

Revista de Estudios del Género y Teoría Feminista

CLEPSYDRA

Universidad de La Laguna

19

2020



Revista
CLEPSYDRA

Revista
CLEPSYDRA

Revista del Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna

DIRECTORAS

Inmaculada Blasco Herranz y M.^a José Chivite de León

SECRETARIAS

Esther Torrado Martín y Yasmina Romero Morales

CONSEJO DE REDACCIÓN POR CAMPOS

Pino Caballero Gil (Ciencias e Ingenierías),
Sara García Cuesta (Género y Estudios Sociopolíticos),
Teresa González Pérez (Género y Educación),
M.^a José Guerra Palmero (Estudios Feministas y de Género),
Pilar Matud Aznar (Psicología y Género),
M.^a Eugenia Monzón Perdomo (Historiografía e Historia de las Mujeres),
Margarita Ramos Quintana (Género, Derecho y Políticas),
Dolores Serrano Niza (Estudios Culturales, Arte y Comunicación)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2020.19>
ISSN: 1579-7902 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8424 (edición digital)
Depósito Legal: TF 256-2002

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
CLEPSYDRA
19

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2020

REVISTA Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista/Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna. –1(2002)–. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002–.

Annual

1. Feminismo-Publicaciones periódicas 2. Mujeres-Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Instituto de Estudios de las Mujeres II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. 396(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La Revista Clepsydra se edita dos veces al año, en marzo y noviembre. Los originales para su publicación pueden remitirse a través de la plataforma digital de la revista, <https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/index>, en la que encontrarán información sobre los plazos de envío y las normas de publicación. Para mayor información podrán contactar con el equipo editorial de la revista en clepsydra@ull.es.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

La correspondencia relativa a intercambios, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
svpubl@ull.edu.es
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUBMISSION INFORMATION

Clepsydra is a blind peer-reviewed journal published twice a year (March and November) and edited by the Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres at the Universidad de La Laguna (Canaries, Spain). It invites contributions of articles in Gender, Feminist and Women Studies from diverse perspectives and disciplines.

Please note that authors MUST register with Clepsydra before submitting an article (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/about/submissions>) and conform to the journal guidelines. Prior to submission, you must be logged in (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/user/register>) to your personal Clepsydra Account. For further inquiries, please contact us at clepsydra@ull.es.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Inquiries concerning exchange of publications should be directed to:

Servicio de Publicaciones
svpubl@ull.edu.es
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO / CONTENTS

MONOGRÁFICO

¡Telón y cuenta nueva! Mujeres en la escena española última

Introducción / Introduction <i>Carlos Brito Díaz</i> (editor invitado).....	7
ARTÍCULOS /ARTICLES	
Del Toboso al Barrio de las Letras: recreaciones de Dulcinea en María Velasco y Carolina África / From El Toboso to El Barrio de las Letras: Recreations of Dulcinea in María Velasco and Carolina África <i>Isabel Castells Molina</i>	17
El monólogo como práctica dramática feminista en los años ochenta: el ejemplo de Maribel Lázaro (<i>La fosa</i> y <i>La defensa</i>) / The Monologue as a Feminist Dramatic Practice in the Eighties: The Example of Maribel Lázaro (<i>La fosa</i> and <i>La defensa</i>) <i>Alejandro Coello Hernández</i>	43
HUELLAS Y FRAGMENTOS	
<i>Flotar sin máscara</i> de AMAEM Marías Guerreras / <i>Floating with No Mask</i> , by AMAEM Marías Guerreras <i>Alicia Casado Vegas</i>	65
MISCELÁNEA / MISCELANY	
«Preferiría verte (muerta) a mis pies». Eróticas maternas e infancias <i>butch</i> en Radclyffe Hall / “I’d rather see you (dead) at my feet”. Maternal Eroticism and Butch Childhoods in Radclyffe Hall <i>Camila Arbuét Osuna</i>	87
Feminismo y socialismo en los albores del xx en Colombia / Feminism and Socialism in the Beginning of the Twentieth Century in Colombia <i>Angélica Beltrán Pineda</i>	109
Para una «operación feminista»: la revuelta en los límites de la eficacia colonial / For a «Feminist Operation»: Revolt on the Limits of Colonial Efficiency <i>Lorena Souyris Oportot</i>	135



Perfil sociodemográfico y delictivo en maltratadores encarcelados en Gran Canaria por violencia de género en el entorno familiar / Sociodemographic and Delictive Profile in Batterers Imprisoned in Gran Canaria for Gender Violence in the Family Environment

Laura María Huertas Alonso 157

RESEÑAS / REVIEWS

LÓPEZ-CABRALES, María M. «*Alma gitana y Carmen y Lola: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana*». *Revista Comunicación y género*, 2:2 (2019), pp. 223-232. ISSN: 2605-1982

Rocío López-García-Torres y Elia Saneleuterio 185

NOGUEROLAS, Marta y SÁNCHEZ-GEY, Juana (coord.). *Diccionario de pensadoras españolas contemporáneas. Siglos XIX y XX*. Madrid: Sínderesis, 2020, 412 pp. ISBN: 978-84-16262-98-4

Ana Isabel Hernández Rodríguez 187



INTRODUCCIÓN

MUJER Y ESCENA: DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna
cbridiaz@ull.edu.es

Entre el trabajo pionero de Patricia W. O'Connor (1988) y el repertorio de Silvia Piñeiro Barderas (2012) dista un arco cronológico que ha modificado sustancialmente el panorama de escritura dramática con voz de mujer en la escena última. Ya Virtudes Serrano (2004) adelantaba una reflexión en el umbral del nuevo siglo, aunque la investigadora no solo se sujetaba al dominio de la creación dramática, sino que ampliaba su visión al dominio de la dirección escénica. El panorama de la escritura teatral femenina en las primeras décadas de este siglo ya exige una nueva visión crítica que organice la considerable nómina de autoras nacidas en los años 80 y 90 del siglo xx que han visto editadas y/o representadas sus piezas en la escena más reciente: en el dominio de lo dramático han de separarse ambos factores; lo materializado en la escena no implica la publicación del texto y viceversa, aunque en ocasiones van vinculados, como sucede en el programa del Laboratorio Rivas Cherif «Escritos en la escena» del Centro Dramático Nacional, que

plantea un modelo de escritura dramática a pie de escenario: partiendo de un primer borrador, el autor desarrolla y finaliza el texto en el ámbito escénico, trabajando estrechamente con un grupo de intérpretes durante un tiempo determinado. El objetivo de este programa es llegar a elaborar textos dramáticos viables y aptos para ser exhibidos, en la línea de los semimontados, susceptibles de prorrogar su vida y desarrollo en otros ámbitos¹.

Esta iniciativa ha permitido la visibilización de muchas autoras por ambos cauces, el de la edición y el de la representación. Para el investigador del teatro son necesarios ambos testimonios y, aunque son complementarios, el análisis crítico precisa del texto; a este respecto la colección «Autores en el Centro»² ha incluido a diversas autoras en la línea editorial que promueve el Centro Dramático Nacional: han visto la luz, desde 2012, *Proyecto Milgran* de Lola Blasco, *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes, *La ceremonia de la confusión* de María Velasco, *Nada tras la puerta*, en la que, además de otros, intervinieron Yolanda Pallín y Laila Ripoll,



Serena apocalipsis de Verónica Fernández, *El triángulo azul* de Mariano Llorente y Laila Ripoll, *Boomerang* de Blanca Doménech, *¡Chimpón! Panfleto post mórtem* de Petra Martínez y Juan Margallo, *Fisuras* de Diana I. Luque, *Adentro* de Carolina Román, *Nora, 1959* de Lucía Miranda, *Cocina* de María Fernández Ache, *Aquiles y Pentesilea* de Lourdes Ortiz, *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* de Denise Despeiroux, *El hogar del monstruo* de Espido Freire y Vanessa Montfort junto con otros, *Los temporales* de Lucía Carballal, *Cáscaras vacías* de Magda Labarga y Laila Ripoll, *La esfera que nos contiene* de Carmen Losa, *Hablando (último aliento)* de Irma Correa, *Por toda la hermosura. Cartografía textual para un jueves* de Nieves Rodríguez Rodríguez, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño* de Nieves Rodríguez Rodríguez, *Beatriz Galindo en Estocolmo* de Blanca Baltés, *Una gran emoción política* de Luz Arcas y Abraham Gragera, *Islandia* de Lluïsa Cunillé, *Rosario de acuña. Ráfagas de huracán* de Asun Bernárdez, *Halma* de Yolanda García Serrano, *Una mirada diferente* de Alejandra Dorado, Agustina Rimondi y Rebeca Rubio junto con otros, *Quirófano* de Almudena Ramírez-Pantanella, *Firmado Lejárraga* de Vanessa Montfort, *Impulsos (BPM)* de María Prado, *Man up* de Andrea Jiménez y Noemi Rodríguez y *Las bárbaras* de Lucía Carballal, hasta el momento. La política editorial del CDN transparenta la preocupación por dar a conocer la escritura femenina última en una proporción casi equitativa con la producción de los dramaturgos varones.

En la convivencia de dramaturgos y dramaturgas insiste la web *Contexto teatral*, cuyo propósito, según el Equipo Nuevenovenos, no es otro que

difundir y visibilizar las dramaturgias del ahora. Un espacio en el que damos cabida a los profesionales que escriben el teatro vinculado con el aquí y el ahora, a los que escriben el teatro desde la investigación en los formatos, en las temáticas, en los estilos y en las preocupaciones del presente. En definitiva, un portal sobre los autores y las autoras de hoy en día [...] [y] servir de plataforma de unión entre los dramaturgos y las dramaturgas, siendo un lugar común desde el que mostrarse como individualidades vinculadas con el resto de colegas de profesión. Para presentar los trabajos y hacerlos accesibles a los profesionales del teatro (compañías, actores, actrices, directores/as, escuelas, centros dramáticos, programadores, prensa, editoriales, críticos, investigadores...), y así poder conectar a los/las autores/as con estos profesionales del sector, incentivando a que sus obras sean leídas, conocidas, publicadas y, por supuesto, su fin último: que sean estrenadas³.

A la visibilización del teatro último y con especial atención a las dramaturgas ha contribuido especialmente el repositorio audiovisual Teatroteca del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música del INAEM, que cuenta con la sección «Autoras de hoy», con un catálogo de títulos representativo –y pro-

¹ Según se recoge en el portal del Centro Dramático Nacional: <https://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/escritos-en-la-escena/> [1/05/2020].

² Consúltase la colección aquí: <https://cdn.mcu.es/publicaciones/autores-en-el-centro/>.

³ <https://www.contextoteatral.es/info.html> [18 de mayo de 2020].



gresivo— de la autoría femenina en la escena reciente⁴: su condición de inventario abierto irá ampliando la nómina de estrenos. Este repositorio se ha transformado en una herramienta utilísima para la investigación de la escena de las últimas décadas.

El conjunto de las creadoras teatrales constituye ya un mar bibliográfico que dificulta su conocimiento integral, pues se han sucedido varios grupos o generaciones de autoras y se han decantado ricas superposiciones e interinfluencias como consecuencia de la simultaneidad y convivencia de varias promociones que han desembocado en un espacio común de identidad, desde las dramaturgas *decanas* (nacidas en los años 40, 50 y 60) a las más *noveles* (nacidas en los años 80 y 90) del siglo xx. El esfuerzo crítico y editorial ha ido paliando esta circunstancia, si bien desde algunos manuales de referencia ya se anotaba tímidamente la irrupción de la autoría femenina en el teatro español contemporáneo: María Rosa Ragué-Arias (1996: 262 y ss.), figura muy destacada en la teatrología de signo femenino (intervino en el proyecto *Dones i Catalunya*), contemplaba la aparición de dramaturgas jóvenes en el panorama de la escena a partir de 1975 y citaba la aparición de mujeres prometedoras amparadas por las ediciones del CNTE (Encarna de las Heras, Liliana Costa e Itziar Pascual) o las galardonadas con el Premio María Teresa León (Beth Escudé, Lucía Sánchez y Yolanda Pallín). También César Oliva (2004 *Teatro* y 2004 *Última*) inserta algunos nombres y referencias a creadoras precursoras, como María Aurèlia Capmany (*Teatro* 243), entre la independencia y la innovación escénica, y a Paloma Pedrero, María Manuela Reina, Marisa Ares, Sara Molina y Lluïsa Cunillé entre las voces «de la última generación de dramaturgos españoles del siglo xx» (*Teatro* 320 y ss.), en sendos panoramas críticos de predominio masculino. Tampoco en el amplio y versátil espectro que nos ofrece la *Historia del teatro español* dirigida por Javier Huerta Calvo (2003) las dramaturgas han encontrado un epígrafe crítico propio: salvo la mención de alguna autora en particular (Paloma Pedrero) o la reivindicación de la María de la O Lejárraga en la obra de Gregorio Martínez Sierra, las creadoras del teatro español (y sobre todo las visibles en las últimas décadas del siglo xx) no han sido consideradas como objeto de estudio *per se*.

Sin embargo, no todo son omisiones: la recepción de la autoría teatral de mujer ha visto respaldada su categoría crítica con trabajos como las actas del *XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (celebrado en Madrid del 28 al 30 de junio de 2004), con

⁴ Se encuentran a disposición del usuario los siguientes títulos y estrenos: *Fuga* de Itziar Pascual (1994), *Los motivos de Anselmo Fuentes* de Yolanda Pallín (1998), *Trilogía de la juventud III* de Yolanda Pallín (2002), *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé (2006), *Chicas* de Carmen Losa (2006), *El año de Ricardo* de Angélica Liddell (2007), *So happy together* de Yolanda Pallín (2008), *Caidos del cielo* de Paloma Pedrero (2009), *Mi mapa de Madrid* de Margarita Sánchez (2011), *Gárgaras* de Eva Guillamón (2011), *El sur de Europa* de Itsaso Arana (2012), *Los hijos de las nubes* de Lola Blasco (2012), *Mein Kapital* de Inmaculada Alvear (2012), *Hermanas* de Carol López (2013), *El triángulo azul* de Laila Ripoll (2014), *Boomerang* de Blanca Doménech (2014), *Cocina* de María Fernández Ache (2016), *Ternura negra* de Denise Despeyroux (2016) y *Los amos del mundo* de Almudena Ramírez-Pantanello (2018), entre otras muchas. Si hacemos una búsqueda individualizada por autora el espectro se amplía considerablemente.



intervención de especialistas y dramaturgas (Romera Castillo, 2005), el panorama crítico de Zaza (2007), otros asedios que analizan la mujer en la esfera pública (Nieva de la Paz, Wright, Davies y Vilches de Frutos, 2008), una perspectiva de los más señeros ejemplos de asociacionismo femenino teatral, las Marías Guerreras (Pascual Ortiz 2008), el estudio de las «orientaciones temáticas, estéticas y filosóficas» en el retorno de lo trágico (Garnier 2011), o el análisis de la condición de la creación femenina en las artes escénicas (Vilches de Frutos y Nieva de la Paz 2012), entre otras, o ediciones debidas a Raquel García Pascual (2011) o Francisco Gutiérrez Carbajo (2014), por citar dos antologías, que han incorporado a las mujeres en los repertorios y colecciones editoriales de referencia.

Que las mujeres constituyen una parte considerable e insoslayable de la creación en la historia de la literatura española lo había constatado ya a principios de siglo Serrano y Sanz (1903-1905) en los dos volúmenes de sus *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Este catálogo preliminar se ha visto complementado y enriquecido por la colección dirigida por Juan Antonio Hormigón y editada por la Asociación de Directores de Escena de España (1996-2000), *Autoras en la historia del teatro español* (en cuatro volúmenes), que supone una referencia imprescindible para la investigación y la delimitación del corpus autorial y textual. También la labor editorial y crítica de las revistas del sector (*Primer Acto* a la cabeza, entre otras) ha contribuido a una sensibilización hacia la producción teatral femenina: en esta línea hemos de citar el monográfico «Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016», coordinado por Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer, con el que la revista *Feminismols* programó su número 30 (2017). El 30 de abril de 2016 en el diario *El País* Raquel Vidales saludaba con el siguiente titular: «El año que estallaron las dramaturgas», en relación con el estreno de siete obras de autoras vivas por parte del Centro Dramático Nacional:

Para su temporada 2015-2016 el Centro Dramático Nacional ha programado obras de siete autoras vivas: *Nora, 1959*, de Lucía Miranda; *Cocina*, de María Fernández Ache; *Verano en diciembre*, de Carolina África; *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, de Denise Despeyroux; *Aquiles y Penteseilea*, de Lourdes Ortiz; *Adentro*, de Carolina Román, y *Los temporales*, de Lucía Carballal. Todas nacieron en los 80 o los 70 excepto la veterana Lourdes Ortiz (1943). Además se estrenó *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán. Esta nueva generación de dramaturgas, a la que también pertenecen otras que empiezan a despuntar como María Velasco, Claudia Cedó, Carlota Ferrer y Lola Blasco, fue precedida por otra ya consolidada que fue abriendo paso: Lluisa Cunillé, Angélica Liddell, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Paloma Pedrero. Otras más conocidas como directoras, como Carme Portaceli, Helena Pimenta, Ana Zamora y Natalia Menéndez, en realidad también escriben textos, realizan dramaturgias y actúan. Y viceversa: las que sobresalen como autoras suelen ser además directoras y actrices. Son mujeres de teatro total. Igual que los hombres.

En el prólogo a Zaza (2007 xii) Itziar Pascual advierte que solo en el periodo cronológico de 1975-2000 se constata la existencia de 311 dramaturgas, etapa que corresponde a la eclosión de la escritura teatral femenina en nuestro país. Sin duda, fue la transición democrática la que permitió el inicio de la discriminación positiva



y el rescate de las creadoras silenciadas, eclipsadas o desconocidas. Recuerda Garner (2011 11-12) que

desde el mismo momento de la llegada de su régimen democrático, España sintió la necesidad, primero, de exhumar las obras femeninas que la historiografía dominante había enterrado demasiado rápidamente; después, de crear estructuras basadas en la discriminación positiva de las mujeres para que sus trabajos pudiesen llevarse a cabo protegidos contra una dominación masculina aún amenazante; por último, de favorecer la producción de una crítica sólida y continua que permitiese un acercamiento cualitativo a las obras rescatadas del olvido, así como una mejor evaluación de aquellas a las que la Historia no había eclipsado del todo.

Si bien en la España peninsular el panorama de las dramaturgas se va desbrozando, en Canarias todo resta por hacer. La autora de mayor proyección tal vez sea Irma Correa, a la que deben sumarse voces jóvenes como Victoria Oramas, Aranza Coello, Bibiana Monje o Ana Vanderwilde, entre otras, algunas de ellas actrices y directoras de escena, condición esta de la versatilidad que comparten muchas dramaturgas en general, en cierto modo debido a su formación integral en los estudios de arte dramático. Faltan, por otra parte, estudios, ediciones y reflexiones críticas de la dramaturgia femenina en el archipiélago. Conocemos sus obras en gran medida gracias a la generosidad de sus autoras. A paliar tal penuria obedeció la celebración, del 16 al 18 de mayo de 2018, del *I Seminario de Investigación Teatral y Muestra escénica* «¡Telón y cuenta nueva! La mujer en la escena española última», que organizamos con el auspicio del Departamento de Filología Española y su Seminario de Estudios Teatrales, el Vicedecanato de Filología y el Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna, la Escuela de Actores de Canarias, el Excelentísimo Ayuntamiento de La Laguna y el Programa «Canarias Cultura en Red» de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. Intervinieron las dramaturgas María Velasco (de la cual la Agrupación de Teatro de Filología de la Universidad de La Laguna representó su pieza *Si en el árbol un burka*) y Mar Gómez, amén de actrices, directoras de escena, productoras y gestoras del teatro en las Islas. Fruto de dichas jornadas ahora se editan en este número los trabajos presentados en su día por Isabel Castells Molina y por Alejandro Coello Hernández, y otro de la dramaturga Alicia Casado, que también intervino en el Seminario aunque con otro trabajo. Con el objetivo de regularizar un foro de reflexión, investigación y debate en el ámbito de la creación femenina del siglo XXI este año hemos programado la celebración de un encuentro científico bajo el formato de congreso internacional, que ha tenido una excelente acogida en la comunidad investigadora: se celebrará *online* (debido a la incertidumbre generada por las condiciones sanitarias mundiales) del 23 al 25 de septiembre de este año en curso al amparo de la Universidad de La Laguna y de la Escuela de Actores de Canarias, instituciones que gozan de un activo convenio de colaboración. Hemos constituido un comité científico internacional de especialistas de primer orden del ámbito y se programarán las sesiones de ponencias y comunicaciones bajo el título de *I Congreso de Investigación teatral* «La creación femenina en el siglo XXI. Homenaje a María-José Ragué-Arias», en recuerdo de la que fue figura esencial en los estudios de la mujer en el



teatro. Nuestro propósito es que este encuentro científico se institucionalice con carácter bianual y que mantenga su línea paralela de representaciones teatrales en convivencia con el foro académico.

Sirvan estas breves reflexiones como preámbulo del modesto monográfico que se edita ahora en *Clepsydra*. El de las dramaturgas del siglo XXI y, por extensión, el de la creación femenina en la escena última es un dominio de la investigación y de la creación que precisa de programadores, críticos, editores y lectores. Estamos asistiendo a un proceso de combustión creativa en el teatro con voz de mujer; ya no se trata de un fenómeno aislado o emergente: la consolidación de la figura de la dramaturga es ya un hecho incontestable y goza de una rica superposición toda vez que muchas dramaturgas *decanas* aún producen y su escritura converge con la de las autoras jóvenes. Aunque la paridad de oportunidades para verse editadas, programadas y representadas aún adolece de un ralenti institucional, la dramaturgia femenina del siglo XXI emerge como un ámbito fructífero de hallazgos estéticos e ideológicos. Las autoras dramáticas han llegado para quedarse.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA PASCUAL, Raquel (ed.). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011.
- GARCÍA-FERRÓN, Eva y Cristina ROS-BERENGUER (coords.). «Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016», monográfico de *Feminismols* 30 (2017).
- GARNIER, Emmanuelle. *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. Bilbao: Artezblai, 2011.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. I: siglos XVII-XVII-XIX; vol. II: siglo XX (1900-1975); vol. III: siglo XX (1975-2000) y vol. IV: *Catálogo general*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE, Serie «Teoría y práctica del teatro», 10, 11, 17 y 18), 1996-2000.
- HUERTA CALVO, JAVIER (dir.). *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a nuestros días*. Madrid: Gredos, 2003.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, Sara WRIGHT, Catherine DAVIES y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.). *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.
- O'CONNOR, Patricia. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004.
- OLIVA, César. *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra, 2004.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar. *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2008.
- PIÑEIRO BARDERAS, Silvia. *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED* [trabajo de investigación dirigido por José Romera Castillo]. Madrid: UNED, 2012. https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia_Pineiro.pdf.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes. «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión». *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004), pp. 561-572.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 2 vols, 1903-1905.
- VIDALES, Raquel. «El año que estallaron las dramaturgas», *El País*, 30 de abril, 2016.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca y Pilar NIEVA DE LA PAZ (coords. y eds.). *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XIX y XX)*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.
- ZAZA, Wendy-Llyn. *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Kassel: Reichenberger, 2007.

WEBGRAFÍA

<https://www.contextoteatral.es/info.html>.

<http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice>.



ARTÍCULOS / ARTICLES

DEL TOBOSO AL BARRIO DE LAS LETRAS: RECREACIONES DE DULCINEA EN MARÍA VELASCO Y CAROLINA ÁFRICA

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna
icastell@ull.es

RESUMEN

Este trabajo se propone abordar el tratamiento del personaje de Dulcinea por parte de dos dramaturgas contemporáneas, Carolina África y María Velasco, en un proyecto colectivo titulado *A siete pasos del «Quijote»*. Para ello, analizaremos sus respectivas aportaciones, prestando especial atención a la mirada moderna desde la que se aborda uno de los temas principales de la novela cervantina: la oposición entre el mundo real y el ideal, a partir de la dualidad entre Aldonza y Dulcinea. Pretendemos también establecer un diálogo creativo entre las dos dramaturgas tanto con el inventor de la novela moderna como con otros autores de distintas épocas y contextos, desde una mirada interdisciplinar en la que intervienen otros lenguajes artísticos como el cine y la música. Asimismo, intentaremos también mostrar algunas relaciones entre las obras estudiadas en el trabajo y el resto de la producción de las dos dramaturgas.

PALABRAS CLAVE: Dulcinea, Cervantes, María Velasco, Carolina África, *A siete pasos del «Quijote»*, intertextualidad, recreación.

FROM EL TOBOSO TO EL BARRIO DE LAS LETRAS: RECREATIONS
OF DULCINEA IN MARÍA VELASCO AND CAROLINA ÁFRICA

ABSTRACT

This paper aims to explore how two contemporary playwrights, Carolina África and María Velasco, address Dulcinea's character in a collective project called *A siete pasos del Quijote*. For this purpose, we will analyze their respective contributions, paying special attention to the modern way in which Africa and Velasco deal with one of the most important subjects in the Cervantes's novel: the real world and the ideal world opposition through the duality between Aldonza and Dulcinea. From an interdisciplinary approach, which includes other artistic languages such as cinema and music, we also intend to establish a creative dialogue between the two playwrights and the inventor of the modern novel as well as other authors. At the same time, we will try to show some connections between the pieces studied in this paper and the rest of both playwrights' works.

KEYWORDS: Dulcinea, Cervantes, María Velasco, Carolina África, *A siete pasos del «Quijote»*, Intertextuality, Recreation.



1. ¡A LA CALLE CON CERVANTES!

En noviembre de 2015, al calor de la conmemoración de los cuatrocientos años de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, se desarrolló en el Barrio de las Letras de Madrid una interesantísima propuesta de teatro callejero en la que siete dramaturgos del panorama reciente rendían homenaje a nuestra primera novela moderna a través de una pieza breve que nos permitiera reconocer la actualidad del universo cervantino. En palabras de Alberto Conejero, encargado de la dramaturgia y de la presentación de la edición impresa de estos «pasos», «un universo que se nos muestra cada vez más contemporáneo, como si la voz de Cervantes se hiciera con el tiempo más radical y necesaria» (CONEJERO 10).

Por su parte, Jaroslaw Bielski, director del proyecto, declara que

se trata de una propuesta excepcional, arriesgada, casi quijotesca, en la que el teatro sale de su recinto cerrado y se arroja al misterio vivo de la calle [...] un doble encuentro: por un lado, el de Cervantes con algunas de las voces más significativas de la dramaturgia española contemporánea y, por otro, el de los *Quijotes* y *Dulcineas* de hoy en día con los vecinos del barrio. Porque, aunque don Quijote no pasara nunca por Madrid, siete dramaturgos han imaginado y soñado quiénes serían hoy los personajes de las páginas por escribir del *Quijote* en nuestro presente y en algunos de los lugares más significativos del Barrio de las Letras¹.

La referencia a «los *Quijotes* y *Dulcineas* de hoy en día» y al hecho de que diferentes dramaturgos hayan «imaginado y soñado» a un «Quijote en nuestro presente» nos indica, de antemano, que no estamos ante una adaptación moderna de la novela de Cervantes, al estilo, por ejemplo, de los montajes de la compañía Ron Lalá, que logra conjugar magistralmente el hipotexto cervantino con guiños muy reconocibles y humorísticos a la situación política y cultural del espectador, tanto en la impecable versión de la novela que supone *En un lugar del Quijote* (2005) como con la reunión de *Entremeses y Novelas ejemplares en Cervantina* (2015)². Lo que pretenden Bielski y Conejero, por el contrario, es inventar y en ocasiones recrear las peripecias de los personajes cervantinos situándolas directamente en nuestro presente: no llevar a la escena las mismas aventuras escritas por Cervantes con una mirada contemporánea, sino imaginar cómo serían hoy, en el mundo cotidiano del espectador. No adaptación, pues, sino recreación. A este propósito ayuda enormemente el gran escenario natural que constituyen las calles madrileñas.

¹ Esta declaración procede de una entrevista de 2015 cuyo enlace incluimos en la bibliografía final.

² Para un panorama global de los distintos homenajes a Cervantes en el teatro contemporáneo, pueden verse los trabajos de María Fernández Ferreiro y López Mozo que reproducimos en la bibliografía final.

Lo que encuentra, pues, quien pasea por el Barrio de las Letras o quien, como es nuestro caso, se dispone a leer estos «pasos» es, en efecto, un ejercicio de intertextualidad, tal y como lo entiende Genette:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...] y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cuál de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (GENETTE 10).

El palimpsesto cervantino, por seguir utilizando la terminología de Genette, se asoma en las situaciones recreadas, en el comportamiento o en los nombres de los personajes y, naturalmente, en citas directas y alusiones al texto de la novela, que no pasan inadvertidas ante el espectador, tanto si está familiarizado con el universo del *Quijote* como si lo conoce de un modo epidérmico.

Partiendo de estos planteamientos, el proyecto defiende, en primer lugar, un modelo de creación colectiva, estableciendo una fructífera conexión entre Cervantes y un variado elenco de dramaturgos. Asimismo, apuesta por la democratización de la literatura –al trasladarla a la calle–, por la intertextualidad y los lenguajes cruzados –al establecer un diálogo entre la novela, el teatro y otros géneros–, por la brevedad –al estar concebido como siete pequeñas piezas cuyo nombre remite al género popularizado en el siglo XVI por Lope de Rueda– y, en fin, por la inmediatez y la cercanía con el público, que se convierte en parte de la representación. Esta peculiar forma de abordar el espectáculo teatral se plantea, pues,

como aventura y viaje, como experiencia que se abre al paso de lo imprevisto y lo desconocido, que tiene algo que decir a un público que no es tal por necesidades pretenciosas [...]. El teatro en la calle, entonces, debe ser entendido no como un transferir del espacio exterior modos y personas del teatro, sino como una situación distinta del teatro (CRUCIANIM y FALLETTI 15).

Y es justamente en esta «situación distinta» donde reside el principal interés de *A siete pasos del «Quijote»*, en la medida en que permite percibir a Cervantes, tristemente anquilosado en los circuitos académicos o en el a veces inaccesible pedestal de los clásicos, de forma familiar y cercana.

El recorrido por el conocido barrio madrileño que este proyecto de teatro callejero plantea es el siguiente:

- Prólogo: «La loa de Miguelillo», de Alberto Conejero (fachada del Teatro Español).
- «Encantados», de María Velasco (plaza de Santa Ana).
- «Patria chica, tierra ancha», de Pedro Cantalejo Caldeiro (plaza de Matute).
- «Eduardo y Luciana (El caballero de la encorvada figura)», de Carolina África (plaza de Matute).
- «¡Teme a tu vecino como a ti mismo!», de Lola Blasco (calle de Cervantes).
- «La gran burla», de Juan Mairena (cruce de calles de Cervantes con San Agustín).



- «Qué hacer delante de un naufragio», de Sergio Martínez Vila (plaza de las Cortes).
- «Cierra los ojos, dame tu mano», de Íñigo Guardamino (plaza de las Cortes).
- Final, «La sonrisa de Miguelillo», de Alberto Conejero (plaza de las Cortes. Estatua de Cervantes).

En las páginas que siguen, nos proponemos analizar dos de estos «pasos», a cargo de dos representantes de la emergente dramaturgia femenina: María Velasco –«Encantados»– y Carolina África –«Eduardo y Luciana (El caballero de la encorvada figura)»–. Hemos decidido centrarnos en estas aportaciones femeninas al proyecto porque constituyen dos visiones complementarias del personaje de Dulcinea, en consonancia con la fluctuación entre realismo e idealismo que encontramos en Cervantes, lo que, esperamos, nos permitirá comprobar, una vez más, la apabullante actualidad de su proyecto narrativo.

Aunque profundizar en la complejidad y trascendencia de este singular personaje femenino ideado por Cervantes desbordaría el planteamiento y objetivo de este trabajo, intentaremos a continuación resumir someramente algunos aspectos que, de un modo u otro, recrean las dos dramaturgas que ahora nos ocupan.

2. «DE ALTA CUNA Y DE BAJA CAMA»: DULCINEA Y ALDONZA

Dulcinea del Toboso se erige, desde nuestra perspectiva actual, como emblema de la invención en estado puro. Como bien sabemos, la aldeana manchega, convertida en excelsa dama merced a un arbitrario acto de voluntad de un hidalgo intoxicado por un exceso de ficciones, es el más importante personaje femenino *in absentia* de la literatura universal –Godot podría ser su contrapunto masculino–.

En efecto, Dulcinea, como tal, no aparece en ningún momento de la novela y solo se asoma ante el lector de manera indirecta, oblicua, siempre desde la perspectiva y la mirada del otro, generalmente masculino. Como acertadamente afirma Carmen Castro, las mujeres en el *Quijote* «llegan en general contadas, vivas en la historia que refiere de sí mismo otro personaje de la novela. [...] Y a Dulcinea nos la han contado de dos maneras: a lo Sancho, a lo caballero» (167).

La supuesta amada de don Quijote es, pues, una ficción en segundo grado, porque procede no solo de la imaginación del autor empírico –Miguel de Cervantes–, sino sobre todo de la de su enloquecido protagonista –don Quijote– y, en ocasiones, de la de otros personajes que aluden a ella con diferentes fines –Sancho Panza, especialmente, pero también la duquesa que aparece en la segunda parte de la novela, por ejemplo–.

Invención de una invención, Dulcinea constituye, así, uno de los ejes fundamentales de la parodia cervantina, que juega con diferentes representaciones de la figura femenina y, a través de ella, con modelos literarios opuestos. Siempre desde un lúcido y desafiante sentido del humor, Cervantes pone ante el lector dos Dulcineas: «La que merece ser señora de todo el universo» a la que dice idolatrar don Qui-



jote (262) y la «moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, [...] que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante» y «tiene mucho de cortesana» que evoca Sancho (262); una perfecta, explícitamente ideal, que consume el tiempo «ensartando perlas» y otra pestilente, hiperbólicamente masculinizada, incluso animalizada, que gana su diario sustento «ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa» (329). En estas dos visiones del personaje femenino, Cervantes opone, así, a la *donna angelicata* y a «la cortesana», a la dama y a la aldeana: a la representante, en fin, de toda una tradición neoplatónica y petrarquista, basada en la idealización de una figura femenina distante, ídolo de perfección, venerada y ausente, y a la mujer real, cotidiana, que en este caso aparece degradada y ridiculizada bajo el prisma de un expresionismo que parece adelantarse a la estética del esperpento.

Con gran maestría y atendiendo a los procedimientos instaurados en la novela caballeresca, Cervantes acude a la polionomasia, denominando de forma diferente a cada una de estas encarnaciones del personaje femenino: a la primera, otorga el eufónico nombre de Dulcinea, de resonancias musicales que evocan a grandes damas de la literatura española como la Melibea de *La Celestina* (REDONDO 21) pero que, a juicio de Rafael Lapesa, posee también «resonancias de comicidad», sobre todo por el uso del genitivo «del Toboso» (217-218); mientras que la segunda es bautizada como Aldonza, nombre vinculado en la literatura áurea a la prostitución, como encontramos, por ejemplo, en la protagonista de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado.

Aldonza, tal y como la imaginamos por las descripciones de Sancho, está a años luz del recogimiento y recato que presupone don Quijote en Dulcinea. Recordemos, además, como indica Enriqueta Zafra, que en la época de Cervantes «se asocia con el comercio sexual a la mujer habladora y elocuente, la sensual, la andariega y la promiscua» (88), cualidades que muy bien podemos atribuir a la tosca aldeana del Toboso.

