pel que fa a les investigacions actuals en l'àrea; rigor metodològic; bibliografia significativa i actualitzada; netedat formal i articulació expositiva.
- c) una recomanació final: publicar | sol·licitar modificacions | rebutjar.

COBERTURA, DIFUSIÓ I PRESENCIA EN BASES DE DADES

La revista està indexada en ESCI (WOS), DOAJ, REDIB, Gender Watch (Proquest), InDICES-CSIC, ERIH PLUS, MLA, CIRC, MIAR, Latindex, Dialnet, Ulrich's, Dulcinea, Google Scholar, SHERPA/RoMEO, RUA, DICE, REBIUN, RESH, OCLC WorldCat, Copac, SUDOC i ZDB/EZB.

PRINCIPIS ÈTICS DE PUBLICACIÓ

La publicació d'articles en una revista amb avaluació d'experts és un reflex directe de la qualitat del treball dels/de les autors/es i del compromís i la qualificació dels/de les investigadors/es que actuen com a revisors/es. Per això *Feminismo/s* és una publicació compromesa amb els principis ètics de l'activitat científica en els termes següents:

1. Publicació i autoria

Tots els articles han d'incloure una llista de referències, com també indicar si han rebut suport econòmic. Els treballs han d'estar lliures de plagi o frau científic. Els supòsits* de plagi i frau científic són els esmentats a continuació:

- Plagi: còpia literal sense usar les cometes i citar la font; còpia substancial (materials d'investigació, processos, taules...); parafrasejar o reproduir idees sense citar la font o canviant el significat original;

reutilitzar i enviar textos propis ja publicats sense indicar la font i parafrasejar de manera abusiva fins i tot citant la font.

- Fraud científic: no reconeixement de tots/es els/les investigadors/es que participen en l'elaboració del treball; l'enviament simultani a diverses publicacions; la divisió d'un treball en parts diferents que comparteixen les mateixes hipòtesis, població i mètodes, com també la utilització de dades falses o no provades. Finalment, els/les autors/es han de declarar a la revista els potencials conflictes d'interès quan envien un treball.

* Font: <http://www.ethics.elsevier.com/>

2. Responsabilitat dels/de les autors/es

- L'enviament de treballs a *Feminismo/s* implica la lectura i l'acceptació de les normes editorials i de publicació de la revista, incloent-hi la participació en un procés anònim d'avaluació d'experts.
- Tots/es els/les autors/es que signen un treball han d'haver contribuït de manera significativa en l'elaboració i han d'estar d'acord amb el resultat final i amb l'enviament del treball perquè siga avaluat.
- Els treballs han de reconèixer a tots/es els/les autors/es que hi han participat.
- Les dades utilitzades en l'article han de ser reals i autèntiques.
- Els/les autors/es assumeixen l'obligació de corregir o retractar-se davant possibles errors detectats posteriorment.
- Els articles han de ser inèdits i no poden ser enviats simultàniament a cap altra publicació.

3. Procés de revisió

Tots els articles enviats a la revista se sotmeten a un procés d'avaluació d'experts amb les característiques següents:

- La selecció dels/de les revisors/es es fa d'acord amb les normes i els principis previs basats tant en la seua qualificació com en la qualitat de la seua producció científica.

- El procés de revisió serà totalment anònim tant pels/per els autors/es com pels/per les revisors/es. Els articles i les revisions seran tractats confidencialment.
- Els/les revisors/es consideren, entre els criteris d'avaluació, el respecte als principis ètics essencials en la investigació científica.
- Els judicis expressats en les revisions han de ser objectius.
- Tant autors/es com revisors/es han de revelar les relacions i les fonts de finançament que puguin generar potencials conflictes d'interessos.

4. Responsabilitats dels/de les editors/es

- L'equip editorial té la responsabilitat i autoritat per a acceptar o rebutjar un article basant-se en les revisions.
- L'equip editorial revelarà, si escau, les relacions o les fonts de finançament que puguin ser potencialment considerades com a conflictes d'interessos pel que fa a l'acceptació o el rebuig dels treballs.
- Només s'acceptaran els articles en els quals hi ha una evidència certa sobre el compliment de les normes editorials.
- L'equip editorial es compromet a preservar l'anonimat dels/de les revisors/es de manera que mai puguin ser associats/des amb els articles revisats.

5. Qüestions ètiques de publicació

L'equip editorial es compromet a:

- Vigilar i preservar els principis ètics de publicació.
- Mantenir la integritat de l'expedient acadèmic.
- Evitar la publicació de material plagiat o elaborat de manera fraudulenta.
- Estar obert a la publicació de correccions, aclariments, retractacions i disculpes sempre que siga necessari.
- Oferir suport en el procés de retractació d'articles.
- Fer totes les accions necessàries per a complir els estàndards de compromís intel·lectual i ètic.