María Velasco, como veremos pronto, se ocupa en «Encantados» de Aldonza, la prostituta, bautizada como «DULCE»; mientras Carolina África nos presenta en «Eduardo y Luciana (El caballero de la encorvada figura)» a una peculiar y ausente Dulcinea de plasma.

Dulcinea es, en palabras de María Zambrano, «la inexistencia del amor en forma de mujer inexistente [...]; solo tenía que aparecer, que mostrarse, que ser llevada a la inexistencia del arte, lugar donde se es revelado sin ser poseído» (139). Es, pues, como decimos, pura literatura: una imagen arquetípica soñada desde una mirada masculina que se nutre de férreos tópicos culturales, un emblema de la creación misma.

La ironía de Cervantes consiste en mostrarnos cómo don Quijote la inventa, comportándose exactamente igual que un escritor ante su criatura literaria:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa



y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (40).

Por esa misma razón, Cervantes pone en boca del autoproclamado caballero esta rotunda bofetada a toda la poesía petrarquista:

Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. [...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad [...] (263-264).

En esta inmensa burla late, como decimos, la crítica cervantina hacia un modelo literario femenino completamente blindado en su época –a excepción, naturalmente, de la literatura satírica– y que él mismo cultivó tanto en su poesía como en su trayectoria narrativa desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, con importantes ejemplos en las *Novelas ejemplares*.

La Aldonza transformada en Dulcinea no es, pues, más que un ingrediente necesario para la recién adquirida condición caballeresca del protagonista. Desde el abismo de la locura libresca, don Quijote decide amar a Dulcinea para apuntalar una vida concebida desde los parámetros del arte. Y por eso la afianza en su imaginación a la medida de su deseo. Un deseo del que su propio objeto permanece exento, ausente. Y es esto justamente lo que nos permite vislumbrar claros indicios de una intención por parte del autor de ir más allá de la parodia, apuntando hacia una consideración de lo femenino tremendamente novedosa entre sus coetáneos. En palabras de Teresa Langle de Paz,

el elemento burlesco-grotesco que se introduce con el binomio Dulcinea-Aldonza [...] marca la pauta para plantear cuestiones de autoridad cultural, autoría, reflexiones sobre la historiografía, el dilema aristotélico de la veracidad del arte, etc. ¿Qué nos impide, pues, leer el texto también como una reflexión sobre la irrepresentabilidad de lo femenino dentro de los parámetros masculinizantes [*sic*] del deseo y como «documento» de una historia literaria del feminismo, pero de un feminismo que, aunque no es historiografiable en el sentido tradicional tiene suma importancia para la comprensión profunda del texto? La amada, detonante, proyección y guía del viaje de búsqueda del sujeto masculino, contiene, como elemento de la representación, información capital sobre dos cuestiones: una, la imposibilidad conceptual de atender a las dimensiones más amplias del universo imaginístico y semiótico de lo femenino sólo desde una perspectiva histórico-literaria tradicional, y dos, la inminente necesidad de crear nuevas pautas para una historia literaria diferente que las incluya (242).

Reflexionar ahora sobre el supuesto o no feminismo de Cervantes –en caso, para empezar, de que aplicar al autor el término como tal no resulte anacrónico– desbordaría con creces el objetivo de estas páginas. Bastará con recordar que pode-



rosos personajes como la pastora Marcela han devenido en iconos de autoafirmación femenina³, pero también que, como mencionábamos más arriba, en su novela póstuma encontramos, por ejemplo, a la cándida Lauristela, que en nada se aleja del modelo femenino imperante en la literatura áurea. Es, en nuestra opinión, arriesgado dilucidar la verdadera postura del autor con respecto a un tema ante el que, como en tantos otros –pensemos, por ejemplo, en la escabrosa cuestión religiosa–, se muestra ambiguo. Lo que sí es cierto –y es lo que nos interesa ahora– es que, entre burlas y veras, está cuestionando el espacio pasivo que se atribuye a la mujer dentro de un imaginario hecho a medida del hombre. Un hombre que necesita amar para sentirse vivo, para dar sentido a su existencia, con independencia de que el objeto de su amor exista o no más allá de su imaginación. Como bien explica el poeta Pedro Salinas en un fino ensayo sobre esta peculiar relación entre el hidalgo loco y la dama inventada, «la amada se ha transformado en el Amado. Dulcinea existe unida a Don Quijote, en él, solo en él. [...] De desear que exista la ha hecho existir» (121). Y es esto lo que nos mostrará, con notables diferencias, Carolina África, al escenificar la relación entre EDUARDO y LUCIANA.

Concedamos, pues, que Cervantes cuestiona a través de Dulcinea un arquetipo femenino que es a la vez trasunto de toda una ética y una poética amorosas. Pero no perdamos de vista que lo hace desde la atalaya desmitificadora y nada trascendental de la parodia. No perdamos de vista a Aldonza, vinculada en la novela a un modo de representación opuesto al idealismo y que apunta claramente, como sugiere Rosa María Pereda, al centro mismo del eserpento:

[...] la cotidianeidad es fuente continua de desilusión. De frustración. [...] Lo deseado, esa felicidad sin nombre, no es de este mundo. Este mundo es el Callejón del Gato. Ya sabemos, desde Valle, que la realidad española solo se puede narrar a partir de esas apariencias deformes, de esas manifestaciones y fenómenos fantasmales, soeces, exagerados, llenos de miseria y oprobio, moralmente infames –es decir, innombrables– y físicamente feos. Feos. Porque la belleza tampoco es de este mundo: campa, si puede campar algo en el ideal, junto con la bondad y la verdad, en ese lugar en que habita, fuera de nuestro alcance, la felicidad (436-437).

Aldonza es, pues, la grotesca prostituta que exhibe su encanto contrahecho en espejos cóncavos, en tanto que Dulcinea es el reflejo irreal de una hermosa artificial, modificada para ser contemplada en su pedestal inaccesible.

María Velasco nos muestra a Aldonza, la prostituta, emergiendo de las alcantarillas; Carolina África escribe el nombre de Dulcinea, la diosa, con luces cegadoras de neón.

³ Pensemos, por ejemplo, en sendos homenajes en el volumen colectivo *La Cervantiada* (ORTEGA) a cargo de Rosario Ferré y Julia Castillo y en trabajos como «Cuánto hablan las mujeres del *Quijote*: los casos de Marcela y Dorotea» (REDONDO GOICOEHEA).



3. «ENCANTADOS», DE MARÍA VELASCO: ALDONZA, «ALCANTARILLERA DE SUEÑOS ADVERSOS»

La primera representación de *A siete pasos del «Quijote»* tras el «Prólogo» es precisamente el «paso» que nos propone María Velasco. «Encantados» constituye un claro ejemplo del proceso de recreación al que nos referíamos anteriormente, que queda perfectamente ilustrado en la acotación inicial:

Un hombre, seco y amojamado, permanece junto a una alcantarilla mal sellada de Santa Ana. Tiene remojados los bajos, la mirada en el infinito. De vez en cuando, da un trago a un «brik» de vino en una bolsa de plástico. DULCE llega corriendo como una exhalación, torciendo los tacones, con un generoso escote como «airbag» (VELASCO 23).

La ascendencia quijotesca del protagonista masculino se muestra, como vemos, con la utilización de los mismos adjetivos, «seco y amojamado», que emplea Cervantes para caracterizar a su personaje en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote*, en tanto que el nombre de la protagonista femenina, DULCE, remite claramente a la dama inventada por el hidalgo y al estudio de Rafael Lapesa mencionado más arriba. El proceso de recreación de los personajes se advierte no solo en la descripción del lugar en que ambos se encuentran —«una alcantarilla mal sellada»—, sino en su caracterización a partir de dos rasgos que nos conducen claramente al feísmo de Aldonza: el atuendo de DULCE sugiere ya desde el principio que nos encontramos ante una desaliñada prostituta —recordemos que la aldeana cervantina tenía, según Sancho, aires de «cortesana»—, mientras el alcoholismo del personaje masculino, —que, como poco después sabremos, ostenta el nombre de CHICANO, en clara correspondencia con el apellido del hidalgo Alonso Quijano—, queda metonímicamente descrito a través de ese «brik de vino». DULCE y CHICANO, correlatos de Dulcinea y Alonso Quijano, habitan en nuestro tiempo y en un espacio sórdido y decadente, que nos recuerda a películas como *La mujer del puerto* (1991), de Arturo Ripstein, donde se nos ofrece, como en nuestro «paso», una imagen descarnada del sexo y de la vida prostibularia.

María Velasco entremezcla las palabras de Cervantes, tomadas en ocasiones de forma literal, con las suyas propias, convirtiendo su «paso» en un interesantísimo *collage* intertextual en el que encontramos tanto las citas directas como las alusiones al hipotexto de las que nos habla Genette.

Asistamos a la primera conversación entre los dos personajes:

DULCE.- (*Descalzándose de un pie y masajeándolo*). ¿Dónde te metiste, hideperro?

CHICANO.- (*Sin mirarla*). En el aliviadero.

DULCE.- ¿Qué?

CHICANO.- (*Reponiéndose antes con un sorbo de vino*). La alcantarilla.

Los dos miran fijamente al agujero. Luego, DULCE examina a CHICANO.

DULCE.- ¡Apesta!

CHICANO.- Creí que era tu boca (23).



Este inicial fragmento sitúa inequívocamente a los personajes en una atmósfera desagradable y disfemística, a años luz de esa «Edad de Oro» con la que soñaba don Quijote en uno de los episodios más célebres de la novela. La relación entre ambos, como vemos, no puede ser más opuesta a los códigos exquisitos del «amor cortés», manteniéndose desde el principio un pulso que queda establecido en la diferencia de registros lingüísticos. Observemos, en efecto, que CHICANO utiliza un léxico culto e ininteligible para DULCE, lo que reproduce la contraposición de lenguajes que Cervantes despliega en los divertidísimos diálogos entre el caballero y su escudero a lo largo de toda la novela. Pero, mientras en la obra cervantina don Quijote se situaba claramente en un ámbito idealista y elevado frente a un Sancho pragmático y cotidiano de tono realista, en el texto de María Velasco los dos personajes pertenecen a un mismo entorno degradado que condiciona su aspecto y comportamiento. No existe, pues, en nuestro «paso» el planteamiento dialógico que, como demostró Bajtine, caracteriza a la gran novela cervantina. Por el contrario, DULCE y CHICANO son prisioneros de un ambiente asfixiante claramente metafórico por la alcantarilla, concebida como un «agujero» del que no pueden escapar. El léxico pretendidamente culto del protagonista masculino no es, pues, más que un guiño sarcástico que hace María Velasco para demostrarnos que nos encontramos ante un Alonso Quijano reflejado, como apuntábamos más arriba, en el espejo deformante del Callejón del Gato.

El juego intertextual al que nos invita María Velasco nos remite además, a través de la alcantarilla, a uno de los más atractivos y modernos episodios del *Quijote*: el descenso del protagonista a la mítica Cueva de Montesinos:

DULCE.- ¿Pero qué se te ha perdido a ti en ese pozo? ¿Sapos y culebras?

CHICANO.- ¿Pozo dices? (*Grandilocuente*). He hecho una gran experiencia. (*Bebe*). Me asaltó un sueño, y me entré a descansar un poco...

DULCE.- ¡Así tienes esos ojos de cocodrilo!

CHICANO.- Y he visto cosas ahí, que no las ha habido ni habrá en la redondez de la tierra. Cuando quise darme cuenta, a doce o catorce pies, me hallé en las galerías, corredores, o como las llaman, de un palacio, que parecía el mismísimo Congreso de los Diputados.

DULCE.- ¡No me metas en dibujos!

CHICANO.- Despabilé los ojos, y era entonces el que soy ahora, con la diferencia de que allí, a mesa puesta y cama hecha, fui servido a cuerpo de rey...

DULCE.- ¡Mira tus pantalones!

CHICANO.- [...] Ancianos admirables me estrecharon la mano, y la flor y la nata y la espuma de hermosísimas hembras, vestidas de pelos y sortijas, muy de oro, y los dientes como perlas de sus orejas. ¡Chapadas!

DULCE.- (*Escéptica*). ¿Ah sí? ¿Y qué eran? ¿Princesas?

CHICANO.- Más vale un zapato descosido suyo sucio, que tus barbas mal peinadas (24-25).

Este diálogo constituye, como decimos, un homenaje directo a los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte del *Quijote* en el que la prodigiosa cueva cervantina ha sido sustituida nada más y nada menos que por el edificio habitado por



unos representantes de la sociedad –la clase política– irremediablemente alejados de nuestros protagonistas.

CHICANO recrea las sensaciones relatadas en el hipotexto cervantino, al tiempo que la incredulidad de DULCE nos remite claramente a la actitud de Sancho y otros personajes que escucharon a don Quijote una vez finalizada su onírica experiencia. La dimensión intertextual de este fragmento se manifiesta no solo en la evocación general del episodio cervantino a través de la asociación entre la alcantarilla y la cueva, sino, muy especialmente, en la cita directa de fragmentos, diálogos y expresiones fácilmente localizables en los episodios del *Quijote* señalados.

Pero, como decíamos al principio de estas páginas, no nos encontramos ante una adaptación de los personajes cervantinos a la escena contemporánea, porque CHICANO no es don Quijote ni DULCE es Dulcinea o Aldonza: las criaturas de María Velasco son, si acaso, los descendientes lejanos de una estirpe literaria sugerida en el texto, pero se comportan como seres *de y en* nuestro tiempo, manteniendo, eso sí, intacto el ADN de sus antepasados de tinta.

De ahí que la reacción de DULCE nos remita también a otros episodios de la novela: aquellos en los que se hace referencia al supuesto «encantamiento» de Dulcinea, urdido, como sabemos, por Sancho Panza para intentar convencer a su amo de que su amada se había convertido en una rústica aldeana. La importancia del descenso a la Cueva de Montesinos reside justamente en el hecho de que por primera vez la imagen de la tosca Aldonza se superpone a la de la idealizada Dulcinea, iniciándose el progresivo declive del protagonista hasta su final retorno a la cordura, tras un largo periplo lleno de derrotas y desengaños. En su exquisito análisis de este episodio, advierte Juan Bautista Avalle Arce que

la situación no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal (201).

No resulta extraño que María Velasco se haya detenido en el único episodio de la novela en que don Quijote, encarado en soledad ante su propio mundo imaginario, percibe el mundo de forma degradada y grotesca, encontrándose con una maltrecha Dulcinea que incluso llega a pedirle dinero, en una atmósfera expresionista en la que Belerma, Montesinos y otros personajes del Romancero completan el elenco de un grotesco baile de máscaras. Un episodio, en fin, en el que, bajo la apariencia de una Dulcinea «encantada», asoma la caricatura de Aldonza, la aldeana rústica con trazas de prostituta.

Asistamos ahora a la reacción de DULCE, que nos remite a otro episodio de la novela cervantina: el de «La aventura del barco encantado», en el capítulo XXIX de la segunda parte:

DULCE.- ¡Qué máquina de disparates! ¡Acabóse el cuento! (*Él da un trago*). Tú estás alcoholizado.



CHICANO.- Alcoholizado, no: EN-CAN-TA-DO. (*DULCE se echa a reír largamente*). Y TÚ también.
 DULCE.- (*A carcajadas*). ¿YO?
 CHICANO.- Como la madre que te parió. Encantada, mudada, trocada, trastocada...
 DULCE.- ¡Virgencita!
 CHICANO.- Estás encantada y vuelta en la más fea puta que imaginarse pueda, aunque a mí me parezcas la más hermosa criatura del mundo.
 DULCE.- ¡¡¡Hideputa!!!
 CHICANO.- De bien hablada en rústica, de ángel en diablo, de hermosa en fea (25).

En este diálogo, que tiene atisbos de ternura, se manifiesta la polarización entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, la belleza y la fealdad, la educación y la grosería y, en fin, la santa y la prostituta, que viene pesando desde hace siglos en la representación de lo femenino: una polarización que ya enfocó Cervantes desde su maliciosa parodia y que se convierte en ácida crítica social en este texto de María Velasco.

A partir de aquí, todo el «paso» prolonga este duelo entre los personajes, en un lenguaje cruzado en el que, como hemos venido viendo, las palabras de Cervantes conviven con las de la propia María Velasco, creando un complejo entramado teatral que puede disfrutarse tanto si se reconoce la sombra –el palimpsesto, diría Genette– del hipotexto como si se percibe de forma literal. Y eso es así porque en este momento, tal y como perseguía el director del proyecto, Cervantes ha abandonado los anaqueles de las bibliotecas académicas para formar parte de unas reflexiones que aun hoy afectan a nuestra sociedad.

Es ahora, pues, cuando María Velasco nos habla de Cervantes, pero también de las relaciones entre el hombre y la mujer, de las diferencias sociales y, a través de todo esto, de ella misma y sus propias preocupaciones como ser humano y como dramaturga.

El extenso monólogo final de DULCE, del que reproducimos un fragmento, es, en este sentido, perfectamente coherente con el resto de la producción teatral de la autora y podría haber sido pronunciado por cualquiera de sus personajes:

DULCE.- (*Reproduciendo un tema con su móvil*). La mejor salsa del mundo es la hambre. [...] ¡Ay, bróder, si lo que este contó fuese de verdad! Que a veces pienso que nací en una cloaca, y he jalado aguas por estos ojos *pa* llenar el canal de Isabel II, III y IV. ¡Que no haya un terremoto que deje el canal a cielo abierto y nos abra en canal! ¡Ay, bróder, si fuera verdad! ¡Toda la vida pensando que el cielo estaba arriba! Pero si es que ya no se sabe ni qué es arriba ni qué es abajo ni las izquierdas ni las derechas. (*Recapacitando*). ¡Entonces las alcantarillas son como la valla de Melilla! ¡Muros en horizontal! Cuando me muera, no me den sepultura, que allá me seguirán follando los gusanos –oiga, está una en apuros y, en lugar de echarle una mano, le echan un polvo–. Arrójenme por el inodoro, y que la barca del Carón me lleve tuberías abajo, que yo ya sé lo que es el despeñarse, empozarse, hundirse en el abismo (27-28).

No hay duda alguna de que María Velasco, a través de su protagonista femenina, nos está hablando de forma elocuente no ya de Cervantes o de Dulcinea, sino



del Madrid de 2015, con referencias a lugares concretos de la capital y, lo que es más importante, a temas propios de nuestra época y muy presentes en las nuevas generaciones, como la desazón e indefinición política o el siempre sangrante problema de la inmigración –que aborda, por cierto, la tercera dramaturga implicada en este proyecto, Lola Blasco, en «Temerás a tu vecino como a ti mismo»–, todo ello, una vez más, en un parlamento plenamente posmoderno en el que conviven el lenguaje soez con las referencias mitológicas y la reflexión existencial.

Este impresionante monólogo de DULCE nos remite, por tanto, a otros momentos similares en la trayectoria dramática de María Velasco, y es justo aquí donde el diálogo con Miguel de Cervantes se hace efectivo y real.

Recordemos ahora que la atención por parte de la autora hacia las prostitutas aparece ya en otras obras. *Fuga de cuerpos*, sin ir más lejos, empieza ya con una dedicatoria «A las chicas de la calle» y está plagada de monólogos de la protagonista con una fuerza dramática idéntica a la que acabamos de ver. Sirva este como ejemplo:

En la ciudad todo todo es *sese* –y yo empecé prostituyéndome en la calle Ilustració, con eso te lo digo todo– y el límite entre ligar y el puterío está ahí ahí. ¿Solo se llama prostitución cuando hay parné? ¿Y dejarse follar gratis, sin tarifa, por estar *casá*? ¿Tu sexualidad es menos liosa que la mía? Tú no eres una tonta del culo. Sabes como yo que ser moderna y, sobre todo, libre, es *complicao*, ¿o no? Porque vivimos rodeadas de monjas y jueces, *pá* muchos, tú y yo somos la misma cosa. [...] (*Coge aliento*). Y ahora, quien esté libre de pecado, que tire la primera gardenia... o me coma la almeja. Que las piedras están muy duras (VELASCO, *Fuga* 62).

También en «Los dolores redondos», texto en el que cultiva un género tan recurrente en su obra como la autoficción y que lleva el significativo subtítulo de «Escritura, sexo y ambos dos», encontramos repetidas referencias a las prostitutas. Veamos este fragmento:

Cumplo mis obligaciones fiscales, las solidarias
Colaboro con una ONG, 10 € al mes, y trabajo
Con (mujeres biológicas y trans), prostitutas,
en Médicos del Mundo.
A ellas, a las Mujeres del mundo,
les repito, como el ABC,
normas y conductas,
salubridad,
higiene social
que infrinjo sistemáticamente:
«Póntelo, pónselo».
«novios del Polígono, no» (VELASCO, *Los dolores* 176).

Recordemos también que la trama de su famosa obra *Si en el árbol un burka* giraba también en torno a una orangutana obligada a prostituirse (y que, por cierto, se opone a una *top model* que decide ocultar su belleza: nuevo ejemplo de polarización entre lo bello y lo feo, y, en este caso, lo humano y lo animal, entre otros muchos temas en los que se reflexiona sobre lo femenino).



Esta atención hacia las prostitutas es una manifestación del interés de María Velasco por los personajes marginados en general, como puede apreciarse también en obras como *Nómadas no amados* o *Escenas de caza*. Esta preocupación, sin embargo, no desemboca en excesos melodramáticos ni en bienintencionadas propuestas de redención. Muy al contrario, los personajes que desfilan por su dramaturgia se desnudan ante el espectador a través de parlamentos como los que acabamos de ver, en los que coexisten lo trágico con lo cómico hasta resolverse en una descorazonadora mueca de estupefacción.

Como bien afirma Víctor Sánchez Rodríguez en sus palabras introductorias a *Escenas de caza*:

Sus diálogos no renuncian al ingenio del cinismo, a lo patético de la ternura, ni a la depresión que oculta toda ironía. La comedia aflora ante la imposibilidad de tomarse este mundo demasiado doloroso, demasiado cruel, en serio. La comedia es, en las obras de María, una mezcla de humor pop-ibérico e ironía cabrona que hace un guiño constante al espectador, distanciándolo de aquello que está viendo (VELASCO, *Escenas* 10).

La misma voz, amarga y trágica, que María Velasco concede a las prostitutas es la que se hace oír en «Dientes de leche», de Lina Meruane, aparecido en la interesantísima recopilación *Microquijotes* (EPPLE), a la que acudiremos en diferentes ocasiones, ya que comparte con *A siete pasos del Quijote* dos importantes características: el diálogo intertextual con el universo cervantino y el formato breve⁴.

Asistamos ahora a un fragmento de un monólogo de la protagonista del microrrelato mencionado:

Sobre la burra el viejo se asoma, viene a echarme su mirada de hambre. [...] Aldonza, aúlla el viejo quiltro, Aldonza, sacudiendo las mechas como perro cautivo. No soy yo ésa: me llamo Lorenza, pero no se lo digo. Me agría la sangre que me hable sin aparse. Empuña un palo al que llama su lanza, y al acercar la punta al ruedo de mi falda le quedan las costillas al aire. En este ayuno nada importa: que no me hayan crecido tetas todavía, que todavía no sangre. Que todavía de noche me meta en la boca los dientes de leche, y los chupe, y chupe, y alguno me trague. [...].
Hambre es lo único que poseo: hambre. Por un mendrugo blando, por esas uñas negras gusto a salame te chuparía sin asco hasta los huesos.
[...]

Que no regrese el ingenioso a ojearme. Que cumpla su oferta, me digo, de andante, y se largue a pie por los caminos. Que me deje en prenda esta burra, que ya le exprimiré yo con mis encías las ubres y toda su sangre (77-78).

⁴ En *Microquijotes* se reproduce, además de los que iremos mencionando en estas páginas, un significativo número de textos protagonizados por Aldonza-Dulcinea de los que no vamos a ocuparnos pero que resultan también muy interesantes: «La emperatriz del mundo se confiesa», de Luis Correa-Díaz (p. 50); «Don Aldonzo», de Juan Armando Epple (p. 53); «Don Quijote y Dulcinea», de David Lagmanovich (60), y «Epidemia de Dulcineas», de Marco Denevi (33).



En esta estremecedora visión de la prostitución, Lina Meruane exagera hasta el extremo el polo opuesto de la idealización libresca que constituye el objeto de la ironía cervantina, porque aquí Alonso Quijano se ha convertido en un anciano rijoso, un despiadado «viejo verde» cuya actitud hacia la endurecida Lorenzo incorpora al relato el escabroso tema de la pederastia y el abuso a las menores.

Lo que nos interesa aquí es observar cómo en este relato, al igual que en «Encantados», de María Velasco, se da voz a «las hijas de Lilith», por emplear la acertada expresión de Erica Murnay, y también a las herederas de Areúsa y Elicia, discípulas de la célebre alcahueta en *La Celestina* (1499), y de Aldonza, protagonista del descarnado y desinhibido retrato de la prostitución que es *La Lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, y que, como comentamos más arriba, no por casualidad comparte nombre con la poco recatada aldeana cervantina.

Las putas tienen la palabra. Y están muy lejos de las amadas neoplatónicas. Muy lejos también de la *femme fatale* o de la vampira, porque el *glamour* y la fascinación que caracterizan a esos arquetipos femeninos estudiados por Murnay han sido suplantados por la marginalidad y el hambre. DULCE, en «Encantados» de María Velasco, es una drogadicta contrahecha y menesterosa, mientras que la Lorenza de «Dientes de leche» es una adolescente también acosada por la necesidad y la pobreza.

Nada tienen que ver, por tanto, estos personajes femeninos con las mujeres inaccesibles, nuevos iconos de belleza, que sonríen desde la lejanía de los anuncios publicitarios, ejemplificadas a la perfección por Carolina África en «Eduardo y Luciana».

DULCE y CHICANO son, pues, dos claros representantes de un tipo de personaje marginal, que observa la sociedad desde una esquina sucia, y que si tienen opción de vislumbrar el cielo, es solo a través del turbio agujero de una alcantari-lla. Un tipo de personaje que atrae a María Velasco, en su agridulce denuncia de una sociedad y un mundo que no son muy distintos a los que conocieron Cervantes y Valle-Inclán. Y para huir o descansar de ellos nacen los ideales inalcanzables, como la Dulcinea que soñó don Quijote desde la atalaya de su locura libresca. María Velasco hurta a sus personajes esta huida o redención a través de los espacios imaginarios; Carolina África sí ofrece al suyo esta posibilidad. Veámoslo.

4. «EDUARDO Y LUCIANA (EL CABALLERO DE LA ENCORVADA FIGURA)», DE CAROLINA ÁFRICA: «DONDE HABITA EL OLVIDO»

La propuesta de Carolina África, llena de compasión y ternura hacia su protagonista, parte de una identificación del tema principal del *Quijote* –la locura libresca– con una de las enfermedades que más preocupan a la sociedad actual: el alzhéimer. El protagonista de este «paso», EDUARDO, pues, no modifica la realidad, como don Quijote, para adaptarla a unos modelos literarios, sino a causa de una enfermedad mental que le hace vivir anclado al pasado, impidiéndole asumir la muerte de su esposa, a quien confunde con la imagen de una mujer en un anuncio publicitario. Esta mujer es, por tanto, su particular Dulcinea; imagen ideal, inab-sible, inexistente, pero real para quien la contempla y desea.



Asistamos a la acotación inicial de este «paso»:

Exterior de la calle Atocha. El público aguarda en la plaza Matute. En el balcón del segundo piso del número 2 hay un luminoso de un dentista que muestra la imagen de una mujer mayor, sonriendo, es un anuncio de dentaduras postizas. [...] A lo lejos, un anciano, EDUARDO, camina de la mano con MIGUEL (ÁFRICA 37).

El «paso» se inicia con un diálogo entre dos personajes que parecen ser los hijos o parientes cercanos del protagonista –más adelante sabremos que, efectivamente, son la hija, el yerno y probablemente otro hijo–, quienes hablan de él en los mismos términos empleados en el *Quijote* por algunos personajes –como, por ejemplo, el cura, el canónigo, Sansón Carrasco o el mismo Sancho Panza–, que se preocupan por su modo *particular* de percibir la realidad y cómo afrontarlo.

Asistamos a un fragmento de esta conversación:

CONSUELO.- (*Mirando la pantalla del balcón con la imagen de la mujer mayor proyectada*). ¡No me lo puedo creer! ¡También la han puesto aquí!

ADOLFO.- ¿Qué pasa?

CONSUELO.- (*Refiriéndose a la imagen, señalándola*). Pues que es la de los panfletos de la publicidad del dentista.

ADOLFO.- ¿La que cree que es Luciana?

CONSUELO.- Sí... (*Mirando hacia atrás a MIGUEL y EDUARDO que vienen tras ellos*). ¡Que no la vea, por favor...! Hoy estaba en todas las marquesinas del autobús y se ha tirado media hora hablando con una de ellas. Bueno... hablando solo.

ADOLFO.- Pues mira, así se lleva una alegría.

CONSUELO.- No, Adolfo. ¡Porque la mujer no le contesta y se pone muy nervioso! Vosotros seguid llevándole la corriente que vamos a acabar todos locos.

ADOLFO.- Consuelo, si así está feliz, ¿qué vamos a hacer?

CONSUELO.- ¡Es que no está más feliz! No soporto que le tratéis como si fuera bobo. Ahora todavía se le puede orientar «aquí y ahora» con un poquito de paciencia. Dice la doctora que hay que darle pistas de la realidad para que pueda venir por él mismo. Si le alimentáis los delirios va a ser peor (38).

Difícil es no acordarse, ante esta conversación, de las que mantienen en la novela cervantina los personajes que pretenden devolver a don Quijote a la realidad y, con ella, a la cordura representada por Alonso Quijano, «el Bueno»: así ocurre, por ejemplo, cuando le hacen creer que está encantado para conducirlo hacia la aldea dentro de una jaula, cuando Sansón Carrasco se disfraza de Caballero de la Blanca Luna para vencerlo en batalla y obligarlo a abandonar el ejercicio de la caballería, o, en fin, cuando el a veces malicioso Sancho construye mil y una patrañas para que su enloquecido señor acepte alguna cuestión pragmática. Se trata, en todos los casos, de «seguirle la corriente», adoptando su lenguaje y su misma percepción de la realidad.

La pieza de Carolina África también utiliza este recurso, pero anteponiendo la ternura a la, en ocasiones, cruel burla cervantina hacia su personaje. Porque, como decimos, EDUARDO no está loco: está enfermo. No estamos ni de lejos afirmando que Cervantes ridiculiza a su personaje: muy al contrario, escribe para él una com-



pleja peripecia que lo lleva mucho más allá de la simple locura y lo convierte en un icono literario eterno. Pero sí sostenemos que lo que en el *Quijote* se percibe como humorístico deviene trágico en «Eduardo y Luciana» y que, por más que el lector de Cervantes sufra con su personaje y lamente la final claudicación de don Quijote en Alonso Quijano, la novela nos regala impagables momentos cómicos, algo que difícilmente sucede en la obra de Carolina África, a la que el espectador asiste con tristeza y angustia, la misma que rodea a la terrible enfermedad mental que en ella se retrata.

La trama de «Eduardo y Luciana» constituye, así, una bella historia de amor senil y nos recuerda a *El hijo de la novia* (2001), ya que nuestro «paso» y la película de Juan José Campanella tienen en común el hecho de que uno de los enamorados vive enajenado de la realidad y los familiares que lo rodean hacen lo posible, metiéndose en su mundo, para complacerlo.

La desubicación del protagonista de «Eduardo y Luciana» es, a causa de su enfermedad, absoluta y se traduce también en su desorientación espacial, confundiendo lugares del pasado –los bares, las tiendas– con lo que son actualmente, algo que sirve también a Carolina África para reflejar en su breve pieza la transformación e incluso el deterioro que ha ido sufriendo el centro de la capital madrileña. Sirva como ejemplo esta conversación entre padre e hija:

CONSUELO.- Ya no hay tienda de confección, papá. Mira, es un bazar chino. ¿Lo ves? Vamos.

EDUARDO.- (*Mira el bazar chino con extrañeza*). ¿Chino? (*Rompiendo completamente de actitud y muy resuelto*). Félix tiene que estar en La Filmo ¡hombre! Vamos a pasar a tomar algo, que os invito yo.

CONSUELO.- A ver, papá. Mírame. Ya cerró La Filmo hace años, papá. ¿Te acuerdas? ¿No te acuerdas de que Félix lo arrendó y mientras hacían la reforma hubo un incendio? ¿No te acuerdas? ¿Se quemó todo! (*Señalando el local y asegurándose de que EDUARDO no vea la imagen proyectada*).

EDUARDO.- (*Desorientado, haciendo esfuerzo por recordar*). Ayyy el incendio... ¿Por qué está aquí toda esta gente? (*Los mira sonriente*). «A fuego y a boda, va la aldea toda» (40).

Junto a la desorientación espacial, volvemos a observar la rotunda confusión temporal, que lleva al protagonista a mezclar sucesos del pasado con el presente, lo que, como es habitual en quienes padecen alzhéimer, provoca situaciones de intensa angustia. Justo esto es lo que le ocurre a EDUARDO cuando la enfermedad le hace creer que su esposa muerta está en peligro por el incendio del que se hablaba en el fragmento transcrito:

EDUARDO.- ¿Dónde está Luciana? (*Sacando del bolsillo el panfleto del dentista con la foto de LUCIANA. Al público*). ¿Han visto a mi Luciana? ¿La han visto? (*A ADOLFO*).

¿Dónde está tu madre?

[...]

¿Le ha pasado algo a mi Luciana? (*Dubitativo, perdido*). ¿Por qué han venido todos estos? ¿Qué pasa? ¿Qué hacemos aquí? (*Se pone muy nervioso, desorientado, confuso*).

¿Dónde está Luciana?



CONSUELO.- Papá... Papá, mírame... Papá... (*No sabe qué decir*). Mamá... ya no...

ADOLFO.- ¡Consuelo, a ver qué vas a decir!

EDUARDO.- ¿Qué pasa Consuelo? ¿Qué pasa? ¿Qué le ha pasado a tu madre? (*Muy nervioso, casi temblando*).

CONSUELO.- Nada, papá. (*Silencio*). No pasa nada. (*Sonriendo pero a punto de llorar*). Ven aquí... Que Mamá... mamá... te quería organizar una fiesta, ¿ves? Pero era sorpresa (40).

La compasión, el cariño y, especialmente, la incapacidad para gestionar la situación consiguen que hasta la hija, la única que al principio de la pieza se mostraba como representante de la realidad y la cordura, acabe prolongando el juego de píasas mentiras. Y es ahora cuando LUCIANA se convierte en Dulcinea, una Dulcinea a la que nuestro Quijote de la desmemoria adora desde la distancia. Una Dulcinea de neón, bella, perfecta y, sobre todo, viva para quien la contempla tras haberle otorgado, con la complicidad de los hijos, la identidad de su esposa fallecida:

EDUARDO.- ¿Y dónde está tu madre?

CONSUELO.- Pues quería darte una sorpresa... pero... Mira... (*Le gira y le muestra la pantalla con la imagen fija de LUCIANA*).

EDUARDO.- ¡Luciana! ¡Luciana! Pero cómo... pero qué... ¡Pero bueno!

CONSUELO.- ¿Has visto? Le ha ayudado Miguel a organizarlo todo, ¿has visto qué bonito, papá?

EDUARDO.- ¡Luciana! Pero ¿qué haces allá arriba, mujer?, ¡baja!

CONSUELO.- Con lo que les ha costado prepararlo, déjala ahí, que está muy guapa (42-43).

Si nos fijamos en la acotación situada en la primera intervención de CONSUELO en este fragmento, observamos que la autora nos está introduciendo directamente en la perspectiva de EDUARDO, ya que no se ha referido a la mujer de la pantalla como a una anónima modelo publicitaria, como sí hizo en la primera acotación transcrita más arriba: muy al contrario, le ha asignado ya la personalidad y el nombre de la difunta esposa que está *viendo* el protagonista. De este modo, nosotros, como el resto de personajes cómplices, estamos situados también en ese prolongado plano subjetivo desde el que EDUARDO interpreta lo que ve en la pantalla. A esto nos referíamos cuando comentábamos que Carolina África es más compasiva con su personaje que Cervantes, porque, como bien sabemos, en ningún momento el lector de la novela vislumbra el menor atisbo de Dulcinea, a la que percibe sin excepción alguna como una invención del caballero enajenado. Carolina África, sin embargo, nos permite ver a LUCIANA con los ojos de EDUARDO, poniéndonos a su nivel y suprimiendo, así, esa superioridad del lector/espectador hacia un personaje considerado loco, actitud de superioridad que, como sabemos, es imprescindible para producir el efecto cómico.

A partir de este momento, la pantalla, como representación metafórica de la amada, se convierte en un personaje más de este «paso»:

EDUARDO.- ¡Pero baja, mujer! Mira que eres. ¿Eh, Luciana? Y no sueltas prenda... ¡Luciana! ¿Para qué has montado todo este jaleo, mujer?



CONSUELO.- Déjala, que lo ha hecho porque ha querido.

EDUARDO.- Pero si es que no tenías que hacerlo. Que yo soy más de que estemos en casa... Nos tomamos un vino y nos bailamos una de Manolo Escobar.

CONSUELO.- ¿Cuál te gusta de Manolo Escobar?

EDUARDO.- (*Contestando como si lo hubiera dicho la pantalla*). Pues la del carro, o la otra que te gusta a ti Luciana... ¡Luciana! ¿Cuál es la que te gusta a ti de Manolo Escobar? Qué jodía la tía que no suelta prenda...

CONSUELO.- Ni se compra ni se vende...

ADOLFO.- Miguel, ¿puedes ponerla al teléfono? (*MIGUEL la pone*) (43).

En este «como si lo hubiera dicho la pantalla» recae, en efecto, la inteligente utilización de elementos propios de la vida actual en esta pieza, reforzada, además, con la función del teléfono móvil para introducir la banda sonora.

Asistamos ahora al final de este «paso»:

CONSUELO.- Papá, ¿bailas conmigo y que nos vea mamá?

EDUARDO.- Pues claro... (*Empieza a sonar «Ni se compra ni se vende» y bailan en la plaza, invitan a bailar a los asistentes, la música suena del móvil y luego más fuerte por los altavoces de la microfonía. EDUARDO mira la pantalla*). Dice tu madre que no lo haces mal del todo.

CONSUELO.- Ya la oigo, papá... ya la oigo. (*Siguen bailando y la imagen de la pantalla empieza a hablar. Es como si solo la oyera EDUARDO aunque el resto le sigue el juego*).

LUCIANA EN LA PANTALLA.- Pues no, no lo hace del todo mal. Pero anda, Eduardo, estírate un poco que te sale chepa. Ten cuidado y no la pises.

EDUARDO.- Lo intento, lo intento.

LUCIANA EN LA PANTALLA.- Manolo Escobar no está mal, pero yo soy más de Antonio Molina o Juanito Valderrama.

Esto podría decirlo también CONSUELO, simultáneamente con el video. Algunas frases sí y otras no. Como si en realidad lo dijera CONSUELO pero EDUARDO cree que es LUCIANA desde la imagen.

EDUARDO.- ¡Qué jodía eres, Luciana!

LUCIANA VOZ.- Y todos nosotros a bailar... que «en esta vida loca, uno es el que baila y otro es el que toca» ¡Cómo le cuesta a la gente arrancarse! Vamos, no os quedéis como pasmarotes y bailad. ¡Vamos! Eduardo... ¡No te encorves! ¡Estírate, Eduardo, estírate!

EDUARDO.- Ya me estiro, ya, ya me estiro.

Todos bailan, Luciana también desde la pantalla, hasta que acaba la canción de Manolo Escobar. La imagen se queda fija nuevamente. Oscuro (45).

La utilización de recursos audiovisuales dota, como vemos, de gran interés a «Eduardo y Luciana» y se pone al servicio del gran tema de la obra cervantina. En el *Quijote*, en efecto, conviven distintos niveles de ficción, desde las invenciones paralelas de distintos personajes (Dulcinea es la principal de ellas) hasta la continua utilización de la *mise en abyme* (relatos intercalados, la novela dentro de la novela, personajes lectores y personajes leídos, etc.), logrando que el concepto de «realidad» acabe resultando difuso y problemático.

Carolina África, a través de la incorporación de un elemento audiovisual, crea una ficción dentro de la ficción mayor que es «Eduardo y Luciana», permi-



tiendo un interesante diálogo entre lo que se ve en la pantalla y lo que ocurre en el nivel de los actores y el propio público. Al dotar, además, a su particular Dulcinea de voz propia y hacerla interactuar con personajes y espectadores, diluye, como ocurre en la novela cervantina, las fronteras entre lo imaginario y lo real, situando así a la obra en una nebulosa metaficcional. Si los asistentes al espectáculo y, con ellos, los lectores acaban bailando al son de LUCIANA, ¿no será que la mujer que habla desde la pantalla es real? ¿Compartimos, pues, todos nosotros la misma percepción de EDUARDO? ¿Somos parte del mismo juego piadoso?

La propia autora explica lo que se propuso al concebir su personal aportación a este homenaje contemporáneo a Cervantes:

Me interesó el mundo de la fantasía y la realidad como la ve el Quijote y cómo choca con la realidad del resto. Quería buscarlo en un Quijote contemporáneo, que por sus propias circunstancias percibe el mundo de una manera diferente. Ve sus propios gigantes en vez de molinos o busca su propia Dulcinea, y la diatriba es si lo mejor es traerlo a la realidad o dejarle que siga en ese mundo si ello puede evitarle sufrimiento⁵.

Es el momento ahora de relacionar las propuestas de Carolina África con las de otros autores. Para ello, regresemos, en primer lugar, a la antología *Microquijotes* anteriormente mencionada, esta vez para recordar el célebre microrrelato de Juan José Arreola «Teoría de Dulcinea», que, a través de la oposición entre los «vagos fantasmas femeninos» y «una mujer de carne y hueso», insiste una vez más en el conflicto entre lo ideal y lo real:

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta.

Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas...

[...]

En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva.

[...]

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos, a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía.

[...]

Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. [...]

Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente (25).

⁵ Véase en la bibliografía final el enlace a entrevista 1.



Veamos también otros microrrelatos incluidos en la antología de Epple en los que se aborda la misma temática. Empecemos por el titulado justamente «Dulcinea», donde se invierte la capacidad de fabular y adorar un ideal inexistente, atribuyéndosela a Aldonza:

Vivía en El Toboso una moza llamada Aldonza Lorenzo... Como hubiese leído novelas de caballería, porque era muy alfabeta, acabó perdiendo la razón. [...] Se inventó a un galán a quien dio el nombre de don Quijote de La Mancha (DENEVI 29).

En el siguiente microrrelato, que reproducimos completo y que lleva el significativo título de «La mujer ideal no existe», el mismo autor fulmina el mito de la amada inventada:

Sancho Panza repitió, palabra por palabra, la descripción que el difunto don Quijote le había hecho de Dulcinea.

Verde de envidia, Dulcinea masculló:

—Conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se parezca ni remotamente a esa que usted dice (DENEVI 31).

Este último ejemplo ilustra y condensa, en apenas dos párrafos, el gran tema cervantino que venimos tratando. Recordemos que la gran ironía de Cervantes consiste en la paródica circunstancia de que su personaje construye un amor ideal, neoplatónico, completamente al margen de la mujer «real» que supuestamente lo inspira. Aldonza ignora que es Dulcinea porque, como bien nos indica Denevi en este microrrelato, los mundos de lo real y de lo ideal discurren de forma independiente e incompatible. Así las cosas, Dulcinea —la de Cervantes y la de Denevi— es de la misma estirpe que Eugenia, la mujer a partir de la cual Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, «inventa» un amor para sentirse vivo. Y ambas son tan difusas y evanescentes como ese halo de luz al que cree amar Garcés, en «El rayo de luna» (1871), de Gustavo Adolfo Bécquer. Algo muy similar ocurre en *Don Quijote* (1957), la versión de la novela cervantina a cargo del realizador soviético Grigor Kozinstev, donde vemos a una aldeana completamente inconsciente de que le ha sido otorgada la identidad de Dulcinea, a quien, como en el microrrelato que analizamos, envidia en secreto. No estamos, pues, ante amores realizados ni correspondidos: estamos ante *enamorado del amor* o de la propia idea del amor. Ante hombres que aman su idea de la mujer, pero no a la mujer misma.

Por su parte, en «Habla Aldonza», David Lagmanovich da un paso más, otorgando a la aldeana la oportunidad de establecer distancias y encararse con la mujer ideal que nos ocupa, a la que interpela directamente:

Señora mía Dulcinea, os digo que no. Jamás, ni siquiera en sueños, osaría ocupar el lugar de Su Señoría [...].

Mi mundo, señora, es mucho más humilde: bien sé que las damas y caballeros lo desprecian. En este mundo mío me tocó entretener a mi vecino, el hidalgo Alonso Quijano, quien en las noches solía allegarse a mi lecho para hacer conmigo su voluntad como los hombres suelen (62).



La dama inalcanzable y la aldeana de carne son, como vemos, excluyentes. Y lo interesante de este microrrelato es que a la segunda se le otorga una voz propia para expresarlo.

Regresando a Carolina África, observemos cómo se hace eco en «Eduardo y Luciana» de todas estas perspectivas, llevándolas, a través del recurso de la pantalla, aún más lejos, porque no se trata solo de que la figura femenina del anuncio ignora que alguien la considera su amada: es que directamente no existe como mujer. Es solo una imagen, un fantasma de neón, similar al que aparece en *Quijote*, de Salman Rushdie (2020), otra interesantísima recreación del universo cervantino en nuestro mundo actual, protagonizada por un anciano intoxicado por la ficción televisiva que encuentra en una carismática presentadora a su particular Dulcinea catódica⁶.

Como hicimos en el caso de María Velasco, ocupémonos ahora, también brevemente, de establecer una conexión entre «Eduardo y Luciana» –con su palimpsesto cervantino– y el resto de la producción dramática de Carolina África.

Nada mejor para este propósito que leer sus propias declaraciones:

Hay grandes temas universales que se repiten en mis obras como el amor, la amistad o la familia, tanto la que no elegimos como la que sí, que son los amigos. De temática hablo del alzheimer como homenaje a mis abuelas que padecieron demencia senil. En *Vientos de Levante* también he hablado de la ELA⁷.

En *Verano en diciembre*, en efecto, aparece el personaje de la abuela, quien, tras mostrar continuamente su absoluta desorientación mental, acaba siendo recluida en una residencia; mientras que en *Vientos de levante* se desarrolla esta conversación que tanto nos recuerda a nuestro «paso»:

AINHOA.- (A PEPA).- ¿Está bien seguirles la corriente?

PEPA.- La teoría dice que no hay que reforzarles el pensamiento delirante pero si su delirio les salva del sufrimiento, yo no voy a cargarme eso (ÁFRICA, *Vientos 72*).

En esta misma obra, por otra parte, nos encontramos con personajes que creen comunicarse con la pantalla del televisor:

PEPA.- Hay tiempo para todo. ¿Quieres pasar dentro y te presento a algún loquito?

AINHOA.- Vale.

PEPA.- Mira, esta es la sala de espacios comunes, aquí el que quiera puede ver la tele. Bueno, el que quiera y el que pueda, que no todos pueden.

AINHOA.- ¿Por qué?

⁶ Aunque el planteamiento de esta novela comparte con los ejemplos que ahora nos ocupan el hecho de valerse del recurso al mundo audiovisual para componer a una Dulcinea contemporánea, el desarrollo de la trama difiere notablemente, porque Rushdie decide, en un momento determinado de la novela, entrecruzar las trayectorias del sujeto deseante y el objeto deseado en un sorprendente destino común.

⁷ Véase entrevista 2 en la bibliografía final.



PEPA.- Porque se alteran, algunos creen que les habla a ellos directamente la televisión y entran en paranoia o alucinación y no pueden verla (ÁFRICA, *Vientos* 33).

Además, en la acotación final se sugiere, como acabamos de ver en nuestro «paso», la utilización de elementos audiovisuales:

(Vemos a AINHOA, puede estar en el tren con el cuaderno que le ha regalado JUAN o en un escritorio en primer término como si estuviera en su casa de Madrid escribiendo en un ordenador. Si hay ciclorama podría escribirse sobre él VIENTOS DE LEVANTE. Termina el Pequeño Vals Vienés de Silvia Pérez Cruz y empieza Que me van aniquilando también de Silvia Pérez Cruz. Esta es la letra que se escuchará y durante el minuto que dura la canción se sucederán pequeñas estampas escenificadas) (ÁFRICA, *Vientos* 117).

El hecho de entrecruzar la palabra, la música y la imagen que acabamos de ver en Carolina África y en el *Quijote* de Salman Rushdie es frecuente en el teatro contemporáneo y, salvando las grandes diferencias, nos recuerda a las producciones de la compañía La Cubana, con los continuos saltos entre la pantalla, el escenario y el patio de butacas, o a un montaje como *Ana* (2018), de Irma Correa, un muy moderno y actual homenaje a Benito Pérez Galdós.

Emmanuelle Garnier menciona, por su parte, una nómina de dramaturgas que se sirven igualmente de este procedimiento:

Un gran número de obras actuales de mujeres entrelazan al hilo de este lenguaje verbal, imágenes grabadas o proyectadas directa o indirectamente (*Memoria* de Yolanda Pallín), a veces incluso imágenes de textos (*Pared* de Itziar Pascual), canciones (*Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, *Pared*, *Las voces de Penélope*, *Père Lachaise* de Itziar Pascual), diversas grabaciones, en particular las de contestadores telefónicos... (245-246).

Las fronteras entre el cine y el teatro ya se han diluido e incluso las nuevas tecnologías –recordemos el uso del teléfono móvil como parte esencial de la banda sonora de «Eduardo y Luciana» y «Encantados»– se convierten en una importante herramienta diegética⁸.

Todo esto nos conduce a una jugosísima interferencia de lenguajes, de temas, de tonos, de iconos. En el «paso» que nos ocupa, por ejemplo, el hecho de hacer convivir a Cervantes –autor de la más encumbrada novela universal– y a Manolo Escobar –el rey indiscutible de las verbenas– en un mismo contexto es altamente significativo. Y no es la primera vez, por cierto, que Carolina África incorpora en una obra suya canciones muy conocidas de la llamada «música ligera»: en *Verano*

⁸ En un teléfono móvil reside toda la diégesis de una obra de Juana Escabias significativamente titulada *WhatsApp* (2019), donde a través de un hilo de chat se reconstruye magistralmente la relación entre una joven y su novio maltratador. Una vez más, las nuevas tecnologías se convierten en el eje de la dramaturgia.

en diciembre se menciona a Rafaela Carrá, mientras que en *Vientos de levante* resuenan los ecos de Raphael y Los Panchos. No olvidemos tampoco que las canciones de Paquita la del Barrio, a medio camino entre el melodrama y el más ácido humor involuntario, resuenan en *Fuga de cuerpos*, de María Velasco.

Las dos dramaturgas, desde su personal concepción de la creación dramática, han rendido homenaje a la peculiar criatura cervantina en la que, como hemos venido viendo, se reflejan los dos polos opuestos de la representación de la figura femenina mediante los cauces del realismo y la idealización.

Si retomamos ahora las iniciales palabras de Jaroslaw Bielski, en las que manifestaba su intención de mostrar al público contemporáneo «los Quijotes y Dulcineas de hoy en día», podemos concluir que María Velasco y Carolina África, cada una con su propio lenguaje y en perfecta sintonía con otros autores mencionados en las páginas precedentes, han logrado con creces este propósito.

«Encantados», con su Aldonza de alcantarilla, y «Eduardo y Luciana», con su Dulcinea de plasma, nos han regalado, en efecto, dos representaciones críticas, necesarias, de un personaje universal. Y lo han hecho a través del cuestionamiento de tópicos y arquetipos, prolongando la misma mirada, escéptica y confrontadora, desde la que Cervantes encaró los molinos y los gigantes, las damas y las putas, de su propia época.

ENVIADO: 30 de septiembre de 2019; ACEPTADO: 13 de mayo de 2020



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS, ARTÍCULOS Y ENLACES WEB

- ÁFRICA, Carolina [entrevista 1]. http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=4161:a-siete-pasos-del-quijote-j-bielski&catid=314:entrevistas&Itemid=286.
- ÁFRICA, Carolina [entrevista 2]. https://www.diariodecadiz.es/ocio/felicidad-incierta-ries-llo-ras-obras_0_1156984325.html.
- ÁFRICA, Carolina *Verano en diciembre*. Madrid: INAEM, 2013. <http://www.contextoteatral.es/veranoendiciembre.html>.
- ÁFRICA, Carolina *Vientos de levante*. Madrid: INAEM, 2018. Disponible en pdf: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj9x-73d0_7qAhVC2-AKHV0oA_QQFjA AegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fmuestrateatro.com%2Farchivos%2FVientos-de-levante.pdf%3Fdate%3D2015-01-28&usg=AOv-Vaw17-FO9ZLezPqN0r0I10mnY.
- ÁFRICA, Carolina «Eduardo y Luciana», en CONEJERO, Alberto (ed.), *A siete pasos del «Quijote»*, Madrid: Madrid Destino, 2017, pp. 37-45.
- ARREOLA, Juan José. «Teoría de Dulcinea», en EPPLE, Juan Armando, *Microquijotes*, Barcelona: Thule Ediciones, 2005, pp. 23-25.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March-Castalia, 1976.
- BAJTINE, Mihail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. «El rayo de luna». *Rimas, Leyendas, Cartas desde mi celda*, ed. de P. Palomo. Barcelona: Planeta, 1982.
- BIELSKI, Jaroslaw [entrevista]. <https://www.teatroateatro.com/estas-a-siete-pasos-del-quijote/>.
- CASTRO, Carmen. «Las mujeres del Quijote. Personajes femeninos en Cervantes», en RUBIO, Fanny (ed.), *El «Quijote» en clave de mujeres*, Madrid: Editorial Complutense / Instituto de Investigaciones Feministas, 2005, pp. 165-206.
- CONEJERO, Alberto (ed.). *A siete pasos del «Quijote»*. Madrid: Madrid Destino, 2017.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1980.
- CRUCIANIM, Fabrizio y FALLETTI, Clelia (eds.). *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*, México: Gaceta, 1992.
- DENEVI, Marco. «Dulcinea del Toboso», «Realismo femenino», «La mujer ideal no existe», en EPPLE, Juan Armando, *Microquijotes*, Barcelona: Thule Ediciones, 2005, pp. 29-33.
- ESCABIAS, Juana. *Cartas de amor... después de una paliza. La puta de las mil noches. WhatsApp*, edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, 2019.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María. «Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos xx-xxi)». Selección de un corpus», en «Scripta manent». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*.
- GARNIER, Emmanuelle. *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. Bilbao: Artezblai, 2011.



- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- (JISO 2011), ed. C. MATA INDURÁIN y SÁEZ. PAMPLONA, A.J. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (Publicaciones digitales del GRISO), pp. 185-194.
- LANGLE DE PAZ, Teresa. «La voz indivisible. Dulcinea y el feminismo», en RUBIO, Fanny (ed.), *El «Quijote» en clave de mujer/es*, Madrid: Editorial Complutense / Instituto de Investigaciones Feministas, 2005, pp. 233-255.
- LAGMANOVICH, David. «Habla Aldonza», en EPPLE, Juan Armando, *Microquijotes*, Barcelona: Thule Ediciones, 2005, pp. 62.
- LAPESA, Rafael. «Aldonza, Dulce, Dulcinea». *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos, 1971, pp. 211-218.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. «La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)», en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/>.
- MERUANE, Lina. «Dientes de leche», en EPPLE, Juan Armando, *Microquijotes*, Barcelona: Thule Ediciones, 2005, pp. 77-78.
- MURNAY, Érika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- ORTEGA, Julio (ed.). *La cervantiada*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993.
- REDONDO, Augustin. «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina». *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 9-22.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. «Cuánto hablan las mujeres del *Quijote*: los casos de Marcela y Dorotea». *El «Quijote» en clave de mujer/es*. Madrid: Editorial Complutense / Instituto de Investigaciones Feministas, 2005, pp. 445-460.
- RUSHDIE, Salman. *Quijote*. Barcelona: Seix-Barral, 2020.
- SALINAS, Pedro. «La mejor carta de amores de la literatura española», en HALEY, George (ed.), *El Quijote*, Madrid: Taurus, colección «El escritor y la crítica», 1980, pp. 109-121.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Edición de Germán Gullón. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. *Nómadas no amados. Trayectoria de la nada*. Madrid: Primer Acto / El teatro de Papel, 2010.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. *Si en el árbol un burka*. Vigo: Ediciones Invasoras, 2016.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. «Encantados», en CONEJERO, Alberto (ed.), *A siete pasos del «Quijote»*, Madrid: Madrid Destino, 2017, pp. 23-28.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. *Fuga de cuerpos*. Prólogo de Juan Gómez Alemán. Madrid: Antígona, 2017.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. *Escenas de caza*. Prólogo de Víctor Sánchez Rodríguez. Madrid, Antígona: 2018.
- VELASCO, María y ARAUJO, Luis. *Los dolores redondos. Escritura, sexo y ambos dos*, en FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana, *Las prosopopeyas de María Velasco* (Autoficción y teatro), La Rioja: Academia de las Artes Escénicas de España / UNIR: 2018, pp. 159-188.
- ZAFRA, Enriqueta. *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.
- ZAMBRANO, María. «Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea». *Anthropos*, 16, Suplemento «Miguel de Cervantes y los escritores del 27» (1986), pp. 137-148.



PELÍCULAS

Don Quijote, director, Grigor Kozinstev, productora Lenfilm Studio, URSS, 1957.

La mujer del puerto, director, Arturo Ripstein, productora Brooks, EE. UU.-México, 1991.

El hijo de la novia, director, Juan José Campanella, Coproducción Argentina-España; Pol-Ka Producciones / Jemsa / Patagonik Film Group / Tornasol Films.



EL MÓNOLOGO COMO PRÁCTICA DRAMATÚRGICA FEMINISTA EN LOS AÑOS OCHENTA: EL EJEMPLO DE MARIBEL LÁZARO (*LA FOSA Y LA DEFENSA*)

Alejandro Coello Hernández

Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Historia, CSIC

alejandro.coello@cchs.csic.es

RESUMEN

La visibilización de las dramaturgas en el teatro español no ocurrió de una manera homogénea hasta la década de los ochenta tras las conquistas de los movimientos feministas. Por esa razón, las dramaturgas exploran en sus obras nuevas formas de afrontar la subjetividad. El monólogo se presenta para ellas como una vía de exploración del yo y como una forma de teatro comprometido. Este corpus textual se estudia de manera global con el fin de contextualizar las dramaturgias feministas y de manera particular a partir de las propuestas dramáticas de Maribel Lázaro, que en 1986 escribió dos monólogos, *La fosa* y *La defensa*. De esta manera, se analiza la problemática terminológica en torno al concepto «monólogo» y la estructura dramática en donde la denuncia, el autorreconocimiento y la anulación del discurso del personaje femenino conviven en una paradoja que abre el camino a una consolidación del teatro feminista en España.

PALABRAS CLAVE: monólogo, teatro español, feminismo, dramaturgas de los ochenta, Maribel Lázaro.

THE MONOLOGUE AS A FEMINIST DRAMATIC PRACTICE IN THE EIGHTIES:
THE EXAMPLE OF MARIBEL LÁZARO (*LA FOSA* AND *LA DEFENSA*)

ABSTRACT

The visibility and recognition of Women playwrights in Spanish theater did not occur until the eighties after the conquests of feminist movements. For that reason, women playwrights explore in their works new ways of thinking about subjectivity. The monologue provides them with a way of exploring themselves and with a form of engaged theater. This textual corpus is studied in this article in a global way in order to contextualize feminist dramaturgies and in particular the dramatic proposals of Maribel Lázaro, who in 1986 wrote two monologues *La fosa* [The pit] and *La defensa* [The defense]. Therefore, we analyze the terminological problem around the concept of «monologue». Moreover, we reflect on the dramatic structure in which the denunciation, self-recognition and negation of the discourse of the female character coexist in a paradox that opens the path to a consolidation of the feminist theater in Spain.

KEYWORDS: monologue, Spanish theatre, feminism, eighties women playwrights, Maribel Lázaro.



INTRODUCCIÓN

Desde que en 1988 Patricia O'Connor publicara *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* el destino de las autoras cambió irrevocablemente: ahora ellas eran, por fin, parte de la historiografía teatral de nuestro país, lo que no tendría sus frutos directos en el escenario, como podría llegarse a pensar. Muchas de estas dramaturgas se alejaron, hastiadas, de la actividad teatral pública o directamente la abandonaron por reticencias que encontraron para ser escuchadas y representadas. Por eso, sus nombres solo quedan en algunos textos académicos y en parte de la prensa de la época, lo que demuestra el olvido que rodea sus nombres. Sin embargo, supusieron un claro referente que desbrozó el camino para la consolidación de la presencia de las mujeres en escena, en todas sus modalidades dentro del trabajo escénico, pero especialmente de las dramaturgas actuales, entre las que destacamos, por ejemplo, a Angélica Liddell, Lola Blasco, Laila Ripoll, María Velasco, Carolina África o Irma Correa, entre otras muchas que integran un panorama diverso en temáticas y estéticas. Por tanto, en paráfrasis con Ana Diosdado, *los ochenta fueron de ellas*. Es de justicia, con nuestra historia, reivindicar, visibilizar y analizar desde nuevas ópticas la escritura teatral de todas esas ellas que no tienen hoy ni siquiera nombre.

En diversas publicaciones, Patricia O'Connor y Virtudes Serrano han puesto la atención sobre la relación entre el monólogo y la dramaturgia de mujeres en España en los años ochenta. Así, con la necesidad de crear nuevos discursos antipatriarcales, deslocalizados y críticos con la realidad de las dramaturgas, el monólogo se volvió un subgénero teatral propicio para la indagación en el que la creadora conecta la esfera personal –en la que se había movido la mujer hasta el momento– con la pública –espacio que es objetivo de conquista en la segunda ola del feminismo–. Entre otras autoras, destacan en el uso del monólogo, generalmente en piezas breves, autoras como Lidia Falcón, Carmen Resino o Pilar Pombo. Este trabajo, sin embargo, se centra en la figura de Maribel Lázaro, ejemplo del ala más experimental de la dramaturgia de mujeres de los ochenta y heredera, a mi parecer, del Teatro Español *underground* dentro de una línea estética más arriesgada y antirrealista. La dramaturga en su escritura construye discursos reivindicativos y provocadores que buscan la liberación a través de la palabra de la mujer en propuestas escénicas de carácter poético y simbólico.

El objetivo de este artículo es profundizar, por tanto, en las relaciones entre los feminismos y el monólogo en la escritura teatral de las dramaturgas de los ochenta con el fin de demostrar mi hipótesis: el monólogo configuró un teatro comprometido con la causa feminista. Así pues, consciente de las limitaciones de espacio y tiempo con que cuento, he decidido analizar estas relaciones a partir de un estudio comparativo de los monodramas *La fosa* y *La defensa*, obras que Maribel Lázaro escribió en 1986. Aunque se realiza un análisis desde una perspectiva de género sobre cómo se produce la denuncia de la situación de la mujer y cómo se concibe la identidad femenina en estos monodramas, el fin es elaborar un estudio de carácter sociohistórico de esta cuestión, en donde se analiza la producción teatral de Maribel Lázaro dentro de estas coordenadas. Así, este estudio recoge, por primera vez, una síntesis histórica sobre este fenómeno sin precedentes académicos en



la historiografía española, por lo que se recurre a las pocas referencias críticas sobre la cuestión con el fin de propiciar futuros estudios que continúen la labor investigadora que, con este trabajo, emprendemos.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

No resulta complicado elaborar un estado de la cuestión sobre las relaciones entre las dramaturgas españolas de los ochenta y el feminismo, pues los pocos estudios que se han dedicado a esta época continúan la tradición de la primera monografía con voluntad de sistematizar la producción dramaturgica de mujeres en España: *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* (1988), de Patricia O'Connor. Ahondaron, luego, en estas conexiones entre teoría feminista y praxis teatral O'Connor (*Women Playwrights*), Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Hacia una dramaturgia; Pieza breve; Dramaturgia femenina*), Floeck (*¿Arte sin sexo?*), Davies (*Spanish Women's*), Espín Templado (*El teatro de denuncia*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*), entre otras. Aun así, los estudios que relacionan al grupo de dramaturgas, en su diversidad de estéticas, con el feminismo de la segunda ola pueden verse casi reducidos a esta nómina. En cuanto a mi hipótesis, la relación entre el feminismo y el monólogo formulado como teatro comprometido, se puede encontrar, de nuevo, en O'Connor (*Dramaturgas españolas*) un primer planteamiento. Destacan las minirreflexiones de O'Connor (*Monólogo*) y Serrano (*Pieza breve*), curiosamente publicadas en la misma revista, *Art teatral*, en donde dan algunas claves muy superfluas sobre la cuestión. También Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Dramaturgia femenina*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*) insisten en la proliferación del monólogo con un marcado cariz feminista en las dramaturgias de autoría femenina de los ochenta. Sin embargo, quedarían por revisar las propuestas escénicas de autoría masculina que, también, experimentaron un acercamiento a los postulados feministas para completar el escenario en que se conformó el primer teatro feminista en España.

Como se trata de un campo amplio y con bastantes lagunas editoriales y autoriales, he delimitado el objeto de estudio a las autoras cuya concepción de las obras resulta más comprometida con los feminismos y se aleja, en consonancia con el rechazo generalizado de las dramaturgas a recibir esta denominación, de las propuestas escénicas de aquellas cuyo activismo se impone al ejercicio teatral convirtiéndolo en una forma (a veces panfletaria) de su praxis política, como es el caso de Lidia Falcón o, en menor medida, de María José Ragué-Arias. Además, he reducido la nómina a las autoras más destacadas en la historiografía teatral basada en la supuesta calidad de las obras y, sobre todo, en la presencia activa en la escena española de los ochenta, con especial aparición en proyectos como la Asociación de Dramaturgas Españolas. Por último, he preferido centrarme en lo que O'Connor (*Dramaturgas españolas*) llamó el «ala alternativa o experimental», que se fundamenta en el rechazo de los valores éticos y estéticos establecidos, en la espontaneidad creadora y la provocación. Por tanto, al no documentarse ningún monólogo dentro de



la producción de Marisa Ares, los monodramas de 1986 de Maribel Lázaro son un primer corpus textual para realizar el estudio.

De acuerdo con la ausencia historiográfica, resulta necesaria una visión historicista de la dramaturgia española escrita por mujeres en los años ochenta para entender las relaciones con el feminismo y el uso del monólogo. A continuación, se analizan, en busca de los puntos comunes, los monodramas de Maribel Lázaro desde una óptica feminista, pero sin olvidar el análisis semiótico de las piezas, que, aunque no se desarrolla pormenorizadamente, se utiliza como base metodológica del trabajo para entender y clasificar los signos de los textos literario y espectacular.

Así pues, en relación con el enfoque del trabajo, se ha dado especial atención a las fuentes textuales feministas que pueden latir directa o indirectamente detrás del pensamiento y la creación de Maribel Lázaro. Hanish (*Personal*), Rich (*We dead*), Gambaro (*Posible*), Cixous (*Risa de la medusa*), Woolf (*Habitación propia*) y Joanna Russ (*Cómo acabar*). En cuanto a la discusión teórica del monólogo, se fundamenta nuestro estudio en Pavis (*Diccionario*) y Carole Lauzière (*Monólogo*), quien realiza una certera síntesis en torno a las diferencias teóricas y elabora un panorama general del monólogo en España desde los años sesenta a los ochenta.

En cuanto a las fuentes primarias, ya para terminar, cabe señalar que una de las obras se encuentra publicada y fue estrenada el 1 de noviembre de 1986 (*La fosa*) y otra permanece inédita, con tan solo una mención crítica, cuyo manuscrito se puede consultar en la Biblioteca de la Fundación Juan March (*La defensa*).

2. LAS DRAMATURGAS DE LOS OCHENTA Y EL FEMINISMO: EL MONÓLOGO COMO TEATRO COMPROMETIDO

Las hispanistas, sin duda, han prestado un interés especial en establecer las relaciones entre las dramaturgas españolas de los ochenta y el feminismo, ya que en esta década se produce la eclosión sin precedentes de mujeres en la escritura teatral en España, cuyo correlato en la dirección escénica también está por estudiar. Aunque se ha interpretado como un «renacer» (Serrano, *Hacia una dramaturgia*; Serrano, *Dramaturgia española*; Nieva-de la Paz, *Escritoras españolas*) o como un *boom* (Espín Templado, *Teatro de denuncia*), parece más certero comprender este fenómeno como la visibilización de las dramaturgas por una conquista del espacio público del que estuvieron relegadas con pocas excepciones. Ahora bien, si las dramaturgas no habían llegado a nacer más allá de nombres como los de María Teresa León, Julia Maura o Ana Diosdado, o incluso, el de María Lejárraga oculto tras el de su marido Gregorio Martínez Sierra, y si su existencia había sido testimonial, ¿cómo pudieron *renacer* estas dramaturgas? Por eso, para ser justas históricamente, habría de utilizarse otros términos más precisos que señalen la ausencia sistemática de la mujer en escena, con excepción de las actrices.

Por esa razón, el feminismo, cuya segunda ola tuvo lugar en España durante la Transición, se presenta como antecedente y referente del asociacionismo de las autoras y del empoderamiento profesional. Pero, es más, las ideas feministas también pueden ser rastreadas en la obra dramática de las autoras, cometido que aquí



nos hemos propuesto. Así, el teatro, en tanto que disciplina artística que atraviesa la literatura y el espectáculo para desarrollar una relación pragmática con el mundo empresarial, representa un espacio público de difícil conquista para las mujeres, especialmente en los puestos de mayor responsabilidad según la tradición, esto es, la dramaturgia y la dirección¹.

Por ello, en los años ochenta, como consecuencia del activismo feminista y, según Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas* 95), de las políticas teatrales del PSOE, las mujeres se propusieron conquistar su espacio dentro del teatro. La escritura teatral continuó siendo un entorno hostil, como comenta Virtudes Serrano (*Dramaturgia femenina*), en el que siguieron siendo pocas dramaturgas las que habían experimentado el éxito y la presencia en la escena comercial: por ejemplo, durante la dictadura franquista, Julia Maura, Mercedes Ballesteros o Ana Diosdado tuvieron el privilegio por sus vínculos familiares y un teatro perpetuador de los valores patriarcales. Por esta razón, la innegable exposición pública del teatro ha sido uno de los motivos por los que la dramaturgia de mujeres ha permanecido al margen, incluso hoy, de la escena española porque, como advierte la filósofa Hélène Cixous (*Risa de la medusa* 55), «para la mujer, hablar en público –diría incluso que el mero hecho de abrir la boca– es una temeridad, una transgresión». Por ello, algunas dramaturgas de los ochenta tuvieron que trasgredir el canon y los discursos patriarcales, incluso con la intuición de que lo pagarían con el olvido.