6. Política antiplagi

El Consell de Redacció de *Feminismo/s* és responsable de comprovar que els treballs presentats siguin originals i no incorreguen en plagi. La Universitat d'Alacant compta amb programari específic a l'efecte, com Turnitin, una eina per a prevenir i evitar el plagi acadèmic i professional que comprova les similituds d'un document amb múltiples fonts d'informació (Internet, articles científics i la seua base de dades interna) i n'identifica el contingut no original traduït de l'anglès. Addicionalment, el Consell de Redacció té a la seua disposició, a través de la pàgina web de la UA, una sèrie de programes gratuïts de detecció del plagi, tals com Copyscape, Plagium, PlagScan, Dupli Checker, Plagiarisma, Article Checker, Viper o Antiplagiariest (<https://biblioteca.ua.es/va/investiga-i-publica/pi/plagi.html>).

El Consell de Redacció es reserva el dret de retirar qualsevol treball rebut, acceptat o ja publicat en cas de constatar-s'hi plagi, falsificació o publicació duplicada, així com els diversos supòsits de frau científic enumerats anteriorment. De la mateixa manera, promou la publicació de correccions o retraccions dels errors detectats.

AVÍS LEGAL

A l'efecte de l'estipulat en els articles 138-143 de la Llei de Propietat Intel·lectual, la publicació d'un treball que atempte contra aquests drets serà responsabilitat de l'autora o de l'autor. L'equip editorial de *Feminismo/s* no es fa responsable, en cap cas, de la credibilitat i autenticitat dels treballs. De la mateixa manera, les opinions i fets expressats en cada article són d'exclusiva responsabilitat de les seues autores/autors i *Feminismo/s* no s'identifica necessàriament amb elles/ells.

AVÍS DE DRETS D'AUTOR/A

Les/els autores/autors que publiquen en *Feminismo/s* estan d'acord en els termes següents:

1. Les/Els autores/autors conserven els drets sobre els seus treballs, encara que cedeixen de forma no exclusiva els drets d'explotació (reproducció, edició, distribució, comunicació pública i exhibició) a la revista. Les/els autores/autors són, per tant, lliures de fer acords contractuals addicionals independents per a la distribució no exclusiva de la versió de l'obra publicada en la revista (per exemple, allotjar-la en un repositori institucional o publicar-la en un llibre), sempre que intervinga un reconeixement de la seua publicació inicial en aquesta revista.
2. Les/els autores/autors asseguren que *Feminismo/s* és el primer mitjà que publica la seua obra i garanteixen que mentre es troba en fase de valoració i possible publicació en la nostra revista no s'ha enviat ni enviarà a altres mitjans.
3. Els treballs es publiquen sota una llicència de Creative Commons Reconeixement 4.0 (CC BY 4.0), llevat que s'indique el contrari, la qual cosa significa que es pot compartir i adaptar el material sempre que intervinga atribució de l'autor/a, del primer mitjà que publica i es proporcione un enllaç a la llicència. Igualment cal indicar si s'hi han fet canvis.
4. Es permet i encoratja als autors/autores a publicar la seua obra electrònicament després de la seua publicació en *Feminismo/s* (com en repositoris institucionals, en la seua pàgina web...) amb la finalitat d'aconseguir intercanvis productius i aconseguir que l'obra aconseguisca major citació (vegeu *The Effect of Open Access*, en anglès).

Números anteriores publicados

- Feminismo/s 1.** *Feminismo y multidisciplinariedad*. Helena Establier (coord.)
- Feminismo/s 2.** *Imagin/ando a la mujer*. Pilar Amador Carretero (coord.) y Mónica Moreno Seco (ed.)
- Feminismo/s 3.** *Mujer y participación política*. Mónica Moreno Seco y Clarisa Ramos Feijóo (coords.)
- Feminismo/s 4.** *Writing, memoirs, autobiography and history*. Silvia Caporale Bizzini (coord.)
- Feminismo/s 5.** *Habitar / escribir / conquistar el espacio*. Teresa Gómez Reus (ed.)
- Feminismo/s 6.** *Violencia estructural y directa: mujeres y visibilidad*. Carmen Mañas Viejo (coord.)
- Feminismo/s 7.** *Hélène Cixous: Huellas de intertextos*. Maribel Peñalver Vicea y Rosa María Rodríguez Magda (eds.)
- Feminismo/s 8.** *Mujeres y derecho*. Nieves Montesinos Sánchez y M.^a del Mar Esquembre Valdés (coords.). Nieves Montesinos Sánchez (ed.)
- Feminismo/s 9.** *Género, conflicto y construcción de la paz. Reflexiones y propuestas*. Eva Espinar Ruiz y Eloisa Nos Aldás (coords.)
- Feminismo/s 10.** *Medicines i Gènere. El torsimany necessari*. Elizabeth Mora Torres, Albert Gras i Martí (coords.)
- Feminismo/s 11.** *La representación/presencia de la mujer en los Medios de Comunicación*. Sonia Núñez Puente (coord.) y Helena Establier Pérez (ed.)
- Feminismo/s 12.** *Mujeres en democracia*. Nieves Montesinos Sánchez y M.^a del Mar Esquembre Valdes (coords. y eds.)
- Feminismo/s 13.** *Mujeres y diversidad funcional (discapacidad): construyendo un nuevo discurso*. Carmen Mañas (coord.)
- Feminismo/s 14.** *Género y nuevas tecnologías de la información y la comunicación*. Eva Espinar Ruiz (Coord.)