La Transición democrática entre 1975 y 1982 fue testigo de algunos acontecimientos fundamentales dentro de la historia del feminismo español, que, a la manera de Estados Unidos en los años sesenta, se propuso adquirir nuevos derechos civiles más allá de los propuestos en la primera ola, representada por las sufragistas (Davies, *Spanish Women's* 183). Algunos hitos como la creación del primer periódico feminista, *Vindicación Feminista*, en 1976 y del Partido Feminista en 1979 con reconocimiento legal en 1981, en ambos casos por Lidia Falcón, o la fundación del Instituto de la Mujer en 1983 se sumaron a los logros alcanzados por las narradoras y poetas desde la década de los setenta. Sin embargo, la realidad en el teatro fue otra, en donde ellas seguían sin aparecer, como apunta Davies (*Spanish Women's* 196). Es más, Patricia O'Connor (*Dramaturgas españolas* 23), a quien tanto debemos en el proyecto de emancipación de las dramaturgas, comenta la indiferencia de historiadores y críticos teatrales, que, a diferencia de los que se dedicaron a la poesía y la narrativa, no fueron capaces ni de crearles un «ghetto literario» que las englobara a todas. Esta realidad da cuenta de la verdadera oscuridad en que se encontraban hasta aquel momento las autoras dramáticas.

En cuanto a la posición ideológica, O'Connor (*Dramaturgas españolas* 49) comenta la falta de formación teórica generalizada en torno al feminismo e, incluso, el desconocimiento de dramaturgas extranjeras que, sin embargo, contrasta con la

¹ Para más información sobre la situación de las dramaturgas en la democracia, cf. Vilches Frutos, Francisca, «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *Aleph*, 24 (2010), pp. 6-34.



intuitiva demostración de un conocimiento de la tradición feminista intelectual, especialmente la francesa. Así, Serrano (*Dramaturgia femenina* 564) divide dos bloques: uno, integrado por aquellas que sí conocen los postulados feministas y se definen como activistas, como María José Ragué-Arias o Lidia Falcón, y otro, conformado por autoras cuyos textos reflejan una nueva visión de la sociedad, del personaje femenino y la creación en clara relación con el feminismo, como Carmen Resino, Paloma Pedrero o Concha Romero². Por esa razón, Floeck (*¿Arte sin sexo?* 72) acierta cuando afirma que «la consciencia feminista aparece o bien indirectamente en el subtexto teatral, o bien directamente en la tematización». A esta nómina, sin duda, se han de sumar los antecedentes de Carlota O'Neill o María Aurèlia Capmany, cuyo éxito, al igual que el de los autores *underground*, fue relegado a los circuitos independientes. Por tanto, las dramaturgas demuestran, aunque rechacen públicamente su filiación a la causa feminista, «a feeling of gender responsibility» (O'Connor, *Solidarity* 573). Lidia Falcón resume esclarecedoramente esta negación del feminismo³ por parte de algunas autoras:

¿Qué fue de aquellas autoras que en los años setenta y ochenta se enorgullecían de llamarse feministas? ¿Qué se hizo de todas las que comenzaron su carrera de dramaturgas, de periodistas, de escritoras, de críticas, de comentaristas, en las páginas de *Vindicación Feminista*, y que hoy huyen de ser catalogadas como tales? ¿De las feministas, qué se hizo? (*Teatro feminista* 199).

De la misma manera que se han enumerado varios hitos en este proceso de emancipación y conquista del espacio público a nivel estatal, se pueden enumerar algunos precedentes sin los que la visibilización de las dramaturgas hubiese sido imposible: la representación de la obra colectiva *Dones i Catalunya* como primer acto de asociacionismo (1983, en Barcelona; 1987, en Madrid, en la I Muestra Internacional de Teatro Feminista), la creación de premios no mixtos (como el Premio Lisístrata, entregado entre 1980 y 1982 en el Festival Internacional de Teatro de Sitges, o el Premio Casandra) y el reconocimiento de las autoras en premios de dilatado prestigio con mayor frecuencia: Carmen Resino fue finalista del Premio Lope de Vega en 1974 con *Ulises no vuelve*; María Manuela Reina ganó el Premio SGAE en 1984 por *El navegante*; Maribel Lázaro, el Premio Calderón de la Barca con *Humo de Beleño* en 1985; o Paloma Pedrero, el Premio Tirso de Molina por *Invierno de luna alegre* en 1987. No obstante, destaca, como segundo acto de asociacionismo, la constitución en octubre de 1986 de la Asociación de Dramaturgas Españolas⁴, cuyos objetivos, en boca de su presidenta Carmen Resino, se basaban

² En un tercer bloque, cabría añadir a María Manuela Reina o Ana Diosdado, cuya afiliación al feminismo es rotundamente negada. Curiosamente, ambas dramaturgas son las más reconocidas en la época.

³ De manera estricta, según las fuentes manejadas, tan solo Maribel Lázaro, además de las activistas Flacón y Ragué-Arias, se definió abiertamente feminista.

⁴ La asociación se presentó públicamente, tras su legalización, el 12 de marzo de 1987. Este dato resulta fundamental señalarlo porque O'Connor (*Dramaturgas españolas; Women Playwri-*

en «reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramaturgica femenina» (Oliva, *Las dramaturgas se asocian*). Quizá resulte incongruente que una entidad de clara vocación feminista en sus actos rechazase su filiación filosófica al movimiento, pero muchas confesaron sentir esta denominación como una limitación y exclusión dentro del teatro, un territorio dominado por hombres. La asociación, junto con las reuniones en la librería La Avispa, sirvió como espacio de motivación, comunicación, visibilización y de trasvase extraoficial de textos, todas técnicas feministas comentadas por Joana Russ (*Cómo acabar*), que analiza la supervivencia y transmisión de la literatura escrita por mujeres. En definitiva, todas estuvieron «unidas por el afán de ser escuchadas» (Asociación de Dramaturgas Españolas, *Las dramaturgas*).

Esta dilatada contextualización no es baladí, pues supone el contexto en que creó Maribel Lázaro, una de las quince integrantes de la asociación. De las dos clasificaciones propuestas por Serrano (*Dramaturgia española* 564), Lázaro pertenece a la primera. Es más, Ragué-Arias (*Mujer* 15) llega a reivindicarla y prestarle mayor atención por reconocer su adscripción al feminismo sin tapujos, signo que se traslada a su práctica escénica, como también apuntó Floeck (*¿Arte sin sexo?* 50). Probablemente, la única diferencia que presenta Lázaro desde este punto vista con Ragué-Arias o Lidia Flacón sea la de no concebir el teatro como un acto más de activismo. En cuanto a las fuentes feministas, O'Connor (*Solidarity* 574) considera que Maribel Lázaro «express[es] an intuitive kinship with highly sophisticated and aware French feminists».

Toda esta disertación sobre la relación entre las dramaturgas y el feminismo no pretende más que llevarnos al monólogo —término sobre el que se diserta teóricamente en el siguiente apartado—, pues, como apuntaron muy superficialmente las hispanistas O'Connor (*Dramaturgas españolas; Monólogo*), Ragué-Arias (*Mujer*), Serrano (*Pieza breve, Dramaturgia femenina*) o Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas*), existe una proliferación de este subgénero teatral durante los ochenta. Así, según estas hispanistas, las dramaturgas dan una nueva dimensión y dirección en las creaciones monologales, pues desde finales de los sesenta experimenta un auge en la dramaturgia española⁵. Estas piezas, como el resto de producción de la mayoría de autoras, se alejan de la tradición dominante como acto de búsqueda de la identidad y les permite regresar «de modo subconsciente o consciente a la fuente primaria teatral» (O'Connor, *Monólogo* 91). Sobre esta idea vuelve Nieva-de la Paz (*Escritoras españolas* 96), que advierte la relación que existe entre la búsqueda de la identidad y la reflexión a partir del origen, lo que ratifica la posibilidad de que las dramaturgas percibieran el monólogo como una manera de ir *à la recherche du temps perdu*.

ghs), incluso siendo la propiciadora de la reunión de dramaturgas que originó la asociación, recoge este año como fecha de creación. La propia Asociación de Dramaturgas Españolas (*Las dramaturgas*) lo aclaró en *El Público*.

⁵ Según Lauzière (*Monólogo* 23), el monólogo se revitalizó por las posibilidades de dignificación de la autoría y del teatro de texto, que se veía amenazado por las nuevas prácticas escénicas de la segunda mitad del siglo xx.



Además, se trata de un subgénero de alta practicidad, pues se reducen el elenco y el equipo, las cuestiones técnicas y económicas e incluso favorece que una sola persona pueda actuar y dirigir o girar nacional e internacionalmente con la facilidad de adaptarse a muchos espacios escénicos no convencionales (O'Connor, *Monólogo* 91).

El planteamiento a partir de esta relación entre teoría feminista y praxis teatral, a mi modo de ver, ha sido desacertado, ya que se concibe como una manera de ratificar la existencia de una *escritura femenina* que influye en la configuración dramática que se convierte en «puramente» o «auténticamente» femenina. Ragué-Arias (*Mujer* 114) llega a afirmar que «las mujeres, en teatro, escriben a menudo monólogos, género que se acerca un tanto al intimismo de la primera literatura femenina, cartas, diarios, narración en primera persona, etc.». Esta idea sobre la escritura de mujer, heredada del siglo XIX, parece incierta si miramos a nuestra propia tradición, pues, aunque muchas dramaturgas siguieron el canon patriarcal, realizaron obras en conexión con las de éxito comercial en los escenarios españoles: recuérdense, por ejemplo, las comedias áureas de Ana Caro o Leonor de la Cueva, el teatro conventual de María de Santa Isabel o el teatro neoclásico de María Rosa Gálvez. Si aceptásemos esta postura, estaríamos contradiciendo la gran aportación a los feminismos de Donna Haraway (1991), que dio cuenta de la necesidad de realizar estudios con una mirada poliédrica, pues el género no se puede entender como una categoría única, aunque la tengamos más interiorizada, sino que interactúa con otros ejes de desigualdad que marcan el devenir de la opresión en otros colectivos (la clase, la raza o la sexualidad, por ejemplo).

La intención de definir una escritura de mujeres, propia del feminismo de finales del siglo XX y con especial asentamiento en la corriente francesa, ha sido muy discutida precisamente por reafirmar el binarismo y el género, objetivos que contrastan con los (trans)feminismos actuales. Aunque Joanna Russ (*Cómo acabar*) diserta magistralmente sobre *cómo acabar con la escritura de mujeres*, ya Virginia Woolf (*Habitación propia*) advirtió que toda mujer que escribiese haría escritura femenina en tanto que mujer, pero el problema surgía en intentar definir qué era lo femenino, incluso, como ocurre en la actualidad, qué es ser mujer. Por tanto, no creo que haya una relación entre el monólogo y una expresión «pura y auténticamente» femenina, ya que supone una tesis cuando menos vacía y peligrosamente binaria. No obstante, el monólogo sí que formó parte de una manera de transmitir la realidad vista desde cada dramaturga, de expresar inquietudes personales y de denunciar la situación de la mujer porque el monólogo se presenta

como forma de representación para mostrar aquella subjetividad femenina por la cual se está luchando: las mujeres toman la palabra, se dan voz a sí mismas, se muestran solas en el escenario, se ponen en escena y, sobre la argumentación de su situación personal, vista desde su propia perspectiva, exhortan al diálogo. El monólogo ¿una realización teatral de los *gender-studies*? (Adler, *¡Háblame!* 133).

De acuerdo con Heidun Adler, que analizó la situación del monólogo en las dramaturgas latinoamericanas, parece razonable pensar que este subgénero teatral permite materializar las ideas del movimiento feminista.



Algunos ejemplos de monólogos escritos entre los años ochenta y principio de los noventa son *Personal e intranferible*, de Carmen Resino; *Tres idiotas españolas*, de Lidia Falcón; *A palo seco*, de Carmen Martín Gaité; *Yudita*, de Lourdes Ortiz; *El laberinto*, *La certeza*, *La declaración* y *La llamada*, los cuatro de Luísa Cunillé; *El espejo* e *Y ahora... suegra de*, de Julia García Verdugo; los significativos monólogos con nombres de mujer *Amalia*, *Isabel*, *Purificación*, *Remedios* y *Sonia*, de Pilar Pombo; *¿Tengo razón o no?* o *Allá él*, de Concha Romero; o *Un problemilla*, de Charo Solanas. Los dos monólogos objeto de estudio son *La fosa*⁶ y *La defensa*, escritos en 1986, de Maribel Lázaro.

3. LA FOSA Y LA DEFENSA, ¿MONÓLOGO, SOLILOQUIO O MONODRAMA?

Hasta este momento, se ha empleado el término «monólogo» sin ninguna precisión previa, ya que, según la tesis de Carole Lauzière (*Monólogo*), resulta un término difuso pero preciso para englobar las especificidades que encierra este término: soliloquio, aparte, monólogo interno, monodrama o unipersonal, entre otros. *Sensu stricto*, el monólogo, según Pavis (*Diccionario s.v. monólogo*), sería el hecho teatral de hablar consigo mismo, por lo que se caracteriza por la fuerte convención que se genera en torno al estatismo, la inverosimilitud y la artificiosidad inherentes al monólogo. No obstante, el mismo Pavis plantea que con «monólogo» nos referimos a una diversidad de piezas en donde la palabra la toma un solo personaje. El «soliloquio», sin embargo, se define como la profundización filosófica o moral del yo para con un conflicto de gran envergadura (Pavis, *Diccionario s.v. soliloquio*). Así pues, se puede concluir que *La fosa* y *La defensa* no responden a todas las características del monólogo ni del soliloquio, aunque algunas escenas sí podrían definirse mediante estos términos. Es más, Egger (*Écriture féminine* 191-192) apuntó que se cumplen todas las funciones dramaturgicas del monólogo que propone Pavis: el monólogo técnico para evocar el pasado con el que Greta de *La fosa* y Ana de *La defensa* recuerdan idílicamente su vida (con el amor correspondido del letrado y el feliz matrimonio con Juan, respectivamente), el monólogo lírico en que los personajes poetizan desde la emoción y revelan confidencias (Greta tiende a la nostalgia y a la repugnancia, mientras que Ana indaga en sus emociones desde una locura descarnada) y el monólogo de reflexión y/o decisión en que los personajes desarrollan sus intenciones (Greta espera a su antiguo amor con el fin de dejar a Max-Maxi y Ana espera que la liberen del psiquiátrico en donde la ha abandonado su marido Juan).

⁶ Maribel Lázaro, en el número de enero-febrero de *Primer Acto*, declaró: «Ahora estoy en una serie de monólogos, el primero de ellos ya terminado hace un mes, que formará parte de una trilogía, en principio» (Herraiz, *La confrontación* 71). Si tan solo llegó a escribir dos, todo parece indicar que *La fosa* fue el primero en ser escrito, ya que el manuscrito de *La defensa* que conserva la Fundación Juan March está fechado el 13 de abril de 1986.



Si bien «monólogo» y «soliloquio» denotan monologismo en una fusión convencional entre emisor-receptor del mensaje, las piezas de Maribel Lázaro se definen por su claro dialogismo al dirigir la elocución del personaje a otro. De hecho, O'Connor (*Monólogo* 91) destaca esta falsa elocución monologal como característica en las dramaturgas de los ochenta, puesto que «este monólogo/diálogo sugiere una validación del demostrado deseo de la mujer para unirse a algo, de estar “conectada”». Así, el personaje habla con un interlocutor contrapersonaje, pasivo, latente o encubierto. Es más, a este valor en las dos piezas de Lázaro se suma la acción dramática que rompe con el estatismo del monólogo.

Por todas estas razones, el concepto «monodrama» parece englobar, no sin controversia, la definición más certera de las piezas analizadas. Para Pavis (*Diccionario s.v. monodrama*), se trata de una pieza de un solo personaje o de un solo actor en la que se indaga en lo íntimo y lírico. Sin embargo, Gómez de la Bandera (*Contribución* 166) lo concibe como una obra en que un solo personaje habla, es decir, porta la palabra, y otro escucha, esté o no en escena. Esta investigadora señala que la codificación dialógica de la pieza permite la aparición del silencio como respuesta dramática e incluso motor de la acción dramática, como se puede observar en diversos fragmentos de *La fosa* y *La defensa*. Lauzière (*Monólogo* 4) destaca la presencia de otros personajes (incluso encubiertos), el diálogo y la acción dramática como características del monodrama. Según estas definiciones, por tanto, las piezas de Lázaro se pueden clasificar como monodramas en los que la autora, en un claro acto de querer comunicar a sus personajes con su entorno, juega conscientemente con «le dialogisme du monologue en s'adressant successivement à Dieu puis à elle-même» (Egger, *Écriture féminine* 190).

En *La fosa*, Greta se dirige tanto a Max-Maxi (el hombre perro) y a quien está al otro lado del teléfono, aunque intuimos que no hay nadie al otro lado, como a un espejo o a una fotografía, elementos de su entorno que simbolizan la espera y el paso del tiempo. Este contexto, que evoca la inexorable decrepitud y la muerte que acecha, permite, por supuesto, el reflexionar y hablar para sí de la protagonista. En *La defensa*, sin embargo, Ana posee más direcciones en su discurso: se dirige al médico, cuya sombra vemos al final; a su marido Juan, que nunca ha ido a visitarla al psiquiátrico; a su compañera Consuelo, oligofrénica que espera a su novio (se trata del único personaje que entra en escena); al público, que dramatiza para concebirlo como jueces bajo los vocativos de «vuecelencias» o «excelencias»; y a un espejo, nuevamente, que facilita el viaje interior sobre su vida.

Como comenta Adler (*¡Háblame!* 125-126), el monólogo genera una dialéctica entre la presencia visible y la imaginaria, esto es, lo que se observa en escena y lo que crea el espectador según el discurso. Maribel Lázaro juega de una manera magistral en sus dos piezas con estas dos presencias porque los receptores se sugieren, se intuyen, se verbalizan, pero, con excepción de Max-Maxi en *La fosa* y Consuelo en *La defensa*, como público no tenemos seguridad ante lo que vemos, desconocemos si es real o no o si estamos dentro de la mente de las monologantes. Esta confusión, curiosamente, ratifica la idea de Adler (*¡Háblame!* 125) de que la realidad «es amiga o enemiga» en el monólogo tanto para el personaje como para el público.



Ha de destacarse que la dramaturga trabaja esta relación desde la confusión de dos personajes bajo el signo de la locura: Greta se presenta como una alcohólica que Max-Maxi ha sacado de un psiquiátrico y Ana, desde un psiquiátrico, defiende estar jugando a hacerse la loca. Egger (*Écriture féminine* 187), recogiendo una idea que Díez Borque expuso en «Presencia-ausencia escénica del personaje», esboza una estrecha relación entre monólogo y demencia. Egger (*Écriture féminine* 192), además, afirma que el monólogo se presenta como «la modalité la plus adéquate pour mettre en sc ene le d esordre  emotionnel et cognitif d'une consciencie féminine». Por esa razón, dentro de la estética expresionista y provocadora de Maribel Lázaro, la teatralidad como locura y la locura como teatralidad caracterizan a la falsa elocución monológica de Greta y Ana. Es más, Maribel Lázaro simula presentarnos a dos locas que, como en la tradición teatral, pueden tomar la palabra sin riesgo porque ya están fuera de las normas sociales. Sin embargo, consciente o inconscientemente, está convirtiendo lo más íntimo, el monólogo consigo misma, en un artefacto político que visibiliza cómo se siente el personaje femenino ante la espera de un amor que nunca llegar , trasunto de la experiencia de la mujer al expresar sus sentimientos en p blico⁷.

4. DENUNCIA, AUTORRECONOCIMIENTO Y ANULACIÓN DEL DISCURSO EN LOS MONODRAMAS DE MARIBEL LÁZARO

El monólogo en la dramaturgia de mujeres en España, según Serrano (*Dramaturgia femenina* 569), ha tendido a reflejar «el momento de una vida o la confesión de un espíritu atormentado», lo que explica la máxima actualidad de las piezas (en un *aquí y ahora*) cuando se profundiza en problemas individuales o sociales directamente conectados con el patio de butacas. Si a ello se suma la interpretación de O'Connor (*Monólogo* 91), quien consideró el monólogo como un vehículo de aprendizaje y conocimiento, se advierte una clara relación entre monólogo y actualidad. Por ello, como se ha expuesto, Maribel Lázaro conecta con postulados feministas y con una intención de reivindicar y denunciar a través de la palabra tomada por el personaje femenino. Espín Templado (*Teatro de denuncia* 70) señala que, en la dramaturgia de Lázaro, ya en la construcción de personajes marginales, débiles y aislados se observa un proceso de emancipación del colectivo oprimido. No obstante, a continuación, trataremos de disertar sobre el proceso de introspección, de toma de consciencia y autorreconocimiento que se produce en los monodramas de Lázaro.

Sin duda, la máxima feminista de la segunda ola que mayor calado ha tenido, incluso en la actualidad, es «lo personal es político». Esta idea, expuesta por Carol

⁷ De manera similar a Carol Hanish, Maribel Lázaro parece ratificar que lo personal es también político. Curiosamente, la activista Carol Hanish criticó, con toda lógica, la visión de los grupos de mujeres que se reunían para cooperar, compartir y deconstruir, pues solían denominarlos «therapy» como si estuviesen desahog ndose de todo lo que sufrían por ser mujer. Puede ser que Carol Hanish a sus grupos y Maribel Lázaro a sus personajes los lleven a terapia, pero a una terapia política.



Hanish (*Personal*), se sustenta en que la experiencia de la esfera privada es también un asunto de la esfera pública, ya que también se sufren las estructuras patriarcales en las relaciones intrapersonales. Por esa misma razón, el concepto de espacio, fundamental a su vez en el teatro, cobra una vital importancia en nuestro estudio porque supone el contexto de los personajes de Lázaro. En cuanto a la concepción del espacio dramático, no se encuentra ninguna indicación en el texto espectacular, pero es de suponer que se pensó para una escena cerrada y frontal en que el espectador y el actor estuviesen separados. Sin embargo, la distancia actor/espectador parece reducirse por la propia esencia del monólogo, que parece ser dicho para nosotros. Es más, en el caso de *La defensa*, el público se dramatiza, por lo que Maribel Lázaro presenta un peculiar interés por mantener al público cerca del discurso de sus personajes. El decorado se concibe, al menos en la propuesta dramaturgica, como una escena fija que siempre representa lo mismo: un interior de hogar, en primer término, y una escombrera donde Max-Maxi cava una fosa, en segundo término, en *La fosa*; y una habitación de psiquiátrico con espacio de proyección en *La defensa*. En cuanto a la luz, son pocas las indicaciones en ambos textos, aunque se tiende a una baja intensidad y a un predominio del oscuro sobre el blanco, sobre todo en la sombra del doctor con que acaba *La defensa* con un valor semejante a la acción final de Max, que «se lanza a la penumbra» (Lázaro, *La fosa* 37). Por tanto, la simbología en torno a los signos del espacio parece clara: los personajes se envuelven en una atmósfera de aislamiento y de pesadumbre que marca el sentido reivindicativo de la dramaturgia de Maribel Lázaro. Los personajes viven en una perpetua oscuridad de la que no pueden escapar. Este cariz asfixiante refuerza, por tanto, la presencia de la esfera privada en que se mueven Greta y Ana, cuya misión consiste en mostrar lo personal ante el público y, por tanto, convertir en político su monólogo ante el sufrimiento y la derrota de dos mujeres locas por esperar el amor.

Si a la concepción espacial se añade el discurso crítico de Greta y Ana, se confirma el carácter reivindicativo de las piezas, aunque no sea en el sentido que se le suele dar al concepto «teatro político», y que cabría revisar a la luz de los estudios de género. Así, por ejemplo, Ana en *La defensa* critica el paternalismo de la sociedad en que ella, por sí misma, no puede ni sabe hacer nada, claro símbolo de la limitación social del género femenino, su valoración como inferior y la educación de la mujer: «Soy una mujer a la que se intenta convencer de que fuera de estas paredes está irremisiblemente perdida, porque es incapaz de vivir en el mundo con normalidad» (Lázaro, *La defensa* 2). Destaca la relación de Ana con Greta, que también advierte la pérdida de su ser, el no encontrarse a menos que aparezca el elemento masculino: «Max, tú me has visto sonámbula y perdida rebotar en las paredes de un hospital para locos» (Lázaro, *La fosa* 30). Ana y Greta, como el personaje de *Birth-day* (1942), de Dorothea Tanning, parecen inquietas ante miles de puertas que se abren hasta el infinito sin ninguna salida ni fin.

Por eso, en estas dramaturgias, se observa una necesidad de definición, de autopercepción y, en el sentido que le dio Adrienne Rich (*When we dead*), de revisión y reescritura de la identidad. Estos procesos, de clara factura feminista, nacen de una necesidad de emancipación de los personajes femeninos, que, supeditados en todo momento a los masculinos, no pueden subvertir el orden patriarcal. No pue-



den «quebrar las estructuras convencionales, alienadas», lo que adquiere un peculiar sentido porque, si Maribel Lázaro era consciente de esta necesidad, también nos confirma que «toda obra de teatro comporta un reflejo ideológico» (Ortiz, *Horizontes* 17); en estos monodramas, feminista. Serrano (*Hacia una dramaturgia* 356) afirmó que *La fosa* era un ejemplo de lucha por la libertad y, quizá, no sea desacertada si leemos a Greta y a Ana como conquistadoras de su palabra, de su identidad y su liberación, como si se conquistaran para sí mismas. Ana reivindica: «Yo no nací una persona. ¡En serio! Nací un monstruo, sin brazos, ni lengua, ni por supuesto cabeza. Nací una mujer» (Lázaro, *La defensa* 8); o Greta afirma sin convencimiento: «Me siento una persona. ¿Comprendes, Max?» (Lázaro, *La fosa* 18). Ninguna de las dos puede sentirse persona⁸, ni mucho menos mujer porque serlo comporta ser un monstruo. Por eso, Ana mata a su marido y expone al tribunal psiquiátrico del que depende su puesta en libertad: «¿A quién tenía que dar cuentas? ¡Era una mujer libre! ¿Comprenden? ¡Una ama de casa mayor de edad!» (Lázaro, *La defensa* 17).

Estas dos mujeres locas y perdidas, además, sufren la espera. En *La fosa*, Greta está «completamente loca por un amor que se fue de mi vida como los ladrones desaparecen del lugar donde han robado» (Lázaro, *La fosa* 28); por ello, escucha música para evadirse porque «disuelve el instante de la espera, lo disfraza» (Lázaro, *La fosa* 17). Destaca, dentro del espacio sonoro, el canto de sirenas que recuerda al mito de Ulises y no parece baladí, pues es más que probable que detrás de Greta se esconda una reflexión sobre la mujer que espera a que ocurra algo, a la mujer que teje y desteje. Esta inquietud por Penélope preocupó y preocupa a otras dramaturgas, como se observa desde *Ulises no vuelve* (1974), de Carmen Resino, a *La batallista* (2015), de Aranza Coello. Ana, después de matar a su marido Juan, espera a que venga a visitarla, le recrimina que no venga y le reclama que al menos venga alguna visita. Consuelo, su compañera, la oligofrénica playera, también espera a su novio. Así, Maribel Lázaro visibiliza el silencio violento al que están sometidos sus personajes dramáticos. Aunque hablan frenéticamente, sin ningún freno, a veces vulgarmente, con un estilo mordaz y directo, todas parecen trazadas por el mismo destino: esperar silenciosamente a que nunca ocurra lo que desean. Esto confirma que el monólogo, como apuntó Pierre Taminiaux, es «une acte d'épuisement de la parole» (Lauzière, *Monólogo* 22) y que Ana y Greta son construidas como logorreicas (Egger, *Écriture féminine* 192).

La violencia silenciosa que se ha analizado, sin embargo, se convierte también en una explícita violencia conyugal e incluso física. O'Connor (*Dramaturgas españolas* 52) apuntó con certeza que la aparición de la violencia en la obra de Lázaro era justificada, precisamente para censurarla. Es decir, concibe el personaje femenino para plasmar los problemas de la mujer en el espacio privado y las múltiples violencias sobre ellas, tales como la del amor tóxico, la violencia médica a través del discurso de la mujer/loca o patrimonial (Ana se queja de no tener dinero y

⁸ Resulta interesante cómo Lázaro se sobrepone al binarismo de género: Ana y Greta quieren ser personas.



decisión sobre él, aunque sea para gastarlo en las tragaperras). Cuando Lipovetsky (*Tercera mujer* 23) habla sobre las relaciones amorosas, comenta que el feminismo de las últimas décadas del siglo xx prioriza lo sexual frente a lo sentimental como proceso de deconstrucción y reivindicación del placer de la mujer y critica la visión del amor como locura para desmontarlo. Las piezas de Lázaro, sin embargo, refuerzan la visión patriarcal, sobre la que ironizan, y aplican una estética expresionista con el fin de incomodar al público e invitarlo a reflexionar. Greta en *La fosa*, por ejemplo, confiesa: «No pudiste refrenar tus instintos de bestia y me violaste en mitad del silencio. Fue entonces cuando me fijé en ti. Como la misma droga que me inyectaban, te metiste y me salvaste» (Lázaro, *La fosa* 30). El cuerpo de la mujer se concibe, por tanto, como espacio de placer sexual para él y su violación, como formulación de amor para ella. Egger (*Écriture féminine* 185) insiste, por ello, en que su relación evoca una dimensión sadomasoquista que se corresponde, en última instancia, con la toxicidad del amor. De la misma manera, en *La defensa*, reflexiona sobre la maternidad y la mercantilización del cuerpo femenino como productor de hijo. De hecho, Ana confiesa haber matado a su marido porque no quiso tener más niños después de su primer aborto porque la mujer no es «como si una fuera una máquina» (Lázaro, *La defensa* 8).

Todo este proceso de denuncia, sin duda, entra en conexión con el feminismo, pero también la exploración del yo ratifica la idea de lo personal como político. Carol Hanish (*Personal* 77) declaró: «I refuse to go out and 'produce' for the movement. We had a lot of conflict in us». Las protagonistas de Maribel Lázaro parecen experimentar un autorreconocimiento y una autoexploración profunda que da cuenta de su consciencia de su ideario, sobre todo en *La fuga* o *Humo de Beleño*: «In order to live their lives free of persecution, [they] have chosen to live on the margins of traditional society» (Roberts, *Female power* 96). Así, con el monólogo, Ana y Greta adquieren el privilegio de la voz y la palabra de los que habló Cixous (*Risa de la medusa* 54-55), por lo que con su discurso se «materializa carnalmente lo que piensa[n], lo expresa[n] con su cuerpo». Así como «solo cuando las mujeres pudieron asumir su identidad, pudieron expresarse en el teatro, que es un arte social y colectivo por excelencia», como concluyó acertadamente Griselda Gambaro (*Es posible* 20), la autodefinición de Ana y Greta se opera de manera pública en cuanto teatral. Ellas se autorreconocen para que también se produzca una búsqueda interior en el público, pero también como un proceso de llevar a la esfera pública el proceso de autodefinición.

En este proceso, destaca la relación del personaje con el espejo. Si bien en el caso de *La fosa* se trata de un accesorio, en *La defensa* parece parte del decorado. En cuanto a su significación, Cirlot (*Diccionario s.v. espejo*) indica que se relaciona con la imaginación, con la conciencia y con el pensamiento, por lo que es un «órgano de autocontemplación y reflejo del universo». Egger (*Écriture féminine* 186) concluye que es un mecanismo para que Greta pueda hablar consigo misma y para indicar que se está preparando para lo que va a suceder, lo que genera una máscara sobre el signo de la máscara anterior del personaje. En contra de la primera interpretación, no parece que el espejo sea en ninguna de las dos obras una justificación para hacer verosímil el hablar para sí, ya que lo hacen sin necesidad de estar delante del espejo.



De acuerdo con la segunda, Lázaro juega con el espejo en el caso de Greta para que esta se maquille, elabore una máscara –tanto como signo teatral cuanto como símbolo– de lo que no es, se vuelve una burda representación del engaño que refuerza el lenguaje expresionista que emplea. Es más, dirá «una cara saludable, una pierna saludable... una mente intacta» (Lázaro, *La fosa* 15), cuando es consciente de que esa no es ella, sino el producto de su idealización. En el caso de Ana, también aparece la parodia sobre la mala situación que vive y emprende una nueva arista al sentir que no está completa, que no es ella porque no reconoce su rostro, su identidad: «¡Un dibujo recortado! Siempre que miro (Hace burla al espejo) Y no tengo cara porque me la han pisado. Una apisonadora de caballos» (Lázaro, *La defensa* 8). En ambos casos, el personaje hace un ejercicio de autorreconocimiento en el que, paradójicamente, no se reconoce porque el espejo da una falsa imagen de sí, las que ellas proyectan o han tenido que proyectar por el decurso de sus vidas. Su reflejo es la burla de su rostro y, en cierta medida, la verdad sobre su pérdida de identidad.

Como advierte Lauzière (*Monólogo* 24), el monólogo tiende a la «polarización», lo que favorece la concepción en polos semánticos de los personajes y los signos teatrales: fuera/dentro, luz/oscuridad; público/actriz; cordura/locura; vida/muerte; hombre/mujer; Max-Maxi/Greta; letrado/Greta; Juan/Ana; médico/enferma, entre otros. Probablemente el esquema en torno al que se distribuyan semánticamente sea poder/sometimiento. De esta sistematización se extrae una clara conclusión: en el plano del sometimiento se interrelacionan los significados de oscuridad, actriz, locura, muerte, mujer, Greta, Ana y enferma que confirman una creación negativa de las protagonistas femeninas. Sin embargo, en el caso de *La fosa*, se podrían incluir los polos semántico animalidad/humanidad y perro/ángel, que dotarían a Greta de cualidades positivas en relación con el hombre como primario y violento y reforzaría la idea de que Lázaro hereda una visión esperpéntica que tiende a ridiculizar y extremar a sus personajes (eso sí, desde una cercanía que no tuvo Valle-Inclán). De la misma manera, en el caso de *La defensa*, se pueden advertir los polos afirmación/negación y acusación/defensa, por lo que en el plano de Ana se añadiría la negación y la defensa como signos de reafirmación de la lucha del personaje por demostrar que la locura es solo un juego.

Según este eje semántico que advertimos en las dos obras, se puede afirmar que Maribel Lázaro niega la liberación de sus protagonistas. Este hecho se puede comprobar en el final de ambas piezas: Greta es enterrada viva en la fosa y Ana vuelve a ser internada en el psiquiátrico. De esta manera, la denuncia y el proceso de autorreconocimiento se ven invalidados, y sus discursos anulados al no triunfar, lo que genera un restablecimiento del sistema. Como apuntó Candyce Leonard (*Women Writers* 253), en las dramaturgias de mujeres en los ochenta «their characters show a rejection of, but not a release from, male authority». No obstante, el humor mordaz, la provocación, el expresionismo y la teatralidad propios de la estética de Lázaro advierten también una clara intención de dar cuenta de que, como mujeres, no pueden ir más allá porque el sistema lo impide. *La fosa* y *La defensa* se convierten, así, en «la métaphore d'une impossible diction du féminin» (Egger, *Écriture féminine* 193).

Según nuestra propuesta, Maribel Lázaro entraría en conexión con los postulados de la tercera ola feminista, que se situaría a comienzos de la década de los



noventa, unos años más tarde de la escritura de estas obras. Así, Lázaro propone dos protagonistas femeninas planteadas a partir de lo que Lipovetsky (*Tercera mujer* 213-221) considera «la primera mujer o la mujer despreciada» con algún atisbo de la «segunda mujer o exaltada». Sin embargo, su anulación discursiva final parece apuntar a la necesidad de indagar en el ser como individuo y construir una sociedad que permita, como apuntó Lipovetsky (*Tercera mujer* 220), «tanto para un sexo [mejor género] como para el otro, el reinado del gobierno de sí, de la individualidad soberana que dispone de sí misma y de su futuro, sin modelo social rector». Solo así Greta y Ana podrían ser concebidas como «la tercera mujer o intedeterminada».

5. CONCLUSIONES

Tras este análisis, se puede llegar a unas primeras conclusiones que sirven para continuar investigaciones en esta dirección. De manera general, se advierte una necesidad de continuar estudiando la producción de monólogos en la escena española, tanto de hombres como de mujeres, desde una perspectiva de género. Así se entenderán las convergencias entre la teoría feminista y la praxis teatral, a pesar del rechazo generalizado de las dramaturgas a considerarse feministas por verlo como una limitación para con el arte. Es más, los monodramas de Maribel Lázaro se presentan como un claro ejemplo de esta suerte de síntesis. En cuanto a la concepción de los monólogos, se necesita una mejor calificación y precisión terminológica (monólogo, soliloquio, monodrama, monólogo interior, drama unipersonal) que puede ser objeto de futuros estudios y de una relectura del monólogo sin reproducir el tópico de que se trata de una expresión de lo íntimo propia de la escritura «pura y auténticamente» femenina.

En cuanto a *La fosa* y *La defensa*, destaca el carácter dialógico, lo que genera una compleja diversidad de receptores que codifican las protagonistas dentro del nivel intradramático al que se ha de sumar al público dramatizado. En estos monodramas, existe una relación entre la elección del monólogo por artificiosidad y la teatralidad de la locura, que vertebra ambas propuestas de Lázaro, y que es rastreable en otras piezas de dramaturgas de los ochenta. Asimismo, resulta interesante la actualidad temática y contextual de la obra que suele propiciar el monólogo, ya que permite a Lázaro trabajar sobre temas de actualidad en su época, como la concepción de la mujer en su tiempo y el amor romántico.

Como manifestación de un teatro comprometido, los dos monodramas sintetizan la máxima feminista de Carol Hanish «lo personal es político», cuya aplicación probablemente intuitiva atraviesa las piezas. Así pues, la esfera pública se materializa en el público y la esfera privada en el espacio dramático: las protagonistas están en el interior de una casa en *La fosa* y de un psiquiátrico en *La defensa*. Por consiguiente, todos los signos del espacio (concepción del espacio, decorado, accesorios y luz) potencian la idea de aislamiento y frustración. Además, las protagonistas denuncian abiertamente el concepto de «mujer» y sus implicaciones; el paternalismo que viven en detrimento de su emancipación y empoderamiento; la violencia médica, patrimonial, física o de género; la mercantilización del cuerpo femenino y



la maternidad; y la espera por el amor y por un hombre que les cambie sus vidas. Las protagonistas también profundizan en el yo y buscan redefinir la identidad femenina. Por eso, se produce un proceso de autorreconocimiento y autodefinición, cuyo signo espacial, nuevamente, parece fundamental: un espejo como accesorio en *La fosa* y un espejo como decorado en *La defensa*.

A pesar de esta exploración del personaje femenino desde una óptica reivindicativa, en los monodramas de Maribel Lázaro se da un proceso de negación de la liberación de las protagonistas y una anulación del discurso femenino como símbolo de la imposibilidad de un discurso triunfador de la mujer: los personajes femeninos de Lázaro, como la mujer, quedan solo relegados a la protesta en la esfera privada sin poder alcanzar la pública. Por tanto, la toma de la palabra no las hace libres, ni siquiera es un vehículo para que lo que denuncian se escuche. Por esa razón, las protagonistas se conciben como logorreicas que, al modo de las histéricas que inundaron los escenarios del siglo XIX, protestan exaltadas por su enfermedad: ellas pueden hablar porque son las locas.

En definitiva, con el análisis de los monodramas *La fosa* y *La defensa*, escritos en 1986, Maribel Lázaro concibe dos obras cuya vinculación con la teoría feminista parece patente. Aun así, existe una necesidad de releer desde una perspectiva de género los monólogos de otras dramaturgas de los ochenta, además de estudiar la obra publicada e inédita de Lázaro desde esta misma óptica. Solo así, en un proceso de re-visión, como apuntó Adrienne Rich, podremos entender el comienzo de la visibilización de la dramaturgia de mujeres en la escena española con el fin último de sacarlas del único lugar en el que nunca quisieron seguir: en el silencioso olvido.

ENVIADO: 22 de septiembre de 2019; ACEPTADO: 24 de julio de 2020



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

LÁZARO, Maribel. *La defensa (monólogo)* [ejemplar inédito mecanografiado], Madrid: Biblioteca Fundación Juan March, 1986.

LÁZARO, Maribel. *La fosa*. Madrid, Fundación Antonio Machado, 1990.

FUENTES PERIODÍSTICAS

ASOCIACIÓN DE DRAMATURGAS ESPAÑOLAS. «Las dramaturgas y los matices de la soledad». *El Público*, 45 (1987), p. 18.

OLIVA, María Victoria. «Las dramaturgas se asocian». *El Público*, 43 (1987), p. 41.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Heidrun. «¡Háblame! La técnica del monólogo», en ADLER, Heidrun y RÖTTGER, Kati (eds.), *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet, 1999, pp. 125-134.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

DAVIES, Catherine. *Spanish Women's Writing (1849-1996)*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2000.

EGGER, Carole. «L'écriture féminine de la psyché: *La fosa* de Maribel Lázaro», en GRACIETE BESSE, María y MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadia (eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Francia: Editions L'Harmattan, 2004, v. 2, pp. 185-194.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar. «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1908-2000)», en ALMELA BOIX, Margarita, GARCÍA LORENZO, María Magdalena, GUZMÁN GARCÍA, Helena y SANFILIPPO, Marina (eds.), *Ecos de la memoria*, Madrid: UNED, 2011, pp. 53-72.

FALCÓN, Lidia. «El teatro feminista en España. Una reflexión a propósito de *Dones i Catalunya*». *Revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, 10-11 (1998), pp. 197-201.

FLOECK, Wilfried. «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en DE TORO, Alfonso y FLOEK, Wilfredo (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel: Edition Reichenberger, 1995, pp. 47-76.

GAMBARO, Griselda. «¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?». *Latin American Theater Review*, 3 (1980), pp. 17-21.

GÓMEZ DE LA BANDERA, María del Carmen. «Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

HANISH, Carol. «The Personal Is Political», en FIERESTONE, Shulamith y KOEDT, Anne (eds.), *Notes From The Second Year: Women's Liberation*, Nueva York: Radical Feminism, 1970, pp. 76-78.

HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991.

HERRÁIZ, Juan Pedro. «La confrontación». *Primer Acto*, 212 (1986), pp. 64-72.

LAUZIÈRE, Carole. *El monólogo en el teatro español desde los años setenta: un estudio sobre las funciones del lenguaje en un «nuevo» género dramático*. Montreal: McGill University, 1996.



- LEONARD, Candyce. «Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980s». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17 (1992), pp. 243-256.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar. *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang, 2018.
- ORTIZ, Lourdes. «Los horizontes del teatro español: nuevas autoras españolas». *Primer Acto*, 220 (1987), pp. 10-21.
- O'CONNOR, Patricia. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1988.
- O'CONNOR, Patricia. «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon». *Signs*, xv, 2 (1990), pp. 376-390.
- O'CONNOR, Patricia. «Solidarity and re-vision in the plays of two spanish “dramaturgas”: Maribel Lázaro and Pilar Pombo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xiv, 3 (1990), pp. 573-578.
- O'CONNOR, Patricia. «El monólogo y la mujer: una minimeditación». *Art teatral*, 3 (1991), pp. 91-92.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo». *Estreno*, 1 (1993), pp. 13-16.
- RICH, Adrienne. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», en *Lies, Secrets and Silence*, Nueva York: Norton, 1979, pp. 33-50.
- ROBERTS, Helen. «Female power and solidarity in *Un olor a ámbar* by Concha Romero, and *Humo de Beleño* by Maribel Lázaro», en HALSEY, Martha T. y ZATLIN, Phyllis, *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania: Estreno, 1999, pp. 95-100.
- RUSS, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Barrett/Dos Bigotes, 2018.
- SERRANO, Virtudes. «Hacia una dramaturgia femenina». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19 (1994), pp. 343-364.
- SERRANO, Virtudes. «La pieza breve en la última dramaturgia femenina». *Art Teatral*, 5 (2003), pp. 93-97.
- SERRANO, Virtudes. «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión». *Arbor*, 699-700 (2004), pp. 561-572.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2018.



HUELLAS Y FRAGMENTOS

FLOTAR SIN MÁSCARA DE AMAEM MARÍAS GUERRERAS

Alicia Casado Vegas
alicastoyota@yahoo.com

0. AMAEM. MARÍAS GUERRERAS

Flotar sin máscara (Madrid, Ediciones Irreverentes, 2018) es hasta ahora la última publicación de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, Marías Guerreras, que contiene cinco textos dramáticos escritos por mujeres, como reza el subtítulo del libro. Se trata de una edición bilingüe traducida al inglés por Andrew G. Hargreaves, Marina Castiñeira, Amaya Cuevas, Blanca Pascual y Laurie L. Urraro.

En sus casi veinte años de andadura, Marías Guerreras ha sido fiel a su lema de nacimiento de visibilizar el trabajo de las mujeres en la escena con una evidente perspectiva de género. Desde *Tras las tocas*, su primer montaje, hasta el reciente *Silenciadas*, pasando por otros como *No más lágrimas* o *Exorcismo de sirena*, esta asociación –integrada por una diversidad de directoras, actrices, dramaturgas, investigadoras, escenógrafas, iluminadoras, técnicas de sonido, regidoras, tramoyistas, músicas, bailarinas...– ha ofrecido su palabra, su cuerpo y su voz para poner de relieve y criticar los problemas a los que se enfrenta la mujer en la sociedad actual: el olvido, la desigualdad, los prejuicios, la represión de su sexualidad, la identidad de género, la incomprensión, la inmigración, la derrota, la guerra, la enfermedad, la violencia machista o el abuso sexual. Su voz se ha canalizado como carcajada o susurro, como canto o llanto, como risa o dolorido silencio e incluso como grito, tal como rezaba otro de los títulos de sus primeros montajes: *He dejado mi grito por ahí. ¿Lo habéis visto?* (2012); y estas notas de sororidad se han propagado lo mismo en las tablas de la farsa que en una tribuna universitaria, en la populosa barra de un bar o en el tímido papel de un libro.

En efecto, desde su fundación un 22 de marzo de 2001, Marías Guerreras no solo ha creado y producido espectáculos, sino que, además, coherente con su faceta pedagógica, ha realizado ciclos de actividades y publicado libros como *I Ciclo de las actividades de las Marías Guerreras en Casa de América* (El Astillero, 2004), *Mujeres en seis actos* (Castalia, 2005), *De la vanguardia a la memoria* (Castalia, 2006), *Evolució. Exorcismo de sirena* (Primer Acto, Teatro de Papel, 2008) y el



que ahora comentamos¹. Los tres primeros son misceláneas de textos dramáticos, homenajes o artículos de investigación con fotografías a modo de documento que atestiguan el fragor creativo de estos ciclos, y los dos últimos están focalizados en nuestra labor dramática con la curiosidad de que el volumen publicado por la editorial Primer Acto contiene, junto con una obra de un miembro de la asociación, el texto *Evolució* de Aina Tur, que testimonia otra de sus características, que es la de compartir y colaborar con otras asociaciones que poseen el mismo enfoque, en este caso, con el Projecte Vaca de Barcelona, con el que se realizó un intercambio en la madrileña sala Cuarta Pared en febrero de 2008.

Flotar sin máscara nace precisamente de esta necesidad de compartir y de aniquilar fronteras.

Este trabajo empezó a gestarse con la lectura dramatizada de *Anónima empatía* (*Anonymous empathy*) en Brighton un mes de marzo de 2012 amparada además por el *Woman's Centre* y las *Feminists of Brighton*. La metáfora del título hace referencia a la idea de la entrega azarosa de unos fragmentos de alma que nacieron vertidos en el molde del idioma español para ser enmascarados o traducidos a otra lengua con la pretensión de ser recibidos². No obstante, si nos fijamos en la traducción inglesa, *floating with no mask*, también puede connotar riesgo o peligro en el sentido de dejarse perder en una corriente de agua sin ningún tipo de protección, en la medida en que *mask* significa además «gafas para bucear».

Este libro recoge cinco textos escritos por cinco mujeres integrantes de la asociación, cuatro de los cuales han sido objeto de numerosas representaciones. Como curiosidad, este volumen va precedido por dos prólogos: una introducción realizada por Marina Castiñeira sobre la aventura de la traducción y un prólogo titulado «Escribir teatro en un tiempo líquido», en el que se hace una breve reseña de los textos y se plantea una reflexión sobre en qué medida refleja el teatro contemporáneo, y en concreto el nuestro, esa cosmovisión propuesta por el reconocido sociólogo polaco Zigmunt Bauman que él ha denominado «vida líquida».

¹ Esta enorme labor ha sido reconocida con varios premios como el Premio *XVII Muestra de Teatro*, Torreperojil en 2002, el Premio Fundación Carolina Torres Palero en Valencia, en el año 2005, Premio Palma de Alicante en 2014 o el Premio Rosa María García Cano en 2017.

² Así lo expresa la propia Marina Castiñeira en su introducción: «Con ellos y otros, mediante este libro, nuestras conversaciones se posicionan en un área amplia de comunicación con ambición transcultural: deseamos que el intercambio nos siga ayudando a tener presencia y a ser comprendidos; a la vez que a comprender mejor a otros y a nuestra propia cultura a través del teatro. Este es el fin último de nuestro proyecto. Y en su procesamiento, al traducir para compartir nuestro teatro, reelaboramos poco a poco nuestro cosmos de entendimiento a partir de palabras robadas, de sueños reconstruidos por la conciencia en otra lengua, y con los que polinizar en otro lugar. Por eso, podríamos decir, como lo hacía Rainer M. Rilke –por citar a uno de mis poetas favoritos– en una carta al traductor polaco de sus *Elegías*, que “somos las abejas de lo invisible”, que flotamos sin máscara. Con relaciones de palabras y emociones erigimos etéreos microcosmos orgánicos, a los que, más tarde, sin embargo, la puesta en escena deberá conferir –incluso en sentido estricto– rotunda, fértil y eficiente visibilidad» (II).



El primero de los textos de creación corre a cargo de la actriz Blanca Ortega³, que desde 2007 es creadora de sus propios espectáculos.

1. *IM-POSTURA*

Im-postura, de Blanca Ortega, mereció la puesta en escena, bajo el título *aPnea*, en los teatros del Canal de Madrid en septiembre de 2013 en el marco del Festival *A solas*, un festival transcultural de solos teatrales de mujeres promovido desde el continente americano por el Magdalena Project, en el que también participó el Projecte Vaca de Barcelona.

Es una obra sin texto, una acción escénica en un acto breve, citando a la autora, en la que la palabra se utiliza tan solo para fijar en forma de acotación el diseño de una partitura de movimientos.

El título hace referencia al crisol de estereotipos que injustamente se han impostado sobre la mujer, que denotan ignorancia, menosprecio y desdén. Al separar el prefijo *Im-* en el título la autora está haciendo hincapié en ese movimiento de fuera hacia adentro que como una espada se clava en el cuerpo de la mujer impidiéndole el gesto contrario de irradiar su propia, intransferible e inasible identidad, que es lo que pretende mostrar Blanca Ortega con este acto performativo. Pero este cuerpo irá acompañado por el sonido de la música de un piano en directo: *Litanias of Satan* de Diamanda Galas. Y así estas letanías serán el detonante para hacer renacer el alma de ese cuerpo históricamente enajenado meciéndolo hasta la convulsión para arrancarle su propia voz. De ahí que sus notas queden solapadas por un gemido que brota desde lo más hondo de ese cuerpo-alma y del que en un principio se excusa con un «oops» al darse cuenta de que se ha desnudado delante de un público, como si se le hubiera escapado una ventosidad y se viera obligada a cumplir con las normas de cortesía impuestas. Sin embargo, esto es solo una pose. Me permito anotar este momento para subrayar por tanto otra connotación evocada por el título «im-postura», relativa a la paranomasia de esta palabra con «impostora», y que contribuye a la autoafirmación y al empoderamiento del personaje denominado MUJER:

Esta expresión, «Oops!» trata de generar ambigüedad este personaje conocía perfectamente ese mundo interior (performato no solo en lo físico, sino también en lo intelectual) y no se arrepiente del mismo, simplemente «se le ha escapado» públicamente. Esta acción, este tratar de recolocarse para una audiencia, para ese espacio social, y disimular esta descomposición que acaban de ver los espectadores, evidencia una distancia entre la mujer social, y su imagen creada, con la mujer íntima (CASADO *et al.* 26).

³ Blanca Ortega es licenciada en Arte dramático y en Ciencias políticas. Con amplia formación en España y en el extranjero, colabora en revistas de teatro e imparte talleres a mujeres en riesgo de exclusión social. Para más información sobre las autoras remito a la página web de Marías Guerreras.



Al eliminar el lenguaje articulado, el cuerpo de la actriz (la propia Blanca Ortiga) no solo queda sobredimensionado, convirtiéndose en el único foco de atención, sino que se comunica que la irracionalidad vital es más auténtica que las producciones racionales u ordenadas de la cultura. El cuerpo de MUJER ha recuperado un alma que ansía expresarse con plena libertad y ese último gesto de aparente espontaneidad es un juego con o contra el espectador, al que utiliza y del que, a veces, se burla.

No insistiremos más en que *Im-postura* es una *performance* reivindicativa, que exhibe impudicamente la egocéntrica soberbia de un personaje MUJER que necesita afirmar su yo, su especificidad, su libertad y su despojamiento de todo lo que una tradición patriarcal le ha dejado impresa. Tampoco es casual, por tanto, que el siguiente de sus montajes, amparado también por AMAEM, que lleva el significativo título de *aPnea*, hable de algo tan primario y puro como la respiración en tanto que proceso para descubrir el propio yo, y que lleve por subtítulo «la de-construcción como única salida»

2. 2015, REGRESO AL PASADO

2015, regreso al pasado (2015, back to the past) es una obra de Alicia Casado⁴, de carácter político, que se define en el índice como «una distopía social cómico grotesca» (CASADO *et al.* 5).

El feminismo está patente en su afán visibilizador del lesbianismo, que es víctima de un mayor silenciamiento. Por tanto se elige como protagonistas a dos mujeres casadas que reciben en su propia casa la kafkiana visita de un inspector del Ministerio del SIRE (Sanidad, Interior, Religión, Educación) y un juez para aplicar una nueva ley, llamada la Ley de Terrorismo Moral, que parodia la vieja ley franquista llamada de peligrosidad social, en la que, entre otras lindezas, se condenaban las relaciones homosexuales, dando por entendido que afectaban solo a los hombres y silenciando perversamente la existencia del lesbianismo. Pero no es una obra excluyente, ya que incluye también personajes homosexuales masculinos que tienen una gran incidencia en la trama.

Fue escrita en el año 2011 al calor del anuncio de la convocatoria de elecciones anticipadas por el gobierno de socialista de José Luis Rodríguez Zapatero para el día 20 de noviembre de 2011, por lo que en un primer momento nació con el título de *21 N, el día después*.

Para muchos la Ley del Matrimonio Igualitario de julio de 2005 fue uno de los mayores logros del PSOE de Zapatero en materia de derechos sociales. Sin

⁴ Alicia Casado es doctora en Filología y licenciada en Dramaturgia. Ha participado en congresos, colaborado en revistas especializadas (*Dicenda, Primer acto, Acotaciones*) e impartido cursos y talleres. Como dramaturga ha publicado, además, *Exorcismo de sirena, El salto de Léucade, El pez que lloraba dentro de su pecera, Seven eleven de la disponibilidad, Carta a un maltratador y El cabañero de Fuentevaqueros*.



embargo, como era de suponer, esta ley suscitó cataratas de disidencia que caían en forma de opiniones que iban desde la argumentación más o menos razonada sobre el concepto y la etimología de la palabra «matrimonio» al insulto o al chiste de estilo de aquellas declaraciones de una política del Partido Popular, que llegó a ser alcaldesa de Madrid, que parecían querer comparar las uniones homosexuales con las uniones de manzanas o peras. En otro lugar he señalado cómo este desafortunado o divertido símil, según se mire, cacareado en el 2004, dio lugar también a réplicas en la escena teatral contemporánea en montajes como el de *Chicas* de Carmen Losa, de junio de 2005, o en los *Monólogos de bollería fina* de Mariel Maciá, estrenados tres años después en Madrid (CASADO, *Teatro lésbico* 28).

Naturalmente, estas reacciones del Partido Popular no tardaron en formalizarse en un recurso contra dicha ley al Tribunal Constitucional, pero los siete años de demora de su respuesta irían sembrando no pocas inquietudes a los recién surgidos matrimonios homosexuales, que podían ver transformadas su ilusión y valentía iniciales en una pura incertidumbre: si ganaban el recurso ¿qué pasaría con esos más de dos mil matrimonios igualitarios que se habían visibilizado en España? ¿Se anularían de un plumazo? ¿Se perdonarían los ya existentes como un mal menor? Y si el 20 de noviembre de 2011, a causa de la llamada crisis económica, sucedía lo previsible, que era la victoria del Partido Popular, ¿se atreverían a incluir entre su proyecto innovador de reformas la reformulación de la vieja Ley de Peligrosidad Social mediante la novedosa inclusión de las mujeres lesbianas, que habían sido ignoradas e invisibilizadas completamente por esta ley franquista?

INSPECTOR: Ya veo la naturaleza de su enfermedad. Soy el inspector encargado de su caso. Sólo quiero ayudarles. Nuestra estimada presidenta ha reformado la Ley del Santo Sacramento del Matrimonio y ha recuperado, por supuesto adaptándola a la vanguardia de los nuevos tiempos, la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 y la Ley de Peligrosidad Social de 1970, por lo que... (CASADO *et al.* 35).

¿Y si, como veremos en este fragmento, arrobados por la euforia reformista, en este contexto innovador, fueran capaces de idear un proyecto arquitectónico puntero para transformar el céntrico barrio de Chueca en, por ejemplo, algo así como un barrio *snob* o, mejor, en una magnífica Villa Olímpica?

IRENE: Lola por favor, firma, pediremos ayuda al COGAM.

INSPECTOR: (*Se sonríe*). Su ingenuidad me sorprende señorita. ¿A una asociación ilegal? Los vecinos de Chueca serán expropiados y pasarán a disposición judicial. La Presidenta lo convertirá en una moderna Villa olímpica. (*Le suena el móvil, música de Händel. Al Juez*). Si me disculpas un segundo (CASADO *et al.* 37).

Estas son algunas de las preguntas a las que en tono humorístico casi farsesco pretendía dar respuesta mi texto *21 N, el día después*.

Pero, como sucede como muchos textos teatrales, este no tuvo la fortuna de ser representado, por lo que, como obra de circunstancias, quedó en un cajón hasta que la energía de la asociación Marías Guerreras y el apoyo de la SGAE y de la valiente editorial Irreverentes creyeron en el proyecto de publicación del libro colec-



tivo *Flotar sin máscara*. Dado que la literatura de compromiso social suele quedar a la deriva para asumir el riesgo de diluirse con el tiempo que la vio nacer, como corría ya el año 2018, con mayor o menor fortuna, hube de realizar pequeños cambios, uno de los cuales afectaba al título ahora *2015, regreso al pasado*, que se ofrecía como una pieza de teatro de política-ficción en la que se imaginaba un momento en la historia de un país, no difícil de identificar con el nuestro, en el que una ley anula el matrimonio homosexual y obliga a los homosexuales a someterse a un tratamiento médico para curarse de su pretendida enfermedad. La fecha de 2015 pretendía hacer un guiño al receptor para que se situara en las últimas elecciones que dieron el gobierno a los conservadores. Y hasta ahí, en el año 2018, la obra se quedaba aparcada en una distopía, ya que, afortunadamente, los hechos que se planteaban no habían sucedido.

Pero podrían suceder...

Zygmunt Bauman señala que estos tiempos líquidos cuestionan la ingenuidad de la cosmovisión ilustrada de la creencia en el progreso, y algunos acontecimientos recientes de la vida española están dando muestras de la existencia de un no poco poderoso sustrato de oscurantismo cuyos frutos podemos ver en gestos como el del obispado de Alcalá de Henares, que sigue considerando a los homosexuales como enfermos cuando, desde mayo de 1990 la homosexualidad ha sido eliminada de la lista de enfermedades mentales de la Organización Mundial de la Salud. Sobre este desinterés, como sabemos por *eldiario.es*, desde abril, este obispado está patrocinando cursos para curar a los homosexuales.

Ante la denuncia de FACUA a la Consejería de Políticas Sociales y Familia de la Comunidad de Madrid, el obispado ha respondido asegurando que «no renuncia a acoger y acompañar a las personas que libremente lo solicitan» y que se trata de «ayuda y orientación» solicitada por personas y que «dicho acompañamiento integral, pastoral y espiritual en ésta como en todas las materias, siempre se hace desde la fe y la razón, con amor y verdad a la luz de la Palabra de Dios y del Magisterio de la Iglesia Católica». Es decir, el obispado esgrime el argumento de la ayuda generosa para justificar lo que, en mi opinión, sería un gesto de violación o terrorismo psicológico⁵.

Pues bien, este episodio de la reeducación estaba ya en mi obra, que, aumentando la broma, sitúa la sede de los cursos en la Cruz de los Caídos, lugar que, por otra parte, se ha vuelto de máxima actualidad con motivo de la exhumación de los restos de Francisco Franco y que ha dado alas y alientos a ese sustrato al que me acabo de referir.

Tras la súbita implantación de la nueva ley a las protagonistas solo les quedan dos opciones, o firmar «voluntariamente» la nulidad de su matrimonio como prólogo a la realización de dicho reparador cursillo, o la cárcel.

Como muestra me permito anotar unas palabras del arranque del texto:

⁵ En el contexto de la violencia de género, abordé el tema del lavado de cerebro en mi obra *El pez que lloraba dentro de su pecera*, publicado por la editorial Fundamentos en 2013.



Encienden la televisión. Se oye el final del himno nacional.

LOCUTOR: Buenos días. Comenzamos este avance informativo para anunciar que el Parlamento acaba de aprobar por mayoría absoluta la nueva Ley de Terrorismo Moral con el fin de apartar temporalmente de la vida social al individuo peligroso y darle tratamiento y educación para lograr su readaptación a la sociedad. Los órganos judiciales... (CASADO *et al.* 30).

También la humanidad y la generosidad eran los argumentos en los que se basaba mi personaje ideado en el 2011 como representante del gobierno y que pronunciaba estas palabras que salían del televisor de las protagonistas para explicar algunos apartados de esta nueva Ley de Terrorismo Moral:

VOZ DE LA PRESIDENTA: ... moral con el objetivo humano y social no sólo limitado a defender a los ciudadanos españoles y españolas honrados sino para lograr la plena integración de los hombres y de las mujeres que han quedado marginados de una vida ordenada y normal. Esta ley incluye la anulación de las uniones en contra de la natura y creará establecimientos de reeducación para quienes realicen actos de homosexualidad... (CASADO *et al.* 31).

Ni que decir tiene que este cursillo será impartido por uno de los máximos expertos en este campo; en este caso por el inspector del SIRE, el recién creado Ministerio de Sanidad, Interior, Religión y Educación:

INSPECTOR: Ya veo la naturaleza de su enfermedad. Soy el inspector encargado de su caso. Sólo quiero ayudarles. Nuestra estimada presidenta ha reformado la Ley del Santo Sacramento del Matrimonio y ha recuperado, por supuesto adaptándola a la vanguardia de los nuevos tiempos, la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 y la Ley de Peligrosidad Social de 1970, por lo que... (CASADO *et al.* 32).

En el 2011 el acicate para crear este conflicto fue también el descubrimiento del libro de Richard Cohen titulado *Comprender y sanar la homosexualidad* (2004), que con estupefacción consulté en internet y del que luego supe que también fue objeto de una denuncia por parte de los colectivos de gays y lesbianas, que consiguieron en diciembre de 2011 eliminar este libro de los estantes de la librería de El Corte Inglés⁶. Pues bien, precisamente parece que este libro está en las estanterías del obispado y vuelve a ser de actualidad. Richard Cohen da la solución con la receta de los consabidos pasos que se resumen, en un derroche creativo, en el acrónimo *HALT*. En lugar de citar el libro de Cohen me permito utilizar las palabras de uno de mis personajes:

JUEZ: (*Entregándole otro papel a Irene*). Con esta firma se compromete a realizar el Programa de rehabilitación y se somete al tratamiento *HALT*. En el reverso se explica en qué consiste.

⁶ https://cadenaser.com/ser/2011/12/27/sociedad/1324955616_850215.html.



INSPECTOR: (*Recita como de memoria*). Hungry, Angry, Lonely, Tired (CASADO *et al.* 38).

Por eso las sesiones en el Valle de los Caídos comenzarán siempre con la pregunta de control, sugerida por el texto del también experto Richard Cohen, que en el prólogo de su libro demuestra la eficacia de su método, ya que él mismo se curó así de su propia homosexualidad:

INSPECTOR: La persona humana necesita que todos los días se reafirme en ser querida por ser hija de Dios. ¿Hay alguien que quiera redimirse contando si ha recaído? (*Largo y tenso silencio*). Recuerdo que si habéis caído en la tentación debéis haceros la pregunta de control: ¿estoy hambriento, enfadado, solo o cansado? Y que la masturbación es una mala medicina emocional utilizada para no sentir la herida, el dolor o la decepción. Pero no cura. (*Pausa*). Entonces demos la bienvenida a Irene. Levántese señorita y cuéntenos su historia. Está en familia, somos todos hijos de Dios y nadie va a juzgarla; el que esté limpio de culpa que tire la primera piedra (CASADO *et al.* 42).

Es decir, el proceso del enfermo homosexual pasa por las fases del hambre de otro cuerpo, la ira, la soledad y el hastío, aspectos para cuya mejora Cohen aporta soluciones más que peregrinas.

Por supuesto la Iglesia legislando en la sombra no podía faltar en esta comedia:

INSPECTOR: Buenas tardes. Desde aquí mandamos la enhorabuena al padre Maravillas que en estos momentos está teniendo el honor de ser investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Obispicia de Puntillas. (*Mirando a Irene*). Vamos a rezar una oración para suplicar a Dios que les mantenga alejados del vicio y de la enfermedad. Las manos. (*Todos se cogen de las manos, el Inspector se da cuenta de que dos hombres se han puesto juntos y se aprietan muy fuerte, en un gesto brusco pero sonriendo les separa y pone en medio a una mujer*). Hermana, tome su guitarra y dé la nota (CASADO *et al.* 41).

Una comedia casi grotesca llena de ironía que no duda en revelar la identidad gay de los mismos brazos ejecutores de la justicia, como el inspector, que fue alumno del mismísimo Cohen y al que posteriormente confiará a su propia hija, quien después del tratamiento saldrá absolutamente desorientada.

En suma, *21 N o 2015* supera la circunstancia que la vio nacer para hablar de un mal eterno como es el de la intolerancia.



3. APRENDIENDO A VIVIR

Aprendiendo a vivir (O de cómo Pinotxa encontró a Dogot) es una obra estrenada el 8 de mayo de 2005 escrita y dirigida por Margarita Reiz⁷ e interpretada por Sara Martín y Javi Rufo con la música de Marta Alonso, cuyas partituras aparecen también publicadas en el libro.

Alberga una recreación contemporánea del mito ovidiano de Pigmalión en la que, en consonancia con nuestro tiempo, el artífice pasa de ser escultor a convertirse en un científico, y la estatua abandona la piedra para acoger a los cables y al metal. Esta creación se presenta como una obra de carácter multidisciplinar para todos los públicos y tiene por objetivo la transmisión de valores.

Es una historia con final feliz en la que un sabio excéntrico, mezcla de payaso, doctor Frankenstein y del Geppetto del relato de Collodi, crea una niña cibernética con la finalidad de que cobre vida y se humanice. No sin intención, este científico, tildado de loco, se llama Zepeto, y se adjudica también la animación de otros personajes:

¿La veis? Yo la inventé. Sí, he inventado muchos seres inanimados en mi larga historia. Comencé con un tal Pinocho, que era de madera y se hizo niño de carne y hueso cuando aprendió a vivir porque se amaba y respetaba. ¿Bonito, no...? Yo amo a Pinocho y también la amo a ella: Pinotxa (CASADO *et al.* 70).

El proceso de la conquista de la vida humana naturalmente implica la existencia de un corazón con todo lo que este conlleva de alegría y tristeza, y el sentimiento más importante habrá de ser el amor hacia uno mismo.

Por eso, antes de ser humana, la niña cibernética juega y habla con su amigo invisible, al que llama Pepito, y le comunica que no se gusta a sí misma, aprovechando para realizar una crítica a una parte de la sociedad que establece como referente un determinado, enfermizo y rancio estereotipo femenino.

En esta cita se destaca el primero de los tres ideales esenciales que se destilan en la función: la autoestima, que será requisito indispensable para que la niña cibernética se convierta en humana. Si una persona no se ama a sí misma todo el amor que reciba será inútil.

El segundo valor es la fuerza de la ilusión, la confianza en uno mismo, que tiene mucho que ver con el anterior porque, aunque los demás deseen que nosotros poseamos algo, si nosotros no albergamos esa fe, aunque lo tengamos, no seremos capaces de verlo.

Y el tercero es la fuerza de la unión, la solidaridad con los otros, la búsqueda de lo que nos une frente a lo que nos separa para construir desde ese pilar un mundo más habitable.

⁷ Margarita Reiz es doctora y licenciada en Dirección de escena. Ha impartido cursos y talleres, así como colaborado en congresos y revistas especializadas como *ADE*, *Acotaciones* o *Primer acto* en calidad de redactora jefe y en su consejo de redacción. En su labor de directora destaca el montaje de *Juana Delirio*.



Además de esta lectura, digamos, existencial, este texto nos conduce a una lectura en clave social. Acabamos de citar el concepto de solidaridad, que condensa perfectamente el número musical de la función: *Juntos*, del que transcribo un puñado de versos:

Juntos luchar.
Juntos despertar.
Hay que mirar el lado bueno,
pequeñas cosas te hacen feliz,
como estar junto a ti...
Hoy es el día de cambiar esta sociedad,
porque no tiene dinero ni hogar,
hay mucha gente que no tiene ná,
y los de arriba siempre quieren más
porque todas las personas tengan,
educación, sanidad,
nosotros queremos cantar,
que cambie este circo internacional, transforma la guerra en
buen rollo y paz (CASADO *et al.* 102).

Por supuesto no carece la obra del ingrediente musical ni de la transcripción de las partituras originales compuestas para piano. Podría decirse que la obra en sí misma es una partitura no cerrada ofrecida, además de para ser cantada y danzada, para ser enriquecida por la magia y las payasadas del mago Zepeto, por el mimo y las acrobacias en el aro y la tela de la actriz que interpreta a la niña y por las ansias de participación del espectador, que contesta, canta o salta al escenario. Hay pues un aire de improvisación que armonizaría con el concepto de un arte líquido.