- Feminismo/s 15.** *¿Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia?* Elena Nájera (Coord.)
- Feminismo/s 16.** *Género e imagen del poder en la historia contemporánea.* Mónica Moreno Seco y Alicia Mira Abad (Coords.)
- Feminismo/s 17.** *La arquitectura y el urbanismo con perspectiva de género.* María-Elia Gutiérrez-Mozo (Coord.)
- Feminismo/s 18.** *Salud pública desde la perspectiva de género: Hitos e innovación.* María Teresa Ruiz Cantero (Coord.)
- Feminismo/s 19.** *Mirada/s trans/identitarias.* Ángel Amaro (Coord.)
- Feminismo/s 20.** *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI.* Angie Simonis (Coord.)
- Feminismo/s 21.** *Mujeres, actividad física, deporte y ocio.* Juan Tortosa Martínez y Lilyan Vega Ramírez (Coords.)
- Feminismo/s 22.** *Ecofeminismo/s: Mujeres y Naturaleza.* Lorraine Kerslake y Terry Gifford (Coords.)
- Feminismo/s 23.** *Todo sobre mi familia. Perspectivas de género.* Adrián Gras-Velázquez (Coord.)
- Feminismo/s 24.** *Género y humor en discursos de mujeres y hombres.* G. Angela Mura y Leonor Ruiz Gurillo (Coords.)
- Feminismo/s 25.** *Violencia escolar y género.* Almudena Iniesta Martínez (Coord.)
- Feminismo/s 26.** *Feminismos en las sociedades árabes.* Eva Lapiedra Gutiérrez (Coord.)
- Feminismo/s 27.** *Comunicación y relaciones de género: prácticas, estructuras, discursos y consumo.* Alejandra Hernández Ruiz y Marta Martín Llaguno (Coords.)
- Feminismo/s 28.** *Laicidad y creencias.* Nieves Montesinos Sánchez y Beatriz Souto Galván (Coords.)

- Feminismo/s 29.** *La (in)visibilidad de las mujeres en la Educación Superior: retos y desafíos en la Academia.* Marcos Jesús Iglesias Martínez e Inés Lozano Cabezas (Coords.)
- Feminismo/s 30.** *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016.* Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (Coords.)
- Feminismo/s 31.** *Dossier monográfico: Sexo y bienestar. Mujeres y diversidad.* Carmen Mañas Viejo y Alicia Martínez Sanz (Coords.)
- Feminismo/s 32.** *Dossier monográfico: MAS-MES: Mujeres, Arquitectura y Sostenibilidad - Medioambiental, Económica y Social.* María-Elia Gutiérrez-Mozo (Coord.)
- Feminismo/s 33.** *Dossier monográfico: Estado actual de la investigación en Literatura francesa y Género: balance y nuevas perspectivas.* Patricia Martínez-García y Jone Martínez-Palacios (Coords.)
- Feminismo/s 34.** *Dossier monográfico: Diálogos entre la democracia participativa y la interseccionalidad. Construyendo marcos para la justicia social.* Ángeles Sirvent Ramos (Coord.)
- Feminismo/s 35.** *Monographic dossier: A critical practice of thinking otherwise: Bacchi, Gender and Public Policy Analysis.* Angela O'Hagan (Coord.)
- Feminismo/s 36.** *Monographic dossier: Departures and Arrivals: Women, Mobility and Travel Writing.* Raquel García-Cuevas García y Sara Prieto García-Cañedo (Coords.)



INSTITUT UNIVERSITARI
D'INVESTIGACIÓ
D'ESTUDIS DE GÈNERE
INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
DE ESTUDIOS DE GÉNERO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Vicerektorat d'Investigació i Transferència de Coneixement
Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de Conocimiento

FEMINISMOS/37