Pese a que el receptor preferente es el niño, esta obra juega con la poesía de la ingenuidad para dotar de polisemia a los diálogos ingenuos de los pequeños que todavía no han entrado en el juego de la vida de los humanos:

PEPITO: ¿Qué es eso?
PINOTXA: ¿La Paz...? (83).

Y no podía faltar la lectura en clave feminista, a la que ya hemos aludido. En primera instancia la protagonista es una mujer niña que sin haberse convertido en humana ya sabe de las desigualdades de género a las que finalmente no quiere jugar:

PINOTXA: (*Pausa. Para cambiar de actitud de pronto se la ve exageradamente alegre*).
¿Jugamos a los chicos y a las chicas? Yo hago de chico, ¿vale?
PEPITO: Pero tú no tienes..., cosita.
PINOTXA: (*Después de otra pausa*). ¿Te mando yo o me mandas tú?
PEPITO: Así es que eso era lo que querías: ponerte por encima de mí. Mandarme.
Pues vale, pero luego te mando yo a ti y si no nada.
PINOTXA: ¿Entonces, somos perros? (CASADO *et al.* 84).

También Zepeto va prediciendo los cambios físicos y emocionales que localizará en su niña:



Ella, cada día menos cibernética, ha crecido y al crecer ha empezado a entregar su sangre en cómodos plazos mensuales y llegado a una adolescencia llena de rabia, placer, desesperación e inseguridad; bullicio, aburrimiento, miedo y risas; llena de soledad, amistad, dolor y prisas... (CASADO *et al.* 85).

Dada la naturaleza de este género y el estilo en el que está escrita la obra, nos instalamos ante una reflexión sobre en qué medida se interrelacionan el mundo infantil y la creatividad surrealista, ya advertidos desde el subtítulo, que mezcla a Pinotxa con el beckettiano Godot (en este caso denominado Dogot).

En esta línea irracional brillan los espacios a los se nos traslada como Lividipool, Lividotel «Las Lilas» o los tiempos: «Son las PI 3,14», Neuropólitán Primavera del 7 1/2, «Verano del 23 PM», «17 horas PM, Crepúsculo siberiano en Makagaire, Pedacitos rotos de corazones estallados» (CASADO *et al.* 94).

Así, en la obra conviven la poesía y el humor, la metáfora o la alegoría visual, como la del juego de la cuerda, que muestra a su vez uno de los momentos de interacción con el público.

4. SOBRE *DE COMUNIÓN*

Cuando comenzamos la lectura de *De comunión* (*First communion*), escrita por Carmen Gómez de la Bandera⁸, lo primero que nos sorprende es leer en el *dramatis personae* que las protagonistas, Mari Cruz y Mari Fe, son dos niñas de treinta y tantos a cuarenta años vestidas de comunión. Esta ruptura de lo verosímil nos sumerge ya de pleno en las aguas de la comedia.

La obra comienza mezclando la realidad histórica de España con la ficción irónica. Una voz en *off* del conocido NODO nos ubica en el mes de mayo de 1976 y anuncia que las dos niñas traviesas que lograron burlar el cordón policial que protegía el cadáver de Franco en la catedral de la Almudena para besar el excelentísimo rostro del caudillo hacen su primera comunión. Tras este documento sonoro entran Mari Cruz y Mari Fe y nos introducen en la ceremonia de su primera comunión.

Se establece así una estructura metateatral basada en dos niveles comunicativos, el de la ceremonia religiosa que obliga a las niñas a actuar siguiendo las pautas del rito, y el de los comentarios en aparte que ellas van haciendo durante el mismo.

En seguida entenderemos que Mari Cruz y Mari Fe están así porque le pidieron un milagro a santa María Goretti, una santa que prefirió la muerte antes que perder la virginidad. Rogaron no crecer, quedarse en el día más feliz de su vida, el de su primera comunión, para lo que la santa les exigió una oración y tres pelos de otro santo. La broma está servida en la copa de la ironía, porque es aquí cuando el espectador comprende que la acción de las niñas no estaba marcada por la devo-

⁸ Carmen Gómez de la Bandera es doctora en Filología y licenciada en Arte dramático, actriz, investigadora y miembro del equipo gerente del Teatro de las Aguas.



ción al caudillo, sino por el interés de arrancarle los tres pelos que necesitaban para su milagro, tal y como ellas nos cuentan:

CRUZ: Mujer, era el primer santo que teníamos a mano. Y Sta M.^a Goretti lo dijo bien claro: «Para que se cumpla el milagro tenéis que tener tres pelos de un santo». ¡No me digas que no fue divertido acercarse al féretro, saltarse el cordón policial y a los guardias civiles que estaban llorando emocionados!

FE: «Inocente trastada en la Almudena. Dos niñas logran burlar el cordón policial para besar emocionadamente el cadáver del Caudillo». Y... ¡Ahí pillamos los tres pelos!

FE y CRUZ: «Por estos tres pelos invocamos a tres santos: a Santa M.^a Goretti, San Franco y San Carrero Blanco» (121).

Por tanto, esta enésima repetición de la ceremonia de la comunión trazará el hilo conductor que servirá de engarce para la crítica de tipo social, política y religiosa enriquecida por la distancia que propicia la mirada ingenua de las niñas, como vemos, por ejemplo, en este comentario sobre los judíos:

CRUZ: [...] y los judíos ya no van al infierno porque son amigos de un señor muy bueno que cambia de nombre muchas veces. Mira: primero se llamaba Clintón, luego se llamaba Bus y ahora se llama NO VA MÁS y que es muy importante y que manda casi tanto como Franco, pero que no se ha muerto. El malo, malo era Laden (121).

Pero como todos los conjuros pueden ser revertidos, también se puede parar este eterno retorno, por ello la comunión a la que estamos invitados tiene algo de especial: es la número trece mil ciento treinta, fecha en la que la santa Goretti les había indicado que podrían decidir saltar a la vida actual, en este caso a nuestro siglo. Surge así la necesidad de las niñas de explorar nuestra actualidad para valorar esta oferta. En este proceso brotará el conflicto entre ambas porque una de ellas no querrá salir; sin embargo, el foco de interés de esta creación no será tanto desenredarlo como el hacer un repaso de nuestra sociedad contemporánea a través del humor.

Si bien hay críticas directas a la institución religiosa o al propio dogma, lo habitual es que estas aparezcan insertas en un contexto político.

Entre las primeras hay alusiones a la pederastia:

FE: ¿Tú crees que el cura se toca?

CRUZ: Claro, los curas lo pueden tocar todo: a los santos, a las santas y a los monaguillos, porque son sus amigos y porque son curas (CASADO *et al.* 112).

Al carácter amenazante del dogma religioso, o a la banalidad del rito eclesástico consistente en una repetición vacía anacrónica o desprovista de sentido:

FE y CRUZ: Dios te salve, reina y madre.

FE: Estamos siendo abrasadas por el rayo divino.

CRUZ: Dios te...

FE: Pero, ¿quién es ese *dioste*...?

CRUZ: Pues debe ser alguien muy importante... Reina y madre de misericordia vida y dulzura. Dios te...

FE: Lo ves, otra vez *dioste*... (CASADO *et al.* 114).



Y entre las críticas mixtas destacaré un par de ejemplos. La réplica que anoto a continuación viene tras la reflexión de Mari Fe, cuando, informada, por su amiga sobre la supresión del purgatorio por el papa, se plantea el paradero de los que estaban purgándose:

CRUZ: ¡Uf!, la mayoría. Ahora solo quedan en el cielo los muy buenos, muy buenos: Dios, la Virgen, Sta M.^a Goretti, el Ángel de la Guarda, Jesusito de mi vida y Franco. Y los muy malos muy malos en el infierno.

FE: Claro, los del «Contubernio Internacional» y los judíos y los masones y los comunistas porque nunca hicieron la Primera Comunión (CASADO *et al.* 109).

Aquí se mezcla la política internacional con la religión. Y en este otro el tema religioso se relaciona con el capitalismo neoliberal. Ya que ante la tesitura de cómo se van a ganar la vida en el siglo XXI, Mari Cruz y Mari Fe visualizan distintas opciones de negocio como esta que combina el tema religioso con la crítica de una sociedad invadida por el mercado capitalista, siempre abierto a la absorción de nuevos consumidores:

CRUZ: ¿Qué te parece hacer publicidad del asunto como hicieron las de Fátima? Y nosotras de abadesas perpetuas. Ya lo estoy viendo: «La Abadía de las Santas niñas de Madrid, Mari Fe y Mari Cruz». Novenas, medallas, libritos, velitas, rosarios, tarjetas, dedales, souvenirs...

FE: Inciensos, votos, exvotos, huesos, ceras, sangres licuadas, momias de santos y relicarios... ¡Qué bonito! ¡Todos hechos en China con nuestra imagen dentro!

CRUZ: De nuevo no piensas en el negocio. Nos haremos ricas. Ya sé, inventaremos la bioética aplicada a los procesos religiosos: ¿Qué te parece si al pan de oblea sin levadura de a diario le añadimos fibra activa y calcio, para que se note por dentro y sea más profunda y espiritual?

FE: ¡Qué lista eres Cruz, acabas de inventar la biohostia! (131).

De aquí arranca uno de los momentos más divertidos de la obra porque las chicas sucumben poseídas de un éxtasis creativo que prosigue con la invención de una salsa de tomate que santifica llamada Kepchup Christ y culmina con la parodia del salmo responsorial del ritual eucarístico en versión neoliberal:

CRUZ: Ahora yo, Vitaminas «Fortipluf» después de una larga jornada de trabajo, para por fin dejar de descansar.

CRUZ y FE: Te lo pido, cómpralo.

FE: Hipoteca Blanca Jdt direct. Jo De Te: Alta rentabilidad en ruinas ajenas y ganancias propias sin comisiones, ni depósitos..., de cadáveres.

CRUZ y FE: Te lo pido, cómpralo.

FE: Barritas Anorexil, sin azúcar, sin calorías. Sin barritas.

CRUZ: Te lo pido, cómpralo (CASADO *et al.* 125).

En el contexto de la política española la institución monárquica es un blanco reiterado. En la siguiente cita se llega a la misma partiendo de la burla de esa educación machista que inculca en el imaginario femenino la existencia del príncipe azul:



FE: Príncipes de todos los colores, razas y religiones...

CRUZ: Príncipes azules.

FE: Para ponerte morada.

CRUZ: Príncipes rojos.

FE: Ah, no, que a los príncipes no les sienta bien el rojo...

CRUZ: Príncipes dorados, príncipes marfil, príncipes perla.

Príncipes verdes...

FE: No verde tampoco, porque te puede salir rana.

CRUZ: No, tonta, si con un besito se puede transformar a un príncipe en cualquier cosa, incluso en un rey pueblerino y republicano, hacerse campechano y popular y reproducirse en el poder.

FE: La suegra real, la nuera real, los primos reales, los sobrinos reales, los cuñados reales, los consuegros reales, los compadres, los concuñados reales, Ciudad Real, el águila real, el buitre real, el pavo real, y hasta la coneja real (CASADO *et al.* 120).

Por supuesto que el feminismo también está presente para desmontar los cánones fijados sobre el cuerpo de la mujer:

CRUZ: La celulitis rebelde y el michelín agresivo nos atacan.

FE: ¡Qué horror! Son pruebas públicas y evidentes de nuestra rápida transición a la vida adulta sin pasar por la adolescencia ni nada (CASADO *et al.* 116).

Apenas nadie sale ileso de este jolgorio crítico. El individuo de nuestra sociedad aparece como un ser enajenado, frívolo, consumista, egoísta, estresado...

FE: (*Con los oídos tapados. Canta*). ¡¡Quisiera ser tan alta como la luna!! (*A Cruz*). ¡Quisiera que me dejes hablar, hablar y hablar, y vivir enganchada a un móvil! Muy pequeñito, con cámara de fotos para llevar fotos de tu mamá que es muy guapa, y juegos de esos de matar gente. ¿Qué quieres, que sea mayor para tener que esperar el fin de semana para emborracharme, como mi padre? ¿Y qué quieres, que me haga mayor y tenga que tragar un montón de pastillas, como mi madre? Pastillas de colores: la amarilla para dormir, la verde para despertarse, la blanca para no sentir y la gris para no aplanarse... Quisiera, quisiera contarte lo que dice mi padre: «Esta niña es tonta, pégale un sopapo para que aprenda, ha salido a tu madre. ¡La muy imbécil ha tenido que salir a la suegra! Toma tú también, por lista, por ‘drogalista’. Pero si es que no tienes ni sentido ni humor... Sí, sí, anda, tómate otra pildorita y te quedas dormida hasta el día del juicio..., y dale una a ésta a ver si se le quita esa cara de pánfila... Y con suerte cambiamos de cuento y se queda como la Bella Durmiente, que así despierta parece más bien la Bestia... Porque nena, tú de ‘Bella’, nada... Eh, ¿qué pasa? ¿No te hace gracia, adefesio...? (*Silencio*). Yo no sigo jugando a este juego. ¡No, no y no! ¡Yo no quiero ser mayor, yo no quiero ser como papá y mamá... Decidido, ¡volvemos a nuestro milagro! (CASADO *et al.* 118).

Y para este no-individuo el modelo cultural es todo lo que sale de la televisión que se erige en máximo símbolo de medio de comunicación de masas:

CRUZ: ¡Informática al poder!

¡Que viva la información!



Seamos partícipes todos
de la globalización.
Fútbol, concursos, anuncios,
la prosperidad mayor.
Permanezcamos unidos
gracias al televisor (CASADO *et al.* 122).

A este respecto hay un momento del texto en el que se juega a enlazar títulos de programas televisivos de los años setenta engastados en el diálogo que adquieren un nuevo sentido.

Como vemos, el lenguaje fluye enriquecido por el chiste, la ironía, el sarcasmo, la caricatura, la poesía, los juegos de palabras, la parodia... que lindan con el surrealismo y el absurdo, como intuyen las propias protagonistas:

CRUZ: Parecemos una obra del absurdo. Esperando, esperando qué. ¿Esperando a Godot?
FE: ¿Y quién es ese Godot?
CRUZ: No sé, lo he oído en algún sitio pero debe ser alguien al que espera mucha gente.
FE: A lo mejor es amigo de *Dioste...* (CASADO *et al.* 127).

Pese al poco desarrollo que se da al conflicto sobre el desacuerdo entre las niñas, el montaje está transido de movimiento, al que contribuye la constante apelación al público, que entra de lleno en el juego de las niñas, ya lanzándoles a su ceremonia de comunión, ya tildándoles de extraterrestres que han abducido a sus padres y familiares, ya lanzándoles preguntas incómodas.

Impregnado de nuestra cosmovisión líquida el montaje será flexible, adaptándose al local, al día o a la respuesta del público al que se ofrezca. En este sentido, también en la línea brechtiana, una nueva ruptura de la cuarta pared hace que las actrices se desvestan del personaje para ofrecer dos posibilidades de final de la obra, la que sería coherente con el desarrollo dramático o la de la pura apetencia.

5. ANÓNIMA EMPATÍA

Anónima empatía (*Anonymous Empathy*) aparece en el índice del volumen como una «tragedia a la griega con coros *rap* en tres actos». Marina Castiñeira⁹ construye una obra híbrida, un experimento teatral bicéfalo que pretende aunar dos tiempos: la Grecia de Pericles y nuestra contemporaneidad. La denominación de tragedia, en mi opinión, se refiere al tono general de la obra, ya que mueren la mitad de

⁹ Marina Castiñeira Ezquerro es doctora en Filosofía, ensayista y traductora. Además, es fundadora de la compañía Manápatós.



los personajes: Bárbara mata a Theron, Anastasia asesina a Bárbara, Timeus mata a Anastasia y se suicida, aunque luego es rescatado por un criado.

En primer lugar, la fábula tiene poco que ver con el mito, como mucho podemos relacionarla con el motivo folclórico, tan de éxito en los siglos de oro sobre el curioso impertinente, con la particularidad de que ahora son las amigas las que se retan y ponen a prueba la fidelidad del varón. Aquí Bárbara le propone a Anastasia tentar a su pareja Theron, por lo que las siguientes palabras podrían leerse como una especie de la *hamartia*:

ANASTASIA: ¿Quieres jugar, eh? La verdad es que no le vendría mal llevarse algún chasco, y estoy tan aburrida... Juguemos un poco. Movamos ficha (*rien*) (CASADO *et al.* 165).

No se alcanza el tono grave, solemne o trascendente de la tragedia, ni estamos ante un personaje que, obligado a elegir, se encuentra ante un dilema, ni la autora adopta una actitud de «rodillas» frente a sus criaturas, ya que estas, en lugar de exhibir una condición superior a la condición humana, son, por el contrario, demasiado humanas, demasiado de carne y hueso, como diría Unamuno. Son seres conducidos por las pasiones, más próximos a los protagonistas del drama romántico y del melodrama, si tenemos en cuenta el papel que juega la música en este texto.

Los nombres de los personajes son simbólicos en un deseo de revelar en parte su naturaleza: Sandra es la ayudante de la humanidad, Bárbara es la extranjera, Timeus el perfecto, Niké la victoria, Zoe la vida, etc. Sin embargo, no son héroes, ni pertenecen a la alta nobleza como propugnaba Aristóteles, todo lo más se nos cuenta que, en el pasado, Hipólito, padre de Theron, gozaba de un *status* económico superior que perdió por culpa de la guerra y que le obligó a trabajar como maestro, y que la familia de su discípulo Timeus, gracias a la especulación, experimentó el proceso contrario.

Los cuatro *raps* que enmarcan y comentan la acción podrían hacer las veces de coro, y poseen la difícil tarea de lograr una fusión temporal al participar sus integrantes de las dos cronologías: Theron, Timeus, Bárbara y Anastasia son jóvenes que actúan tanto en la Grecia clásica de Pericles como en nuestra contemporaneidad.

El marbete de «a la griega» destaca uno de los ingredientes más sobresalientes del texto, ya que la obra rebosa información sobre la vida en la Grecia clásica.

El objetivo del texto es hacer una comparación entre los dos tiempos para verificar si la humanidad ha logrado ese aludido progreso en el que ingenuamente creían los hombres de la Ilustración. Sin embargo, además de que estamos ante una «tragedia», desde el primer *rap* se nos anticipa el mensaje del eterno retorno: «Esta es la historia, entérate, se retuerce, se recicla, lo vas a ver» (202) y acaba con otro *rap* cantado por los personajes ya muertos, que nos advierten de que el hallazgo de una solución para cambiar la vida no puede llegar una vez que hemos muerto.

El discurso teatral se articula mediante la convención de alternar la escritura de dos epístolas de la pluma de los dos personajes principales, Hipólito y Sandra, un matrimonio que no se comunica entre sí: él le escribe a su pupilo, al que ama, y ella se dirige a su hija muerta inundando sus palabras de su soledad y angustia por la pérdida de su niña, cuya imagen proyecta sobre su nieta Zoe:



SANDRA: Para informar a los vecinos de tu sexo, colocamos en la puerta de casa una banda de lana, no la rama de olivo que corresponde a un nacido varón. Y, si por tu padre fuese, te habríamos sacado en un cacharro de barro a la puerta de casa, sin prodigarte atenciones ni alimentos, como si fueras un hijo ilegítimo o un ser deforme (CASADO *et al.* 141).

A través de estas epístolas se van trasluciendo aspectos curiosos y costumbres de la vida de la Grecia clásica, por ejemplo, en lo referente a la diferente educación de hombres y mujeres, a los ritos nupciales, a la educación, al funcionamiento de la casa, etc.

SANDRA: A escribir, a calcular y a tañer un poco el arpa, la cítara y el tamboril para las ceremonias orgiásticas también te habría enseñado yo. Porque las mujeres no asistimos a las escuelas, como hacen los hombres, y no existe nada parecido, en la Atenas de hoy, a ese instituto de educación para las jóvenes de alto nacimiento que la poetisa Safo dirigió en la isla de Lesbos hace ya un siglo (CASADO *et al.* 144).

La situación de la mujer es el foco de atención. Sandra es una mujer frustrada en su matrimonio, consumida por el sufrimiento y la soledad y sometida a Hipólito, un marido homosexual que está enamorado del joven amigo de su hijo. Su nuera Anastasia vive ocupada en cuidar de su bebé, sometida a los deseos de su pareja y sin un proyecto de vida propio en el que no participe Theron, quien en un gesto de prepotencia patriarcal viola a su amiga Bárbara. Bárbara es una muchacha extranjera que se siente rechazada por diferente y que está interesada en Timeus, un joven narcisista que parece que solo quiere comprometerse consigo mismo pero que veremos está enamorado de su amigo Theron.

Por las palabras de Sandra deducimos que el modelo femenino preferido por los hombres griegos como esposa nos resulta bastante familiar:

SANDRA: La filosofía es para los hombres, mientras que lo adecuado para nosotras, en cambio, es ver lo menos posible, oír lo menos posible, preguntar lo menos posible: tal es el lema acuñado para asegurar nuestra virtud (CASADO *et al.* 145).

Sandra nos pinta un universo femenino que hemos aprendido en muchos argumentos del teatro siglo de oro español o sin ir más lejos en ese *Sí de las niñas* mediante el que Leandro Fernández de Moratín se lamentaba del forzamiento por parte de los progenitores al matrimonio de sus hijas.

SANDRA: Ay Niké, Niké, mi niña bonita, (*rie*). ¡Qué cosas me preguntas! ¿Que para qué le sirve la ciudadanía a una mujer? Hoy por hoy, la ciudadanía sólo le sirve a una mujer para poder contraer matrimonio con un ciudadano de pleno derecho que nos elige nuestro padre o, a falta de él, hermano, abuelo, tutor... Casi cualquiera vale para decidirlo por ti. Yo no me casé joven: contaba ya (*enfatisa*). Dieciséis años, mientras que tu padre tenía entonces (*enfatisa*). Sólo veinticinco. Pero tu abuelo paterno deseaba ver nietos, y me eligió a mí aunque jamás me había visto, recluida como estaba en la casa, ajena a la vida pública y a los hombres incluso de mi propia familia. Bueno, es lo normal. Se trata de asegurar la descendencia. (*Rie*).



¿No creerás que lo importante del matrimonio sea la atracción o el amor entre los esposos? Ay, la dote, la dote... reforzar los lazos entre familias (CASADO *et al.* 155).

Como la mujer en nuestra cultura occidental hasta no hace mucho, tampoco era libre la mujer griega:

SANDRA: Por supuesto, tampoco conocemos las palestras. ¡Toda nuestra vida se desenvuelve en la quietud del hogar, segregada del contacto con los hombres! (*Deja la pluma*). ¡Cuán diversas son nuestras costumbres de las de las jóvenes de Esparta, que realizan ejercicios físicos al aire libre, junto a los muchachos (*se levanta la túnica dejando ver las piernas con gesto impúdico*) mostrando sus piernas desnudas bajo sus cortos peplos flotantes! Es que no reciben esa educación virtuosa que tanto alaban los atenienses en sus mujeres. Lo único que nosotras tenemos en común con ellas, por desgracia, es la carencia de derechos políticos y jurídicos, igual que si fuéramos esclavos (CASADO *et al.* 146).

No obstante, en la trama ubicada en nuestra contemporaneidad Bárbara y Anastasia encarnan dos modelos distintos de mujer, la primera más independiente y segura de sí, que recrimina a su amiga por su dependencia afectiva de Theron, ins-tándola a labrarse un futuro propio por el que discuten y de donde le brota a Bárbara la peregrina de idea de tentar a su marido para demostrarle que es un hombre que no vale en absoluto la pena:

BÁRBARA: Pues yo en cambio lo que no quiero es meterme en casa a cocinar, a planchar camisas... ¡hay que saber vivir! En el colegio querías ser médico (CASADO *et al.* 145).

Con el feminismo se enlazan otros temas como el de la homosexualidad, el racismo, la maternidad, el amor no correspondido, las dependencias afectivas, la soledad, la falta de proyectos de algunos jóvenes en la vida, las consecuencias de la guerra...

A este respecto, la homosexualidad era una práctica común en Grecia, pero solo entre los hombres, sobre todo en la relación entre maestro y discípulo, quienes compatibilizaban perfectamente sus prácticas homosexuales con el matrimonio.

Ya hemos sugerido que de fondo late el panorama político y social, cuando, en su carta a Timeus, Hipólito, condena la Atenas de Pericles castigada por la guerra y por la peste que ha provocado la injusticia de desproveer de todo a algunos y enriquecer a los especuladores, como al padre de Timeus.

Por supuesto no puede faltar el tema del racismo, revelador del miedo que tenemos a lo desconocido, de la propia inseguridad y de la necesidad de sentir que se pertenece al lugar donde se vive:

BÁRBARA: (*a Timeus*). ¿Y quién eres tú, moro de mierda?!

TIMEUS: (*a BÁRBARA*). ¡Yo soy tan de aquí como tú, estúpida, he nacido en este país, mi nombre es de aquí, he estudiado en esta ciudad y soy mejor que tú! Mi acento es ateniense, y tú farfullas con ese acento horrible de Esparta!



BÁRBARA: (*a Timeus*). ¡Pero yo soy griega y tú no! No importa lo que hagas, ni lo que te creas que eres. ¡Siempre serás un moro de mierda, no hay más que verte! (CASADO *et al.* 153).

Para concluir, pese a que esta hermandad de tiempos le sirve a la autora para conducirnos a la patética conclusión de que todavía hay muchos problemas que la sociedad humana debe resolver, la obra termina con un *rap* si pleno de ironía también de esperanza al incitar a los vivos a luchar por aquel lema olvidado de la libertad, igualdad y fraternidad.

Tras esta larga reseña y breve análisis se deduce que *Flotar sin máscara*, a pesar de su diversidad en cuanto a géneros y estilos, es una obra coherente con la labor de la Asociación Marías Guerreras, orientada claramente a la crítica social, destacando siempre el problema de la mujer, y que revela una disconformidad con una realidad circundante que se nutre de la desigualdad, del engaño y del abuso de poder.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2010.
- CASADO, Alicia (ed.). *Teatro lésbico*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2018.
- CASADO, Alicia, CASTIÑEIRA, Marina, G. DE LA BANDERA, Carmen, ORTIGA, Blanca y REIZ, Margarita. *Flotar sin máscara. Cinco obras de teatro de mujeres. Edición bilingüe español-inglés*. Madrid: Ediciones irreverentes, 2018.
- COHEN, Richard. *Comprender y sanar la homosexualidad*. Madrid: Libroslibres, 2004. <https://www.academia.edu/17125368/Comprender-y-sanar-la-homosexualidad-RICHARD-COHEN>.
<http://www.mariaguerreras.es/>.



MISCELÁNEA / MISCELANY

«PREFERIRÍA VERTE (MUERTA) A MIS PIES».
ERÓTICAS MATERNAS E INFANCIAS *BUTCH*
EN RADCLYFFE HALL

Camila Arbuét Osuna
Universidad Nacional de Entre Ríos
camila_arbuét@hotmail.com

RESUMEN

Analizaremos el contrapunto entre las versiones de la maternidad y de infancias *butch* que aparecen en las novelas de Radclyffe Hall en las que aborda la «inversión sexual», el *best-seller* lésbico *El pozo de la soledad* (1928) y *La lámpara que no ardió* (1924). Obras que presentan significativas diferencias sobre las condiciones de posibilidad y los infortunios de una vida *queer*. Nos interesan las representaciones de la abyección materna, por la importancia que la autora da a ese vínculo erótico tan perturbador, por aversión o por apetencia, en la formación de subjetividades infantiles *butch*. Desde una lectura detenida sobre las perversiones de este vínculo se puede observar cómo Radclyffe Hall –injurada por su moral, vergüenza sexual y deseo de pertenencia a los privilegios de la heterosexualidad– habilita una crítica de los pactos afectivos exclusivistas, monógamos e incondicionales y sus formas de felicidad.

PALABRAS CLAVE: Radclyffe Hall, infancia, *butch*, maternidad, perversión.

"I'D RATHER SEE YOU (DEAD) AT MY FEET."

MATERNAL EROTICISM AND BUTCH CHILDHOODS IN RADCLYFFE HALL

ABSTRACT

We will analyze the counterpoint versions of motherhood and butch childhoods in those novels by Radclyffe Hall addressing "sexual inversion," the lesbian bestseller *The Well of Loneliness* (1928) and *The Unlit Lamp* (1924), which present significant differences regarding the conditions of possibility and the misfortunes of a queer life. We will concern ourselves with the representations of maternal abjection, in the light of the importance that Radclyffe assigns to this deeply disturbing erotic bond (whether aversion or attraction) for the development of butch childhoods. We will argue that a careful reading of the perversions of this bond makes clear that Radclyffe's perspective –for all of its morality, sexual shame and desire to be admitted within the privileges of heterosexuality– allows for a critique of exclusivist, monogamous, and unconditional emotional pacts, as well as of the conception of happiness they give rise to.

KEYWORDS: Radclyffe Hall, Childhood, Butch, Maternity, Perversion.



1. EN LAS RUINAS DE LAS PROMESAS MATERNAS

Hall hace a la inversión congénita «hablar en su propio nombre», su uso del término no absorbe adecuadamente el estigma asociado con este discurso médico.

Heather LOVE, *Spoiled Identity. Radclyffe Hall's Unwanted Being*

En la aceptación de la depravación es como mejor se capta el sentido del pasado ¿Qué es una ruina sino el tiempo que se alivia de la resistencia? La corrupción es la Edad del Tiempo.

Djuna BARNES, *El bosque de la noche* (1927)

Mucho se ha escrito sobre *El pozo de la soledad*, volviendo al texto como a una llaga y, en su gran mayoría, hasta las visitas críticas de los 90, como un vil autodesprecio, que abrazando el discurso médico, moral y religioso no sólo refracta sus miserias homófobas y lesbófobas, sino que las vuelve carne alienada. Se trata de una tragedia que cumple con su vitalidad sintomática mucho más allá de su textualidad, dado que son las dolientes lecturas una y otra vez las que reponen en ella la maldición de los cuerpos *queers* con augurios de rechazo, vergüenza e infelicidad. La obra, sin embargo, es muy polivalente y lleva la falla del sentido hasta tal punto que hace estallar toda institución a la que decide encarnar y/o entronizar. Si a esta novela le cruzamos las formas, siempre incómodas o directamente imposibles para sus protagonistas, de habitar las instituciones morales burguesas (el matrimonio, la monogamia, la heterosexualidad), encontraremos que tanto allí como en *La lámpara que no ardió* Radclyffe Hall hizo de estas «fallas» una puerta implosiva para la crítica. El comienzo –como principio siempre activo– que eligió en ambos casos para iniciar esta implosión fue el desarme de la maternidad, colocando maternidades perversas frente a díscolos procesos de infancias *butch* para minar los bordes «naturales» de las ficciones de este vínculo. En este apartado buscaremos rearmar ese movimiento.

Antes de ingresar en el análisis de las obras, deseo dejar sentado que a lo largo de este texto he tomado algunas decisiones terminológicas y/o conceptuales que es productivo explicitar. En primer lugar, he hecho uso de la categoría *butch* para referir a las identidades sexogenéricas de las protagonistas de las novelas siendo consciente de que dicha categoría emerge décadas después y en otra parte del globo. La he utilizado en lugar de «masculinidad femenina» –a pesar de entender los reparos de Jack Halberstam–, lo he hecho justamente porque este último término me resulta poco preciso para definir a Stephen y a Joan. En el mismo sentido he hecho uso del término «lesbiana» para hablar de esas eróticas, afectos y deseos encendidos entre mujeres comprendiendo que la categoría también puede resultar anacrónica y ajena a las descripciones que las propias protagonistas hacen de sus vidas, lo he hecho porque considero políticamente relevante poder reivindicar una genealogía sexoafectiva del lesbianismo sin que los tecnicismos obliteren una y otra vez dicha construcción histórica hasta hacerla desaparecer. Ambas decisiones van juntas y como respuesta a la necesidad de inscribir este estudio en parte de las historias de lesbianas mascu-



linas, sin diluir al lesbianismo en el amor entre mujeres romantizado y asexuado, y sin atar la «masculinidad femenina» a modelos prístinos de masculinización.

Beatriz Gimeno sostuvo que, si en *El pozo de la soledad* la protagonista estaba en un cuerpo equivocado, en *La lámpara que no ardió* lo que estaba equivocado era el tiempo (142). Esta es una simplificación, en parte porque tal como Sara Ahmed ha señalado a mitad de *El pozo* el paradigma de la inversión como modelo moral –tal y como lo consideraba la psiquiatría del momento– se abandona; y en parte porque el drama de *La lámpara* está armado en torno a las dificultades de la emancipación intelectual y económica de las mujeres a principios del siglo xx haciendo del amor entre Joan Ogden y Elizabeth Rodney –una pareja sumamente erotizada pero que no llega a tener sexo– pieza y no centro de ese proyecto –a diferencia de lo que termina por suceder con la historia de Stephen Gordon y Mary Llewellyn, donde la imposibilidad de un amor lésbico soportable es el síntoma final de la denuncia de lo invivible de una existencia *queer*–. Sin embargo, hay algo que sí capta esta aseveración de Gimeno y es que la preocupación de las novelas por la incomodidad por la sexuación de los cuerpos de esas niñas *butch* difiere tangencialmente, sólo que no es el tiempo lo que estructura esta distancia (la novelas están situadas prácticamente en el mismo periodo, aunque en clases sociales y lugares muy distintos), sino cómo se representa al deseo materno acompañando la emulación de esas masculinidades en cada caso.

Radclyffe Hall les otorga un poder determinante, casi omnímodo, a esas madres que cumplen un papel que a su vez pareciera siempre imposible por carencia o por exceso. Como si las formas perturbadoras de ese deseo, ya sea por aversión o por apetencia, fuesen inherentes al vínculo; como si no hubiese elementos disponibles para imaginar un amor maternal no tormentoso para/con una hija *butch*. Una perplejidad dolorosa que le acarrea a Radclyffe Hall no sólo la censura del mundo heterosexual¹ a la novela, sino el rechazo de la comunidad que giraba en torno al salón de Natalie Barney y al círculo de Gertrude Stein². Críticas como la de Colette, «un hombre o mujer anormal nunca *debiera sentirse* anormal, todo lo contrario» (WEIS 137)³, daban paso así a una versión del orgullo como sentimiento obligatorio frente a la expansiva soledad lésbica de posguerra, negando la vergüenza como sentimiento digno, estructurarte o productivo, como ha señalado Heather Love. Nos interesa reponer en esas eróticas vergonzantes truncadas o desbocadas cómo estas madres, Ana (Molloy Gordon) y Mary (Routledge Odgen), aparecen

¹ Es curioso que el alegato del juez Sir Chartre Biron para prohibir la pieza sea el argumento exactamente opuesto al que utiliza la comunidad gay y lésbica de la época para también vituperarla: «No es porque un libro trate de actos contranatura practicados entre mujeres que es obsceno. Ni porque ejerza gran influencia moral. Es que [...] todos los personajes son representados como seres atractivos bajo un aspecto favorable» (WEIS 140).

² Quienes defienden públicamente la novela, ante su censura por obscenidad, son Virginia Woolf, Bernard Shaw y Edward Foster.

³ La cita es de una carta de Colette a Una Troubridge, la pareja de Radclyffe Hall, al salir *El pozo de la soledad*.



como delimitadoras del espacio de acción y de los horizontes de circulación de las protagonistas, blandiendo las primeras e insistentes fronteras del reconocimiento y la culpa. Así este escrito se ocupa del relato armado sobre las perversiones maternas y sus andamiajes eróticos girando, proyectando y gozando sobre/desde estas infancias y adolescencias *butch*. Para mirar estos relatos no como una continuidad limpia, sino como una tensión sensible y compleja con las responsabilidades morales y biologicistas que reparten los diagnósticos de la inversión sobre el cuerpo de mujeres y lesbianas a fines del XIX y principios del XX.

En *La lámpara que no ardió* la explicitación de las perversiones eróticas del deseo materno ocupa el lugar que tendrá en *El pozo de la soledad* la explicitación del amor de Stephen por sus amantes. Pese a las lecturas habituales de la primera novela (bastante acotadas), la relación lésbica más intensa de la misma no es la de Joan con Elizabeth, o el coqueteo con Harriet⁴, sino la pasional y absorbente relación con Mary, su madre. La relación de Joan con Mary –una madre a la que la autora le da el nombre de su propia madre⁵– suele ser leída como un exceso de posesividad y control, pero sobre la que no se reconoce su insidioso deseo incestuoso, a pesar de párrafos como los siguientes:

La señora Ogden tembló; [...] a través del laberinto de sus contenciosas reflexiones nada tomó forma más que el ansia desesperada, la necesidad desesperada, de Joan. Pensó salvajemente: «Le diré cómo la amo, le diré cómo ha sido mi vida. Le diré la verdad, que no puedo, que simplemente no puedo vivir sin ella y luego la cuidaré, porque puedo hacer que me tenga lástima». Luego pensó: «Debo estar loca, una niña de catorce años, debo estar bastante loca». Sabía que en sus tormentosos celos podría perder a Joan por completo. Joan amaba a la pequeña madre, a la miserable, la madre acosada, a la madre de los dolores de cabeza y las lágrimas secretas; ella no amaría a la madre injusta y asertiva, nunca lo había hecho. [...] ¡Oh, Joan, Joan, tan joven, torpe y adorable! ¿Encontrará a su madre demasiado vieja? Después de todo, ella solo tenía cuarenta y dos años, no era demasiado vieja para conservar ese amor (VIII, 2).

[...] Así los fuertes y jóvenes brazos de Joan la consolarían y calmarían, mientras sus finos labios palparían hasta encontrar a su madre; y la señora Ogden se sentiría malvada y avergonzada pero completamente feliz, como si un amante la abrazara (I, 2).

La posesión de la otra, que en *El pozo* Radclyffe Hall señala al menos tres veces como un derecho de la masculinidad, en *La lámpara* es un derecho que reclama para sí la señora Ogden, y no lo hace con las características típicas de las funciones patriarcales del destino de ciertas hijas para el cuidado de sus padres y madres, sino con una voracidad sobre el cuerpo y la compañía de su hija. Se trata de una pose-

⁴ Un personaje que está inspirado en la pareja de Radclyffe Hall, la cantante de ópera Mabel Batten.

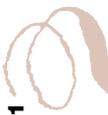
⁵ Aunque la madre de Radclyffe Hall se parece más a Ana Gordon que a Mary, y tiende a no prestarle ninguna atención a su hija, que es criada entre tutoras y criadas, una vez que su padre se separa de su madre y las abandona.

sión cuya connotación más importante no es el derecho al acceso carnal, a disposición, del cuerpo de la otra –elemento que también está presente y que Carole Pateman ubica como parte de las condiciones de reafirmación del patriarcado a fines del XIX–, sino el derecho a acceso afectivo, irrestricto, el derecho a reclamar legítimamente la obligación de ser siempre amada de manera exclusiva. Ese es el derecho de posesión que Mary reclama sobre Joan, el mismo que Stephen Gordon reclamará sobre Angela Crossby y sobre Mary Llewellyn y que podemos identificar como el motor de las tragedias en ambas novelas.

Como inquiere Elizabeth, la institutriz de Joan, sorprendida y repelida por esta práctica propietaria materna: «¿La señora Ogden siempre había tenido tanta hambre? Estaba frenéticamente voraz, su hambre te atacaba y te hacía sentir avergonzada» (III, 2). Para retener ese afecto esa madre está dispuesta a fingir y encarnar el rol de la feminidad sumisa y dubitativa, que borre los rastros de aserción y decisión que la novela nos hace saber que posee, encajando en la fantasía protectora de su hija *butch*. La señora Ogden no trabaja arduamente para feminizar a su hija, protesta apenas por el corte del cabello (que Joan hizo con un bolígrafo), mientras que Joan, a diferencia de Stephen, no es tan esquiva a usar vestidos, aunque se vea ridícula en ellos... Subiste hasta la adolescencia un pacto entre sus concesiones que es posible en parte porque Milly, la hermana menor de Joan, cumple a la perfección con los ideales de feminidad paternos y sociales. Mientras «la menor usaba suaves vestidos; la mayor, cuellos rígidos y corbata» (XIX, 1). Joan no exhibe ni vive su «inversión» de igual modo que Stephen –ataviada del comandante Nelson⁶– y posiblemente no sería diagnosticada como disfórica, pero habita ese territorio tan amplio y ambiguo que Halberstam han denominado «masculinidad femenina». Es una niña audaz, ruda, terca, «de huesos grandes y alta para su edad, flaca como un niño, de rostro pálido y pelo negro y corto» (I, 1); pensativa, salvaje, descripta como «potro» o como «mono feo» (V, 2); «tan callada, reservada, tan fuerte. Sí, esa era la palabra, fuerte y protectora» (III, 2); inteligente y que detesta las argucias, cobardías y melindres femeninos de su hermana; «a los diecisiete años parecía un muchacho bien formado que se hubiese puesto las ropas de su hermana» (XIX, 1)⁷. Más avanzada la novela, cuando Joan visita a Milly en su pensión de estudiante, aparece una

⁶ Que aparece en ambas novelas como el personaje mítico que encarna la masculinidad ideal, gallarda, viril, pletórica pero contenida, de caballero... recordándonos una vez más el carácter ficticio de la misma.

⁷ Tal como escribe Valeria Flores en su *Masculinidades de niñas: entre «mal de archivo» y «archivo del mal»*, el registro de la masculinidad en los cuerpos y prácticas de las niñas chongas se percibe relacionadamente por un conjunto de posiciones, reacciones, prácticas, resistencias, complicidades que parecen desdibujadas pero que en realidad son muy reconocibles... como claramente lo demuestran los intentos de disciplinamiento y feminización por parte de sus padres y del mundo adulto. «En la escritura, la masculinidad se enciende con el sentimiento de “no encajar”, de sentirse “rara” y ajena al mundo de las niñas, de criar rabia por prohibiciones y proscripciones dispares. Con orgullo se despliega el saber de defenderse a sí misma y a otras, de ser desprolija, ruda, brusca. El modo de vestir es central en la puesta en escena de los estilos corporales masculinos: la ropa cómoda y ancha, la impugnación de vestidos y cancanes y el repudio del color rosa, son nodales para moverse en el





invertida masculina más clásicamente estereotipada con las prótesis reconocidas de la masculinidad, es posible que por ende Radclyffe Hall no acentuara a propósito estos caracteres en Joan en su recorrido de formas distintas de habitar feminidades y masculinidades en el lesbianismo más allá de la división sexológica contemporánea entre congénitas, masculinas y pseudohomosexuales. Como nos recuerda Gayle Rubin, «hay butch tragas, butch con cuerpos blandos y mentes duras» (158), así es Joan y esto ha hecho que varixs autorxs pasen por alto o directamente nieguen –como Sheila Jeffreys– su masculinidad frente a la hipermasculina y visible Stephen Gordon. Conforme la novela se desarrolla y Joan declara querer estudiar medicina, comparándose con su vecino Richard Benson, resulta más difícil negar el reconocimiento de esta tendencia «antifemenina» (XVIII, 2), ante la afirmación materna –«si fueras un muchacho te diría que esa profesión es ridícula, que ningún caballero la sigue»– y la furia paterna –«¿te crees un hombre? ¿O es que te has vuelto loca?» (XVIII, 2)–.

Retomemos el hilo argumental entonces. Como parte de este afecto propietario con su hija *queer* la madre cuele un proyecto distinto para ellas. Mary Ogden, a diferencia de la madre de *El pozo* (Ana Gordon), jura que su hija no se casará nunca. Y más allá de que esta decisión tiene también motivos mezquinos podemos ver que la promesa de matrimonio es en el libro, muy claramente, la promesa de una pérdida y no un «bien feliz». El mejor ejemplo de ello es la vida de la propia señora Ogden, que carga a costas con el malhumorado coronel Ogden, al que le disputa espacios de soledad. La soledad que aplasta a Stephen como una profecía social siniestra es para la madre de Joan la ansiada soledad del cuarto propio. Como parte de esta añoranza Radclyffe Hall despliega la escena en la que la señora Ogden se encierra con llave a darse un «injurioso y caliente» baño de inmersión «desperdiciando» toda el agua y sin importarle que no quede nada para su marido, que grita del otro lado de la puerta. Escena descrita como un momento de placer exuberante y de divague que sigue el paso de la carne aflojándose entre el jabón, el agua rebalsando y la conquista estética de un espacio que «apestaba» a los desagradables elementos del coronel... Divague de placer acuoso que la lleva una y otra vez, a ramalazos, hacia Joan. En *El pozo* el matrimonio no aparece tampoco como una gran institución –recordemos las penurias de Angélica obedeciendo a las obligaciones conyugales–, pero sí como un paraguas de reconocimiento que es condición necesaria aunque no suficiente para una vida amorosa vivible, e incluso soportable, en ese contexto para lxs desviadxs. A pesar de ello Radclyffe Hall ha sido ridiculizada cuantiosas veces como una moralista defensora de la institución matrimonial, «ella concluye que si las parejas invertidas pudiesen unirse en el altar se le terminarían todos sus problemas» (WEIS 135), escribe Sylvia Beach.

Las promesas maternas en *La lámpara* sin embargo no se rompen por el matrimonio, sino porque ni la fingida fragilidad ni la versión de blanda feminidad

mundo. Llevar el pelo corto –para así no peinarse ni perder tiempo en ello–, desistir del uso de aros y del maquillaje, son signos en los cuerpos que reclaman otros modos de estar siendo niña» (192).

de la señora Ogden logran sostener su cometido erótico más allá de la infancia de la niña, el amor incestuoso parece volverse no correspondido cuando Joan llega a la adolescencia⁸ y su madre no coincide con sus objetos de interés. La señora Ogden nos viene anticipando este desenlace, el fin del idilio preedípico, con creciente angustia, «Joan se estaba convirtiendo en una espectadora y como público podía ser muy peligrosa» (VIII, 2). Y a pesar de que sabemos que ella pone en juego todas las argucias del débil en un gesto desesperado se acrecienta la repulsión de Joan: «No te quiero, no quiero tocarte, no me gusta sentirte, no me gusta, sobre todo, sentirte». Qué terrible es decirle algo así a cualquier criatura viviente ¡Y qué terrible que es decírselo a tu madre!» (x, 2). El asco permite a Joan depositar el odio en esa madre mitad súcuba, que carece de las seducciones de las vampiresas pero no de su falta de saciedad, a la vez que la vergüenza de sí no reposa en su sexualidad, su madre ha estabilizado las mieles de ese amor, sino en ese sentimiento de repulsión frente a una madre que se excede en la expansión de sus atribuciones y controles sobre esa vida. Ese «no quiero tocarte» de Joan a Mary espeja a la perfección el sentimiento de Anna cuando enfrenta a Stephen en el famoso capítulo veintisiete de *El pozo*: «Toda mi vida he sentido algo raro hacia ti. He sentido una especie de repugnancia física, un deseo de no tocarte ni ser tocada por ti, algo terrible para ser experimentado por una madre [...] me he sentido injusta, inhumana, pero ahora sé que mi instinto no me engañaba; eres tú la inhumana, no yo» (xxvii, 1). La aversión física llega para interrumpir el deseo incestuoso —que en el caso de Stephen había estado asegurado hasta la muerte del padre—, para unirlo con una aberración del orden natural volviendo monstruosas a todas sus partes y para proclamar el sacrificio, como reparo de la ficción/institución materna de todas sus desviaciones.

Podemos observar en esas citas espejadas, además, que quienes *tocan* en ambos casos, ya sea con repulsión o con anhelo, son las hijas, en busca de un tipo de afecto/reconocimiento específico, tranquilizador y habilitante, que les es negado o que les es mal otorgado. De hecho, las manos son una parte del cuerpo en la que Radclyffe Hall hace que sus protagonistas se detengan: en las hermosas manos de *El pozo* en las manos chamuscadas por las quemaduras de la amada Elizabeth en *La lámpara* y en los dedos «como tentáculos» del padre, la madre y, finalmente, de la propia Joan. Esta versión de las perversiones del tacto también tiene sus fuentes en la literatura psiquiátrica de la época, donde las derivas de la sexualidad desviada se mueven mediante el contacto con el asco y, por ende, donde lo que tiene que funcionar como «reencause» (en este modelo que disputa con el psicoanálisis) es la repugnancia. La pedagogía del asco supone una repugnancia distinta pero con la misma fuerza de esos ascos que delimitan el «ingreso a la patología». Como si la náusea, el desprecio hecho cuerpo, fuese un motor sexual más estable que el objeto de placer, siempre descrito por los especialistas como estanco, cristalizado, tabulado, unidi-

⁸ Lo que se corta es la reciprocidad del erotismo, pero el afecto insidioso muta convirtiéndose en un modo de vida compartido como lazo inquebrantable.



reccional⁹. Esta búsqueda activa que rodea, inquiriendo, al cuerpo materno es relatada como parte de esa deriva perversa del tacto que hace que la responsabilidad y la culpa recaigan en la niña *butch*. El éxito de la (auto)aceptación como responsabilidad individual –en vez de como trama vincular–, como contracara del vergonzante autodesprecio, ha llevado en este punto a que Adrienne Rich escriba como conclusión sobre *El pozo*:

La mujer que siente la presencia de un abismo infranqueable entre ella y su madre, puede creerse obligada a suponer que la madre –como la de Stephen– nunca aceptará su sexualidad. Pero a pesar de que la ignorancia popular y la condena del lesbianismo son un hecho, y de que la madre teme aparecer a los ojos de la sociedad como responsable, hasta cierto punto, del extravío de la hija, acaso a cierto nivel, y de forma muda e indirecta, esa madre desea apoyar a la hija en su amor por las mujeres [...]. La mujer que acepta plena y alegremente su amor por otra mujer puede crear una atmósfera en la cual su madre no la rechace. Pero la aceptación tiene que partir primero de nosotras mismas; no surge como un acto voluntario (RICH 306).

Tras un análisis sesgado, donde la masculinidad es un detalle de color para el trasfondo «real» del lesbianismo como incomodidad, Rich carga las tintas sobre las responsabilidades de esa niña que de pronto ya es mujer y debe crear una «atmósfera», «plena y alegre», para que su madre la acepte¹⁰ y claudique de su atmósfera de repulsión y culpa, para que el horror de madre mute en amor de madre. Es notable como una autora que puede tan agudamente analizar la artificialidad de la institución materna no puede hacer lo mismo sobre uno de los vínculos que la soportan. El vínculo madre-hija aparece en Rich como la relación primordial para pensar cualquier programa feminista; sin embargo, cuando escribe *Nacemos de mujer*, deja muy en claro que lo que la preocupa es direccionalmente el nexo hija-madre; el deber de una suerte de nueva generación de lesbianas adultas y emancipadas en la sensibilización de madres que no han sabido que hacer otrora contacto con esas niñas. Radclyffe Hall, en cambio, hace que la aristócrata feminista de *La lámpara*, Lady

⁹ Como Krafft-Eving describe en *Psychopathia sexualis*, por ejemplo, en el caso 95. En el que una mujer comienza a masturbarse y «para poder vencer su pena se vistió como hombre, se volvió tutora de una familia, dejando este lugar porque la señora de la casa, sin conocer su sexo, se enamora de ella y la persigue. Se hizo entonces empleada ferroviaria. En compañía de sus colegas estaba obligada, para ocultar su sexo, a frecuentar los burdeles y escuchar sus improperios. Repugnada, presenta su renuncia, y vuelve a vestirse como mujer» (KRAFFT-EVING 255). La travesía sigue con ella descubriendo que le gustaban las mujeres y cambiando su inversión sexual (la vida masculina) por una perversión adquirida (el lesbianismo). La masturbación muchas veces se presenta como la puerta de todos los vicios y los rechazos a los mundos y prácticas sexuales propias o compartidas pasan a explicar en estos relatos la deriva de las identidades sexuales pervertidas, a veces con finales normalizantes y a veces, como en este caso, con la acentuación de otra perversión.

¹⁰ Rich vuelve sobre la única escena de *El pozo* en la que madre e hija comparten un momento placentero, disfrutando de los olores del jardín, tan efímera como etérea esa zona de contacto se desvanece para que Radclyffe Hall sentencie: «Si sólo lo hubieran adivinado, aquellas cosas tan simples habrían podido crear un lazo entre las dos».



Loo, instigue a la madre de Joan: «Los tiempos cambian y las madres tendrán que cambiar también» (xix, 2), reivindicando un movimiento mucho más sincrónico de ambas partes.

Claro que esa atmósfera de la que Rich habla no es sólo producto de la osmosis madre-hija, sino también de la «ignorancia popular» y de la sapiencia maledicente de otrxs niñxs y adultxs. En *La lámpara* es de hecho la amada Elizabeth quien habla de la «anormalidad» de Joan por primera vez en el texto, y lo hace para referirse a la intensidad del afecto de Joan por su madre –justo antes del punto de ruptura del mismo– y de la necesidad de encontrar, ya sea en el matrimonio o en el trabajo, un afuera de ese vínculo para «salvar» a la niña¹¹. Se trata de una depositación de lo «innatural» completamente distinta a la de *El pozo*, donde la madre *femme*, Ana, se plantea como un ícono de belleza y seducción, sobre el que el adorado padre de Stephen gira, que logra transformarse en el eterno objeto de deseo de su hija rechazada. Tanto Angela Crossby como Mary Llewellyn llevan en las descripciones de sus encantos, el cabello, la suavidad, la risa y las telas, espectros de Ana. Así como también portan el mismo deseo/mandato de protección, de esa protección que Ana rechazó de Stephen desde el comienzo; la misma protección por la que la señora Ogden se desvive.

Janet Flanner, otra lesbiana *butch* célebre contemporánea a Radclyffe Hall, escribió: «Todo su análisis es falso dado que se basa en que la madre de la heroína, cuando la esperaba, anhelaba un hijo varón, que fue una niña, Miss Hall interpretó literalmente» (WEIS 148). Más allá de que no habría que tomar a la ligera esta «literalidad», sería torpe pensar que Hall establece una relación causal entre el deseo de un hijo y la «producción» de una lesbiana *butch*, basta mirar *La lámpara* para corroborar. El problema de Stephen no es no ser el hijo varón que su madre esperaba¹² –cuestión que también opera, por supuesto, en tanto registra que es un tercer ele-

¹¹ Sin embargo, en *La lámpara* el deseo incestuoso de Mary tiene como contrapunto el deseo pedófilo de Elizabeth, ambas registran la perturbación y Hall juega con esa sensación de incomodidad haciéndonos ver cómo Joan devuelve los gestos seductores siempre en un borde inquietante: «[Elizabeth] se preguntó si a Joan le gustaría su vestido, pero incluso mientras se lo preguntaba recordaba que Joan solo tenía catorce años. [...] ¿Cuándo comenzaría Joan a afirmar su individualidad? ¿Cuando tuviese quince o diecisiete años, tal vez? Elizabeth sintió que podría vestir a Joan; que debería usar colores oscuros, ella sabía exactamente lo que debería ponerse. En ese momento Joan se acercó, estaba enrojecida y todavía parecía tímida [...]. Elizabeth la contempló: “Oh, Joan, eres como un potro”. Ella se echó a reír. Joan quiso decir: “Eres como un alerce que está reverdeciendo al lado de un estanque”, pero se quedó en silencio [...]. Entonces [Elizabeth] dijo: “Joan, ¿te gusta mi vestido?” “¿Gustarme?”, tartamudeó Joan, “creo que es hermoso”. Elizabeth quiso decir “¿me crees hermosa Joan?”» (v, 1). Las metáforas equinas son munidas en los textos de Radclyffe Hall, no siempre vinculadas a la virilidad pero sí a la fortaleza, a cierta fuerza natural y una dignidad rural.

¹² Por otra parte, el que primero espera que Stephen sea un hijo varón es su padre y no su madre, quien sólo se adapta a esa idea. Este dato también es parte de las explicaciones de la inversión sexual congénita, acogida por Karl Heinrich Ulrichs en su *Memnon* (1868); conocido por sostener la noción innata de este tipo de «desviaciones», abogando la teoría continuista y no electiva de estas sexualidades. En esta teoría el padre, como principio activo, tendría este poder de «torcer» el futuro su progenie haciendo –con la fuerza proyectiva de su deseo– que nazcan niñxs con la mente



mento que viene a interrumpir y no a coronar la idealizada completud conyugal—, sino que su madre la obligue a despreciarse, le construya sobre su sensación de falla inicial una nueva y solitaria vergüenza. Y, más aún, que esa vergüenza logre tornarse en su responsabilidad personal. Como señala Ahmed, «las personas queers no se sienten tristes o desdichadas desde un comienzo. La infelicidad queer no nos da un principio» (*La promesa* 207). Este no-origen tiende a empujar a genealogías invertidas que se funden en la teología, convirtiendo la maldición del horror de madre en parte de una teogonía biologicista. *El pozo* comparte esta característica con la increíble novela lésbica de Djuna Barnes de 1927, *El bosque de la noche*, donde el apocalipsis de lxs *queers* tiene también lugar cada noche, como en el bar Alec, en las calles parisinas y donde Robin —la protagonista— abandona a su esposo, a su hijo, a sus amadas, vagando todo el tiempo como «el anuncio de una catástrofe que todavía no había comenzado» y que sin embargo estaba ya ahí desde siempre, ya iniciada, como una ruinosa aberración atemporal.

La estrategia de subsistencia, ante la promesa de una caída *ad infinitum*, consiste en transformar la excepcionalidad de estas criaturas en un capote, una coraza excéntrica que en Radclyffe Hall (como buena aristócrata) es meritocrática. Stephen y Joan deben destacarse, sostienen sus sabias institutrices lésbicas Puddle y Elizabeth, que han fallado en el intento¹³; deben destacarse para que la marca excepcional de su inteligencia sobreimprima el estigma de su sexualidad. Esta es la estrategia de la propia Radclyffe Hall para sobrevivir, estrategia que se repite como tópico en las historias de vidas de las lesbianas visibles que se recuerdan de esa época y de tantas otras; pero también es la forma en la que la psiquiatría creó la clasificación de este biotipo de invertidas congénitas a las que consideraba particularmente amenazantes. Havelock Ellis (1897) exponía que la auténtica invertida no se distinguía por sus inclinaciones sexuales hacia otras mujeres, sino especialmente por sus intereses intelectuales, su deseo de autonomía económica y personal y por su falta de debilidad. Elementos que la convertían en una rareza cada vez más acuciante —apreciación que no desconoce además las fuerzas de un movimiento feminista y una revolución sexual en expansión—, pero también en una solitaria: «Si, como se dice, este es un mundo de hombres, la gran proporción de mujeres capaces invertidas, cuyas cualidades masculinas hacen que sea relativamente fácil para ellas adoptar las vocaciones masculinas es un hecho altamente significativo» (HAVLOCK ELLIS 196). También Krafft-Eving, para quien la inversión congénita es esencialmente una mente en un cuerpo equivocado, en su *Psychopathia sexualis* (1886) va a hacer hincapié en la importancia que tiene el desarrollo «excesivo» de la inteligencia y la imaginación en

del sexo opuesto. Es tan fiel a esta idea *El pozo* que es el padre el que insiste en darle un nombre masculino y en educarla como un niño.

¹³ «Puddle, está en parte modelada en base a una de las creaciones ficcionales tempranas de Hall, Elizabeth Rodney, de su novela abiertamente feminista *La lámpara que no ardió*, encarnando a la solterona victoriana, educada en Oxford “de edad incierta, pálida, con cabellos gris acero, ojos grises e invariablemente vestidas de gris oscuro” [cita de *El pozo*], cuyo amor por las mujeres debía mantenerse en silencio en sus devotas vidas docentes» (BAUER 120).



la consolidación de esta perversión, y en la profunda soledad que este estado acarrea. Heather Love señala lo que Radclyffe Hall hace con estos diagnósticos:

Los críticos tienden a pensar el desplazamiento de Hall al discurso de la inversión como un error o como una consecuencia desafortunada de su situación histórica. Pero el discurso esencialista fue extremadamente útil para Hall en su intento de articular la soledad como estructura de sentimientos. En la novela, la alienación social e íntima de Stephen Gordon se inscribe en la ideología del fracaso. La soledad es un efecto de las experiencias de rechazo público y privado de Stephen; Hall traza los modos en los que la experiencia social linda con el discurso de la inversión y se vuelve sedimento psíquico y corpóreo. Adoptando este modelo médico de la diferencia, Hall habilitó la descripción de cómo las experiencias sociales negativas se somatizan [...]. Así es como su experiencia de rechazo forma parte de una íntima huida de sí (LOVE 108).

Hall transforma el diagnóstico, la «descripción», en una denuncia social al habitarlo. La soledad de las invertidas en el discurso alienista también funciona como una profecía autocumplida, donde el exilio de la maternidad (entendiendo por esto tanto la expulsión de la casa materna como el intento eugenésico de que lxs pervertidxs no se reproduzcan¹⁴) tiene un rol fundamental. Distribuye responsabilidades, recalcando la función principal de las mujeres en la socialización «correcta» de las mujeres y transformando este exilio en el juicio necesario de las madres que han fallado en esa tarea de la manera más burda: pariendo y criando hijas que identifican que el problema no son ellas sino el exterior. Love señala el momento del exilio de *El pozo* como el momento de transformación de Stephen en una *stone bitch*, luego del bautismo de fuego de la frase que le propina Ana y que resuena amplificada en la estructura de sentimientos queer: «Preferiría verte muerta a mis pies que parada aquí, ante mí» (xxvii, 1). Havelock Ellis no desconoce esta función expulsiva de la soledad sexual, de hecho su propia vida es también parte de la misma, asexual, casado con una lesbiana feminista con quien pactan una pareja abierta, descubridor tardío de su placer por la urolagnia. Havelock Ellis empatiza con lxs invertidxs y basa los estudios de su *Inversión sexual* (1897) en hombres y mujeres libres (no en cárceles o manicomios), que llevan su condición con pesadez. Nada más alejado que la impresión que tenía Krafft-Eving sobre lxs sujetxs de estas «patologías». Sin embargo, las teorías de ambos autores —junto con las de Carpenter— son igualmente abrazadas por una parte del lesbianismo, Radclyffe Hall no es un excepción a pesar de que su juicio ha sido particularmente expuesto, y esto se debe —tal como señala Lillian Faderman— a que estas teorías de la inversión congénita heredada no le ofrecían a la paciente la posibilidad real de una cura definitiva, ni le atribuían una responsabilidad final sobre su patología, habilitando la posibilidad de reclamar la

¹⁴ Si la teoría de estos alienistas de la inversión congénita pregonaba que la misma se heredaba se entiende porque exponentes tan «progresistas» para su época, como Havelock Ellis, defienden las políticas eugenésicas.



«tolerancia» social. Reclamo que cobra mucha materialidad si pensamos no sólo en el repliegue lésbico de posguerra, sino también en el azuzamiento de la persecución jurídica estatal de la práctica sexual en el periodo¹⁵ que Patricia Smith ha denominado de «pánico lésbico».

2. FALLAR Y PERVERTIR

—Cuando deseo contemplar el Alto grado al que puede llegar la Ironía, y cuando de veras ansío regodearme en la Tragedia impersonal —intervino la Dama de Musset—, pienso en aquel día, hace cuarenta años, cuando yo, una Niña de diez, fui desvirgada por la mano de un cirujano ¡A mí, incluso a mí, me ha ocurrido, como a cualquier otra Mujer, y nunca fui Mujer ni antes ni después!

—¡Oh, cariño mío! —gimió Tilly con una angustia pasajera—. ¡Pobre alma traicionada y maltratada! ¡Mejor no pensar en eso! ¡No sabría a quién reprender primero, si al destino o al cirujano! Pero alguien pagará por ello, te lo aseguro.

—¡Haya paz! —dijo la Dama de Musset con una mano en la muñeca de Tilly—, ¡Yo soy mi propia venganza!¹⁶.

Djuna BARNES, *El almanaque de las mujeres* (1928)

Como parte del excéntrico descalabro de las instituciones, ambas novelas se ocupan también de ingresarnos una crítica al amor monógamo, incondicional y exclusivo; de abrirnos las perspectivas de las posibilidades afectivas; de brindarnos una suerte de muestrario de cómo los pactos siempre pueden fallar. No es que todo esto aparezca como declaraciones sino, nuevamente, como incongruencias varias, como promesas que no pueden ser sostenidas y dudas sobre futuros posibles, más interesantes, que se deslizan a modo de tormento. En ambas novelas las protagonistas desean cosas que no sólo no pueden tener, sino que no las hacen sentir del todo cómodas, en las que no creen demasiado. Y esa falta de certeza sobre qué hacer con los «bienes felices» (AHMED 190), regada por una aguda inteligencia introspectiva, las agobia mientras repasan su imposibilidad de encajar en las formas tabuladas de felicidad. En *La lámpara* la felicidad es claramente, antes que nada, una forma de chantaje, que suelen utilizar los adultos con las niñas, pero también es la puerta para preguntas internas más importantes:

¹⁵ En 1921, en Estados Unidos, se abre un debate de enmienda de la ley penal de 1885 que persigue la homosexualidad para poder ingresar explícitamente la ilegalidad del lesbianismo: «Cualquier acto de indecencia grave entre mujeres. Será un delito punible de la misma manera. Como cualquier acto cometido por personas de sexo masculino». Finalmente, tras analizar si la mejor pena era la capital o el encierro, se decidió que lo mejor era no decir nada al respecto para no darle publicidad a la práctica, una solución al modo de la reina Victoria sosteniendo que «el lesbianismo no existe».

¹⁶ En esta obra de Barnes que relata las aventuras de las santas del lesbianismo rescatando a las mujeres de la heterosexualidad, la autora replica irónicamente los almanaques medievales utilizando a las personas que concurrían al bar de Natalie Barney (Dama de Musset), como Radclyffe Hall (Tilly-Tweed-En-Vena).



«¡Joan! Si me amas, no deberías hacerme infeliz contigo así como lo haces. Joan, ¿no me amas?» Como respuesta Joan huyó de la habitación como perseguida por un demonio. «¿La amo? ¿Yo? ¿Lo hago?» Ahí estaba otra vez, esta vez para Elizabeth. ¿Amaba a Elizabeth y era por eso que no amaba a su madre? Aquí había una fuente nueva y fructífera de autoanálisis; si amaba a Elizabeth, no podría amar a su madre, porque una no podía amar a más de una persona a la vez, al menos Joan estaba segura de que no se podía (XI, 1).

Y para denuncias significativas en torno a la soberanía sobre la propia infelicidad y sus motivos, sobre la posibilidad de elegir un programa distinto y fallar: «Joan tiene derecho a amar a quien le guste, a ir a donde le guste, a trabajar, a ser independiente y feliz, y si no puede ser feliz tiene derecho a hacer su propia infelicidad. Es mil veces mejor ser infeliz a tu manera que ser feliz en la de alguien más» (XIII, 2).

Mediante esa última oración de la primera cita Radclyffe Hall nos pasa una duda que vuelve varias veces a instigar a sus protagonistas. En el feminismo de los años 70 autoras tan disímiles como Gayle Rubin y Luce Irigaray llevaron la pregunta específica de Joan a un nuevo nivel. Intentado desarmar el triángulo edípico para desmontar la institución familiar, encontraron que la vuelta al deseo de «hacerle una hija a mamá» podía habilitar la economía libidinal de las mujeres para poder desear al resto de las mujeres y no sólo ser el objeto de deseo de los hombres, coronado por el hijo varón. Mucho se ha escrito sobre ese debate, sólo señalaremos aquí que la fantasía se vuelve pesadillesca cuando la madre fagocita a la hija gracias a la exclusividad e incondicionalidad con la que se plantea ese afecto, una posesión y (des)identificación azuzada por la mística de la «carne de mi carne». El texto, en este punto, daría la entrada para pensar de otro modo el vínculo entre régimen de propiedad de las otras y triángulo edípico.

La duda sobre la posibilidad de amar diferente a varias personas a la vez también aparece solapada en el momento idílico que Stephen vive con Mary y con Martin —antes de que este sea consciente de su enamoramiento—, visitando ella a Valerie¹⁷ y Mary a la tía Sarah, compartiendo ambas las atenciones de Martin y amándose. Un par de capítulos que presentan una paleta de distintos vínculos para distintas necesidades afectivas que, sin embargo, aparece todo el tiempo nublada por la pregunta/súplica de Mary «¿durará?». Obviamente la súplica no es sino la apertura del derrumbe, uno que se sella con un pacto masculino. En *El pozo* Stephen hace dos pactos, uno con el padre —un pacto de silencio con la madre— y otro con Martin, a quien le cede su lugar junto a Mary. Respecto de este último Ahmed ha señalado que es posible leer que Stephen no le da Mary a Martin sino al revés, le regala Martin, y todos sus privilegios masculinos (matrimonio, hijos, respetabilidad, protección), a Mary¹⁸. Los pactos masculinos de *El pozo* no son pactos de intercambios, sino que

¹⁷ Es el personaje que emula a Natalie Barney en *El pozo de la soledad*.

¹⁸ Recordemos que Mary puede ser «salvada» también según el discurso médico. Sheila Jeffreys nos hace notar este gesto de la novela, a la vez que aplana las polifonías de esta representación que no es necesariamente sustitución (al menos así no lo plantea R.H.): «Mary muestra que no



son pactos sacrificiales; donde ambas partes ceden algo muy importante (en el primero, el padre de Stephen resiente su relación con su esposa y Stephen aguanta un doloroso silencio; en el segundo, Stephen pierde a Mary mientras Martin la pierde a ella como amiga) en pos de la continuación de la endeble normalidad. No sabemos qué sucede con el final de *El pozo*, no sabemos qué hace Mary con la decisión que ha tomado por ellas Stephen, sólo tenemos el registro sensible empático –como lectorxs actuales– de que es una pésima decisión y la escena apocalíptica final sintoniza nuestra lectura, pero sí sabemos que ocurre con el primer pacto: falla estrepitosamente. El padre de Stephen muere antes de decirle nada a la madre de la «situación» de su hija y antes de que esta sea autónoma, sirviendo para que la madre finja ignorancia hasta la acusación escrita del marido celoso de Ángela; Stephen padece arduamente ese silencio que finalmente no evita el dramático desenlace. En medio de toda esa deriva sentimental Puddle también hace un pacto, jura consigo misma jamás separarse de Stephen, hace de su incondicionalidad la garantía de una vida servil que ni siquiera se termina cuando Stephen se enamora de Mary en la Gran Guerra, sino que continúa al hacer lo que su pupila le pide, asistiendo a su madre, Ana, a quien Puddle detesta. Los pactos no conducen a buenas cosas en *El pozo*.

En *La lámpara* la cuestión contractual sigue la misma lógica sacrificial y fallida, sin embargo con una importante alteración. El único pacto que aparece lo hace después de que a ambas protagonistas les proponen matrimonios que rechazan y es –a diferencia de *El pozo*– un pacto de intercambio, pero falla porque el sacrificio se impone, y no uno cualquiera (no los cientos de horas de estudio para que Joan ingrese a Cambridge), sino el máximo: se ha de sacrificar el deseo.

–Si lo que quieres es adhesión –murmuró Joan– tendrás de mi lo único que te puedo dar.

Siguió un corto silencio. Luego Elizabeth habló con su voz natural.

–No sólo quiero tu adhesión, sino que la necesito. Y necesito más: necesito que trabajes, que seas independiente, que triunfes. Necesito que logres todo esto para que yo, mirándote, pueda pensar: «Esto lo hice yo. Yo encontré a Joan y le di lo mejor que podía darle: libertad y... –se interrumpió un momento– y felicidad» (XIX, 4).

Joan no puede cumplir su palabra y ser ella misma el «bien feliz», el proyecto de realización, de Elizabeth porque no puede separarse de su madre, de quien ya es, desde su nacimiento, el «bien feliz». Y nuevamente el cruce sacrificial, que signa la fisura del pacto, es el mismo, la exclusividad. «El amor es celoso y no gusta de ser

es una ‘verdadera’ lesbiana congénita, sino básicamente una mujer heterosexual que momentáneamente se desvía de su camino. Ella se enamora de una mujer representada como un hombre sustituto» (JEFFREYS 125). La simplificación sigue su curso para establecer el vínculo inmediato entre congénitas, *butch*, «verdaderas», por un lado, y pseudolesbianas y *femmes* (por el otro); desconociendo el mundo *butch* no lébico y la cultura lébica *femme*. «El libro muestra cómo la distinción entre lo congénito versus lo pseudolesbiano podrá cristalizarse en los años siguientes en los roles estereotipados de *butch* y *femme*» (JEFFREYS 125).



decidido, había pensado años atrás. Pero no era cierto, porque ella amaba desesperadamente a dos mujeres, aunque no pudiera complacer a las dos» (XL, 1).

La vida amorosa de Radclyffe Hall estuvo también signada por esta necesidad de amar diferente a dos mujeres a la vez. Primero, en su relación con la cantante Mabel Batten y la prima de esta, Una Troubridge (que va a ser su pareja más larga); triángulo que se sostiene hasta la muerte de Mabel y cuyos espectros continúan incluso después sostenidos por sesiones espiritistas. Y, por segunda vez, cuando se enamora de una enfermera rusa que cuida a Una, Evguenia Souline. En los dos casos los triángulos estuvieron sumidos en mucha culpa, furor y temor a la pérdida –como lo podemos ver en los epistolarios–, elementos que sin embargo no impidieron que en la dedicatoria de *El pozo* se lea «A nosotras tres». También cabe contar que, a diferencia de lo que ocurre en su *best-seller*, tanto en el caso de Mabel como en el de Una, Radclyffe Hall genera que estas mujeres se separen de sus esposos (y en el caso de Una esto supone además abandonar a sus hijos) obliterando la surcada tragedia lésbica de no ser competencia para un contrincante varón.

Ambas novelas pueden ser leídas parcialmente como intentos asimilacionistas por existir, pero son ante todo intentos fallidos, y *El pozo* ha sido vituperado tanto por intentarlo como por fracasar, tanto por herir el orgullo como por la impotencia final. El principal motivo por el que estas niñas *butch* hechas mayores fracasan en tal intento es porque no encajan en los mundos que tienen a disposición y no están dispuestas a negociar con ninguno, ni a feminizarse, ni a renunciar a valores decadentes de la moral aristocrática. Tal como señala Love: «A pesar de aliarse con los valores del mundo normal, Stephen carga las marcas de su inversión con visibilidad. Con su cuello de hombre, su cabello corto y su compleción masculina, Stephen es tan obvia como ellos [lxs invertidxs del bar Alec]» (104). También De Lauretis, en su polémico trabajo sobre lesbianismo y perversión, usa *El pozo* para señalar que dado que lo que determina la vergüenza de Stephen no es poseer o no poseer falo, sino no lograr un cuerpo que su madre considere deseable, la obra le sirve a la autora para el análisis del «fetichismo lésbico», que hace referencia a todos aquellos signos, marcas y objetos que las lesbianas utilizan para substituir al falo. Más allá de lo controversial de sostener que acaso no todxs nos pasamos el tiempo jugando con formas fálicas y superficies perforables, es importante el señalamiento de que si bien el rechazo a sí misma, lo que se ha dado a llamar «la tradición de auto-odio de Radclyffe Hall», es privado, el estigma es público, visible... y coincide con el momento en que la sexología deja de pensar a la sexualidad como un acto genital para pasar a reparar espacialmente en el estilo de vida, la vestimenta, los modos de hablar y andar.

Stephen defiende su lugar como parte de la naturaleza, reivindica su derecho como «criatura», a sabiendas de cumplir una función –la abyecta– de soporte de la normalidad... como si se tratase de una lotería siniestra en la que esto simplemente le ha «tocado». Pero esta nueva peligrosidad de la visibilidad que corre Radclyffe Hall al relatar la historia de una lesbiana *butch* que no es una pirata o una exploradora (como en las novelas lésbicas de los años 50 y 60 del XIX), que habita lo común, que se enamora y quiere vivir en la meca de una civilización que la persegue, no pareciera alcanzar para una idea acabada de «orgullo». El carácter exclu-



sivo e incondicional de pertenencia y fidelidad afectiva también es reclamado por la comunidad lésbica y homosexual.

Si repasamos el momento en el que el Estado, mediante el discurso jurídico y médico, comienza a ocuparse de manera sistemática de las lesbianas, a catalogarlas y a ofrecer diagnósticos, veremos que su vigilancia inicia de modo completamente utilitarista como una preocupación por la gestión biopolítica de la población. Como bien analiza Judith Walkowitz, antes de fines del siglo XIX eran muy pocos los especialistas que vinculaban la intimidad física entre mujeres –cada vez más expandida en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos– con una sexualidad ilícita; dado que apenas podían imaginar un deseo erótico real por fuera del impulso reproductor en los cuerpos de las mujeres.

Sin embargo, la evasión de la maternidad, que se expresaba tanto en la soltería voluntaria como en las estrategias anticonceptivas de las mujeres casadas, incitaron a los médicos a estudiar los impulsos y los objetos sexuales de las mujeres. Hacia la década del ochenta, los teóricos médicos ya habían comenzado a desvalorizar a la travestida y a la amistad romántica, y a incluir una y otra en la categoría de invertida sexual o lesbiana (WALKOWITZ 421).

Es la alerta en torno a la maternidad, en un momento en el que el darwinismo social encendía la alarma sobre la baja de la natalidad en las mujeres blancas, ricas y protestantes, y su incremento en los estratos populares, la que inicia la taxonomización y persecución estatal, científica y religiosa del lesbianismo. En ese contexto, en el que la maternidad como el programa para la realización de las mujeres se ve atacado por el sufragismo, el acceso a la educación, las críticas al matrimonio y los acalorados debates sobre el aborto, Krafft-Ebing escribe *Psychopathia Sexualis* (1886) para producir el vínculo entre degeneración sexual y delito. El texto abre un mundo, el autor recibe cartas a granel con historias de vida de atormentados y de pronto ya no sólo importa lo que se ve, los cuerpos díscolos que circulan identificablemente distintos por las calles –homosexuales, invertidas, travestis, prostitutas–, sino todos estos infiernos personales que hacen al submundo moral de la nación y que pasan a ser identificados –y en algunos casos a identificarse ellxs mismxs– como un peligro para la reproducción de una lozana ciudadanía heterosexual.

Es en ese momento y no antes, en ese choque entre imperialismo eugenésico y decadentismo de fin de siglo, cuando el contrato estatal empieza a demandar fidelidad erótica y sexual de sus ciudadanxs con el proyecto nacional blanco, heterosexual y clasista. También los médicos, teóricos de la inversión, la mayoría de ellos homosexuales¹⁹, son parte de este proceso de sinceramiento que proyecta destinos

¹⁹ Elemento que explica también las características sesgadas, impulsadas por su intento de «salvación», y proyectivas de su «observación». Como señala Jeffrey Weeks: «Aunque los pioneros de la sexología intentaban ahuyentar la asociación automática entre la homosexualidad masculina y el amaneramiento, por lo general el lesbianismo se consideraba como afirmación de la masculinidad en las mujeres» (149).



diferenciales de exterminio. Maternar y paternar, con los supuestos hereditarios de la involución perversa, se vuelven responsabilidades y peligros sociales –sexogénicamente desiguales, claro–, controlados por el Estado.

Las peliagudas libertades proletarias sobre ciertas prácticas lésbicas como los «maridos femeninos», asentadas desde mediados de siglo, se ven cortadas tanto por la vigilancia social como por este nuevo impulso de la verdad de sí que en algunos casos caló hasta lo más profundo. Si leemos el ensayo *Imprudentes amistades colegiales* (1908), de Janette Marks, quien tras tener contacto con la teoría de la inversión desarma su matrimonio bostoniano y escribe este horrible texto de «advertencia» de una conversa sobre las intensas amistades femeninas, nos será mucho más sencillo entender cómo Radclyffe Hall efectivamente usa el discurso sexológico para habitar un espacio, legitimar su existencia, sin inmolarse del todo. A su vez, esto ilumina cómo la persecución y las perspectivas sociales de vidas lesbianas están fuertemente divididas por la raza, la clase y el lugar... Buena parte de las diferencias entre las posibilidades de vida y enunciación de *La lámpara* y *El pozo* tienen que ver con estos dos últimos elementos. Eso explica también por qué lesbianas que no necesitaban de ese tipo de «cuenta» legitimante para habitar un espacio social, como las reunidas en Salt Lake City, se enojaron con la autora de *El pozo* por desnudar su tapadera y hacer su vida más difícil.

Como parte de estos prejuicios clasistas, las lesbianas de Salt Lake City como las de tantas otras comunidades y subculturas proletarias con «maridos femeninos» –que convivían con la expansión más pública de los blancos matrimonios bostonianos en las clases medias o del «demi-monde»– aparecen tendenciosamente como las más copiosas proveedoras de relatos para los sexólogos que sólo pudieron imaginar al erotismo lesbiano como otra versión del deseo masculino normalizado, puesto en otro cuerpo, y contestado por una feminidad tipificada en el mismo código de reconocimiento. La sesgada selección de historias de vida de estos especialistas estaba destinada tanto a guiar una identificación clasista de las formas más prístinas de la desviación como a remarcar cómo incluso en las perversiones más acentuadas de las mujeres las formas monógamas persisten. Incluso subrayando los elementos sexistas, la división sexual del trabajo, los «permisos» masculinos para tener otras relaciones y/o aventuras y los repartos eróticos cristalizados, de las parejas heterosexuales. En las novelas de Radclyffe Hall estos elementos están mucho más mezclados y turbulentamente distribuidos, las niñas *butch* de *La lámpara* y *El pozo*, cual perversidades polimorfas, sufren, cuidan y se avergüenzan con los guiones de femineidades violentas, masculinidades precarias y con exuberante estoicismo.

Los amores de infancia de Stephen por la criada, Collins (nombre que finalmente le pone al primer caballo al que monta), y de Joan por su institutriz, son prolíferos en sentimientos sinuosos de martirio y generosidad. Stephen desea tener ella la «rodilla de fregona» que agobia de dolor a Collins; Joan no soporta al hermano de Elizabeth porque este la hace quedarse en ese pueblo donde todo se vuelve viejo y prefiere que se vaya de allí incluso si esto supone distanciarse. Dentro del melodrama de estas niñas *butch*, cuidar es *doler por, en lugar de*, la otra, y en silencio. Cuidar es dar la carne al sufrimiento y «de todas maneras es tan agradable sufrir» (*El pozo* 18). Es propiamente infantil esta sensación romántica de que el martirio



es lo único que se tiene para dar cuando aún no se posee nada más que el propio cuerpo (martirizado/ble), pero en estas novelas la sensación persiste en procesos de desposesión y salvación que se van siguiendo y complejizando parte a parte. De hecho la fantasía de salvar a la otra, del mundo pero también de sí misma, es todo un tópico en la literatura lésbica romántica y también en la producción de su historia. Un tópico que va desde los amores de tutoras, mecenas y maestras que rescatan a sus pupilas de hogares espantosos esperando su mayoría de edad para llevarlas a otro lado —comentados por Walkowitz—, asunto que ocupa el corazón de *Las bos-tonianas* (1886), de Henry James, hasta la versión lésbica de «el rescate» de la prostituta honorable, relatado como «dato» reiterado en *La homosexualidad de hombres y mujeres* (1914), de Hirschfeld, donde este explicaba la propensión a matrimonios entre mujeres en este rubro laboral dando una versión esterilizada por la que dicha unión «les parece más elevada, pura, inocente e ideal» (HIRSEHFELD 120).

En esta paleta amorosa, el amor de madre descrito por Radclyffe Hall es como el de la madre de los tangos por su hijo varón, es el amor de alguien vieja, prudente, paciente, devota. Sin embargo, pese a este cuadro bucólico de la madre ideal tejiendo mañanitas, cada vez que la autora tiene que retratar una madre retrata una mujer que es madre: deseante, sensual, compleja, sufriente, que no sabe tejer. Así el ideal materno se da de bruces con su realidad para, acto seguido, recorrer los vicios de la institución por exceso y por defecto. Por ende, Radclyffe Hall inicia su definición de «amor materno» en *La lámpara* poniendo primero en duda su existencia:

Si ha de haber amor materno, debe ser amor paciente, tranquilo, inmutable: ese amor que no impide atizar el fuego y esperar, junto al té servido, que el hijo llegue. El amor que escribe diciendo que se le espera a uno en casa para Navidad y que se le preparará su tarta favorita. Ese es el amor materno ideal: el amor que nunca se marchita, pero que nunca exige. Una cosa bella, de color uniforme. Amor que transcurre en estancias amuebladas con objetos antiguos, que sirve caldos sabrosos, que requiere manos suaves, de venas azules y voces cascadas y dulces. Amor que besa al hijo en ambas mejillas sin aparatosas demostraciones (xxii, 2).

El amor blanco y deserotizado de una postal en la que Radclyffe Hall no termina de creer y a la que no deja de necesitar. En realidad, las hijas *butch* de Radclyffe Hall también son seres excesivos y defectuosos que se hacen demasiado caso a sí mismas... y todo ese poder que en apariencia los relatos les dan a esas madres sobre esas hijas, visto más de cerca, es completamente correspondido por la reciprocidad de una impericia espejada. Quizás al terminar de repasar esta danza torpe de dependencias y desencuentros nos quede la impresión de que todo cuidado, incluso el materno, es una perversión del deseo, una flexión artificial (en este caso, patriarcal) vendida como instinto. Un choque (más que un encuentro) singular, doloroso, incómodo de dos afecciones en condiciones que no gobiernan, donde las versiones imaginables de realización siempre son, en este *feedback* madre-hija / hija-madre, a costa de alguna de las partes. Y dado que los libros que existen, aquellos libros de psiquiatría y de sexología bajo llave que aparecen en ambas novelas, no nos sirven para nada —de hecho son reconocidos como puro conocimiento inútil que no aho-



rra ningún sufrimiento: «¡Teorías y nada más!» (*La lámpara*, XXI, 1)—, solo se puede comenzar a imaginar lo inimaginable fallando y pervirtiendo.

3. CONCLUSIONES

Seguramente me he enfrentado con la tentación de dejar de escribir... Pero ¡ante mis ojos aparecieron las imágenes de los perseguidos y de los ya miserables que todavía no han nacido, y percibí a las madres infelices al lado de las cunas que mecían a sus niños malditos e inocentes!

Heinrich HÖSSL, *Eros* (1836)

He venido para hablar a los niños malditos e inocentes que nacerán. Los uranistas somos los supervivientes de una tentativa sistemática y política de infanticidio: hemos resistido al intento de matar en nosotros, cuando aún no éramos adultos, ni podíamos defendernos, la multiplicidad radical de la vida y el deseo de cambiar los nombres de todas las cosas.

Paul B. PRECIADO, *Un departamento en Urano* (2019)

Si, como señaló Ítalo Calvino, los clásicos son clásicos porque aún tienen algo para decir, todo dependerá de las preguntas que seamos capaces de formularles. Las novelas de Radclyffe Hall son inquietantes, no tanto por su estructura dramática cuanto por la potente incomodidad de su textualidad. Pese a lo que diga el juez que censuró *El pozo*, nuestra empatía por esas protagonistas, al igual que por las de *La lámpara*, es siempre incompleta, nos enojan más de lo que nos seducen. Y eso que les falta, el esfuerzo, el coraje, la persistencia, el odio a la norma, es lo que nos suele faltar a nosotrxs. Radclyffe Hall tiene la capacidad de retratar esos gestos que no recuerdan que no somos tan maravillosxs, ni podemos serlo, como parte y contraparte de un mundo siniestro que se mueve mediante sus clasismos, sexismos, homo/lesboodio y otras miserias.

Las protagonistas de Radclyffe Hall forman parte de las antiheroínas que descalabran el panteón *queer*, que recuerdan la no pertenencia a un más allá de las miserias y vergüenzas sociales y sexuales —de las que no se zafan con la indemnidad de los objetos—, que descreen en las mieles progresistas de la autosuperación, que no dejan de fracasar y no aprenden nada de ello. Son personajes que ni siquiera se arrojan a la tragedia, la sufren por desgaste, la trabajan, la cimientan un prejuicio y una mala decisión a la vez. No tienen la inocencia incrédula de los personajes trágicos, no son presa de vueltas intempestivas del destino, son la evidencia consistente del éxito de «veredictos sociales y sexuales» —como ha escrito Didier Eribon— previos a su existencia, pero que también hacen carne en ellas. Stephen es una aristócrata moralista, de un clasismo acentuado y de un sexismo excéntrico pero profundo; Joan es una provinciana pobre con prejuicios machistas, rencores de clase y mala conciencia, dado que en su inteligencia no puede dejar de notar como va copiando los artificios manipuladores que tanto detesta de su madre. Por supuesto que además de esto tienen amores, deseos e inclinaciones que disponen nuestra empatía e incomodan y son combatidos por casi todo su entorno. Pese al evidente carácter exógeno de



estos condicionamientos, la autora al preguntarse desde cuándo, desde qué momento preciso comienza la caída en desgracia de esas jóvenes *butch*, busca los indicios en la biografía más íntima, en todo ese sedimento social hecho tacto hija-madre.

La preocupación de Radclyffe Hall por la narración de las maternidades –distintas pero siempre infaustas– es la preocupación por el origen de esta fisura, un intento de compartir responsabilidades y culpas, de determinar arbitrariamente a partir de cuándo todo empezó a fallar. Obviamente el origen se resbala, no lo encuentra allí sino disipado en expresiones, deseos, imposibilidades, juicios anteriores y posteriores. La maternidad es un terreno escabroso, el recipiente cultural de la razón reproductiva que centrifuga todas las sevicias de la potencia creadora y las limitaciones de la biología como destino, la maternidad es un péndulo entre la falta y el exceso. Si a esta ficción somática reproductora le sumamos la configuración de hijxs abyectxs –ya lo señaló Jhon Money cuando inventó la noción de «identidad de género», en los padres²⁰ recae la configuración exitosa del género–, el apocalipsis social pende de la teta de una mujer, quizás de una que nunca quiso ser madre o que sólo quiso ser madre de su amante.

En cuanto a esxs «niñxs malditxs e inocentes» de los que nos hablan en primera persona Heinrich Hössli y más de un siglo y medio después Paul Preciado, con el mismo peligro de muerte meciendo sus cunas..., sabemos que si bien cada corrimiento y proceso de (des)identificación, conquista de la deriva identitaria, supone una nueva vida, un remapeo vital del deseo, también, como nos recuerda Radclyffe Hall, somos el relato de nuestras muertes disidentes de deseos sin territorios posibles.

ENVIADO: 5 de enero de 2020; ACEPTADO: 5 de julio de 2020

²⁰ Es decir, en la socialización «correcta» de la división sexual de la vida, que en plenos años 50 bienestarristas estaba muy pulcramente delimitada como una tarea específicamente privada y materna durante los primeros años de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sarah. *Fenomenología queer*. Madrid: Bellaterra, 2019.
- AHMED, Sarah. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BARNES, Djuna. *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- BAUER, Heike. *Stephen Gordon Super-invert: The sexuality of Radclyffe Hall*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- FADERMAN, Lillian. *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. Londres: Junction Books, 1981.
- FLORES, Valeria y TRON, Fabi (comps.). *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. Neuquén: Mondonga Dark, 2013.
- GIMENO, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Sauce Viejo: Bocavulvaria, 2018.
- HAVELOCK ELLIS, Henry. *Studies in Psychology of Sex, vol. II. Sexual inversion*. Filadelfia: Davis Company, 1915.
- HIRSEHFELD, Magnus. *The Homosexuality of Men and Women*. Nueva York: Prometheus Books, 2000.
- JEFFREYS, Sheila. *The spinster and her enemies. Feminism and sexuality 1880-1930*. Melbourne: Spinifex, 1997.
- KRAFFT-EVING, Richard. Étude médico-légale, «*Psychopathia sexuales*»: avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle. París: George Carré, 1895. Web. 3 de enero de 2020. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76843b.texteImage>).
- LOVE, Heather. *Radclyffe Hall's Unwanted Being en Feeling Backward*. Londres: Harvard University Press, 2007.
- NOBLE, Jean. *Masculinities Without Men: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver y Toronto: UBC Press, 2004.
- PARKER, Sarah. «The Darkness es the Closet in Which Your Lover Roots Hert Herat»: Lesbians, Desire and the Gothic Genre». *Journal of International Women's Studies*, 9.2, (2018), pp. 4-19.
- RADCLYFFE HALL. *La lámpara que no ardió*. Buenos Aires: José Janés Editor, 1950.
- RADCLYFFE HALL. *El pozo de la soledad*. Buenos Aires: Hemisferio, 1955.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficante de sueños, 2019.
- RUBIN, Gayle. «De catamitas y de reyes: reflexiones sobre butch, género y frontera», en *El crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica*. Córdoba: Bocavulvaria, 2018.
- SMITH, Patricia. *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. Columbia: Columbia University Press, 1997.
- SOUHAMI, Diana. *The Trials of Raydcllyffe Hall*. Londres: Virago, 1999.



- WALKOWITZ, Judith. «Sexualidades peligrosas», en DUBY, George y PERROT, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2000.
- WEEKS, Jeffrey. «Lesbianismo», en *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- WEISS, Andrea. *Paris was a woman. Portraits from the left bank*. Londres: Harper, 1995.



FEMINISMO Y SOCIALISMO EN LOS ALBORES DEL XX EN COLOMBIA

Angélica Beltrán Pineda
Universidad de Antioquia, Colombia
antabelp@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo aborda la relación problemática entre feminismo y socialismo, tomando como base cuatro experiencias de lucha social desarrolladas en las primeras décadas del siglo xx en Colombia. A partir de estos casos, se exploran las formas de relacionamiento entre las expresiones feministas y socialistas de la época, así como la existencia del feminismo popular en los albores del siglo xx y sus características. Como principales hallazgos se identifican avances y limitaciones en la relación entre feminismo y socialismo en cuanto a lo organizativo y lo programático; a su vez, se verifica la existencia de experiencias feministas liberales y de corriente popular en esta época, con sujetas, reivindicaciones y repertorios característicos, lo cual supone el cuestionamiento del relato histórico de las *olas del feminismo*.

PALABRAS CLAVE: feminismo, socialismo, siglo xx, feminismo popular, feminismo socialista.

FEMINISM AND SOCIALISM IN THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY IN COLOMBIA

ABSTRACT

This article addresses the problematic relationship between feminism and socialism, based on four experiences of social struggle developed in the first decades of the 20th century in Colombia. From these cases, the forms of relationship between feminist and socialist expressions of the time are explored, as well as the existence of popular feminism at the dawn of the 20th century and its characteristics. As main findings, advances and limitations in the relationship between feminism and socialism in terms of organization and program are identified; in turn, the existence of liberal and popular feminist experiences at this time is verified, with characteristic subjects, demands and repertoires, which supposes the questioning of the historical account of the waves of feminism.

KEYWORDS: feminism, socialism, twentieth Century, popular feminism, socialist feminism.



INTRODUCCIÓN

Este ejercicio investigativo busca analizar la relación entre feminismo y socialismo en algunos casos situados en la primera mitad del siglo xx en Colombia, a saber, los procesos liderados por Juana Julia Guzmán en la costa norte, en especial la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer (1919); la huelga de mujeres trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello desarrollada en 1920 en el departamento de Antioquia, donde resalta el papel de Betsabé Espinal; el Partido Socialista (1919); y el Partido Socialista Revolucionario (1926). Lo anterior se desarrolla a partir del esbozo del contexto histórico del feminismo (enfaticando en su tendencia popular), y del socialismo en las primeras tres décadas del siglo xx, posteriormente se abordan las formas de relacionamiento de la praxis socialista y feminista en los casos señalados.

Los anteriores objetivos de trabajo parten de la identificación de retos en el relato histórico del feminismo, así como de una relación problemática entre el feminismo y el socialismo, dos apuestas emancipadoras. En primer lugar, los retos en el relato histórico del feminismo se generan debido a que la narración histórica del mismo se ha dividido tradicionalmente en «olas» con una periodicidad definida, y unas agendas, por ejemplo, la vindicación del sufragio femenino en los años 50; la sexualidad libre, informada y placentera, en los años 70. Además, se han identificado repertorios de movilización característicos, como las marchas, publicaciones, desnudos, entre otros; este enfoque lineal de la historia ha sido discutido por autoras como Sandoval (2000) y Thompson (2002), al considerar que lo registrado allí ha sido la historia del feminismo hegemónico, excluyendo multiplicidad de expresiones libertarias existentes en cada época, así como años de lucha, territorios y sujetos que no se incluyen dentro de la delimitación de cada ola, y en los cuales se insinúa que no se adelantaron iniciativas emancipadoras. De acuerdo con Barba, «propongo que aceptemos el vértigo de un pasado desordenado. Y es que si ya aceptamos que hay muchos feminismos, ¿no sería un contrasentido pensar que existe una sola cronología?» (5).

En este sentido, el presente trabajo busca identificar algunas de esas otras prácticas e ideas de mujeres populares que aportaron al proceso feminista, cuyas contribuciones no se dieron en el campo de la producción académica y la discusión política nacional¹, sino en escenarios propios de las luchas obreras y campesinas, en épocas anteriores a la movilización de mujeres por el sufragio.

En segundo lugar, la relación entre feminismo y socialismo se entiende aquí como la comprensión y desarrollo articulado de la lucha contra el capitalismo, el patriarcado y el colonialismo, concebido como un *sistema de dominación múltiple* (VALDÉS 78). Actualmente y en el contexto latinoamericano, la real integración de estas luchas feministas y socialistas sigue siendo un reto para las organizaciones políticas (BRENNER; GUARAMATO; SUÁREZ). Esto se debe, en primer lugar, a la consi-

¹ Escenario en el cual sí incidieron mujeres, principalmente relacionadas con el Partido Liberal, la creación artística y el campo educativo.

deración *del feminismo*² como algo no prioritario en el marco de la lucha de clases, partiendo de una comprensión de *clase social* que alberga un reduccionismo económico al dividir las dominaciones de clase que identifica como económicas con las relativas al género y etnia, que ubica de manera errónea como limitadas a la dimensión cultural (ÁLVAREZ).

Por otro lado, en algunos sectores socialistas existe la concepción del feminismo como una lucha burguesa y academicista, cuyas reivindicaciones asociadas a los intereses de la clase gobernante podrían solucionarse en el marco del sistema capitalista (APONTE). Además, se ubica en esta discusión la calificación del feminismo como *conflictivo*, en tanto busca «hilar fino», esto es, identificar las cuestiones cotidianas normalizadas que reproducen estereotipos y ejercicios de dominación; en este sentido, el cuestionamiento de prácticas de las personas que se identifican con el socialismo y que pueden ser incoherentes con los principios de justicia y libertad que lo rigen pone de relieve conflictos como la violencia contra las mujeres al interior de las organizaciones, el desconocimiento del trabajo realizado, entre otras situaciones (FABBRI; SUÁREZ).

Teniendo en cuenta que la relación que aquí se problematiza no se expresa solamente en lo organizativo, es decir, en cómo se articula una organización feminista con una socialista, sino que plantea la cuestión de cómo se complementan y cuestionan mutuamente métodos, presupuestos teóricos y estrategias de transformación social, en el contexto colombiano de principios de siglo, es importante resaltar que las organizaciones feministas de izquierda presentan un reto para integrar el método de análisis de la realidad y las relaciones de opresión propuesto por el marxismo, así como las organizaciones socialistas presentan un reto en la integración de la perspectiva feminista (MITCHELL).

Dado lo anterior, se comprende la historia como un escenario de disputa política, cuyos relatos inciden en la construcción de presente y futuro, en tanto herramienta de cuestionamiento y transformación de las relaciones de dominación. De esta manera, en la medida en que se avanza en su lectura crítica se aporta a la cualificación de las organizaciones políticas emancipadoras, de mujeres y feministas.

1. DECISIONES METODOLÓGICAS Y TEÓRICAS

Este ejercicio investigativo se realiza en el marco de un paradigma crítico y feminista que implica el reconocimiento de las mujeres como sujetas políticas y de conocimiento; como indica Barbieri, «se trata de producir una teoría o los conocimientos necesarios para liquidar la desigualdad y subordinación de las mujeres: por ello, esta teoría contempla referentes más o menos inmediatos para la acción política feminista» (citada en CASTAÑEDA 14). La investigación feminista no se genera

² Se alude al feminismo en singular ya que en el marco de este debate socialista se considera en muchas ocasiones una lucha homogénea, desconociendo sus tendencias ideológicas.





por las necesidades de la ciencia en abstracto (CASTAÑEDA 14), sino de la práctica derivada del compromiso social y la necesidad de explicar las condiciones de posibilidad y formas de reproducción de la opresión interseccional; de acuerdo con esto, es importante mencionar que los cuestionamientos que orientan este trabajo no se derivan únicamente de disertaciones teóricas, surgen de las necesidades identificadas en el marco de la militancia feminista y socialista.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, que en el marco del paradigma crítico se entiende como una forma sistemática y rigurosa de construcción de conocimiento, desarrollada en muestras no muy amplias que permiten la construcción de los datos a través de la profundización en los casos, negando la neutralidad y reconociendo la existencia de intereses al momento de desarrollar una investigación (COLMENARES 2012). De acuerdo con esto, para el análisis de los cuatro casos de estudio se empleó la metodología de Investigación Documental³, a través de la revisión de archivo del periódico *El Luchador* y la revista *Letras y Encajes*. El periódico *El Luchador*, «Defensor de los derechos del pueblo», fue creado en 1918 en la ciudad de Medellín, ubicada en el departamento de Antioquia. Este periódico de tendencia socialista estuvo relacionado con el directorio departamental del Partido Socialista desde 1919. Por su parte, la revista *Letras y Encajes* fue fundada en Medellín en 1926 por Teresa Santamaría de González, con la intención de atraer el público femenino a la literatura y el arte, en sus artículos podrían reflejarse elementos ideológicos de tendencia conservadora y liberal.

Se revisaron igualmente documentos personales y fotografías consignadas en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín; a su vez, se realizó revisión de literatura, además de entrevistas a personas estudiosas de la época y los casos mencionados como Carlos Uribe y María Piedad León. En cuanto a las referencias teóricas, es fundamental mencionar las concepciones de las cuales se parte respecto al feminismo, feminismo popular y socialismo, así como algunas tendencias identificadas en la relación histórica entre el feminismo y socialismo.

Es importante recordar para el abordaje del feminismo y el feminismo popular que las múltiples corrientes del feminismo son una expresión de la diversidad de mujeres que los construyen; el feminismo no puede ser homogéneo cuando partimos de que hay diferenciaciones de etnia, clase social, identidad sexual y de género, edades, territorios, historias. Es así que se asume una definición general de *feminismo* como punto de partida para las diversas corrientes, de las cuales es aquí el feminismo popular la de principal interés.

En este sentido, retomando elementos de conceptualización de Luna y Fagoaga (1985), el feminismo se entiende como un proceso histórico inacabado de liberación de las mujeres de la dominación interseccional, donde el concepto *mujer* se comprende a partir de la heterogeneidad social producida por el sistema de dominación múltiple, es decir, más allá de las mujeres blancas y burguesas; asumiendo

³ La investigación documental en este caso es entendida como una estrategia de generación de información basada en el análisis de documentos hemerográficos de carácter histórico (VALLÉS 107).

la inseparabilidad histórica de la condición etnia/clase/género/sexualidad (LUGONES; VIVEROS).

El feminismo popular⁴ puede entenderse como un proceso emancipatorio de las relaciones de género, clase y etnia, situado en un territorio (cuerpo-espacio), así como en un tiempo determinado. Este es construido por las mujeres populares, es decir, mujeres ubicadas en la subalternidad y cuyo ejercicio político se realiza en relación antagonica con las propuestas de la clase dominante (HALL). «Hablamos de un feminismo popular, insumiso, socialista, que cuestiona a las concepciones patriarcales de ciertas izquierdas, y también a las perspectivas domesticadoras de un feminismo burgués, funcional a las políticas de explotación capitalista» (KOROL 5). De ahí que el feminismo popular en muchas ocasiones no se nombre como tal, puesto que su práctica puede no estar rodeada de constructos teóricos, pero sí del reconocimiento de una situación de violencias particulares por el hecho de ser mujeres y la necesidad de trabajar por su transformación.

Por otro lado, se parte aquí de una perspectiva latinoamericana del socialismo, el cual ha tenido múltiples propuestas dada la diversidad social de la región, nombrándolo raizal (FALS, *Socialismo*), comunitario (GARCÍA), del siglo XXI (CHÁVEZ), cristiano o liberal-socializante (URIBE, *Los años*), entre muchos otros posibles. En este sentido, podría decirse que en general el socialismo es la transición siempre problemática y creativa del capitalismo a otro proyecto de sociedad basado en el bienestar social colectivo y en relación armónica con la naturaleza, sea este el comunismo, buen vivir, comunitarismo, anarquismo, u otros. Como plantea García Linera, «es el campo de batalla entre lo nuevo y lo viejo, entre el capitalismo dominante y el comunitarismo insurgente. Es la vieja economía capitalista aún mayoritaria, gradualmente, asediada por la nueva economía comunitaria naciente» (GARCÍA 69).

Esta transición se concibe como un proceso promovido tanto por el poder del Estado como por el poder de los sujetos territorializados, lo que implica que la «lucha entre lo viejo y lo nuevo» es un ejercicio cotidiano y se verifica como praxis de las organizaciones sociales y en ocasiones de instituciones estatales, relacionándose entre otras cosas con medidas orientadas a la desprivatización de los bienes comunes, el ejercicio de la democracia paritaria y radical, la producción y propiedad colectiva de los medios de producción, la formación de una ética revolucionaria, entre otras medidas de construcción cotidiana de la apuesta estratégica anticapitalista, decolonial y antipatriarcal.

La relación entre el feminismo y el socialismo ha estado marcada por importantes aportes mutuos; por un lado, se reconoce la contribución generada por autores clásicos del marxismo en el análisis económico de la opresión de las mujeres, así como la desnaturalización de esta dominación basada en argumentos biológi-

⁴ Cabe aclarar que no se utilizó el concepto de feminismo socialista, por un lado, por la ambigüedad del socialismo en las primeras décadas del siglo xx en Colombia, que complejiza la definición del feminismo socialista en el país, y por otro lado, por considerar que el concepto de feminismo popular es más abarcador, y puede integrar prácticas consideradas o no como socialistas, pero siempre emancipadoras.



cos e históricos (ÁLVAREZ); por otro lado, el feminismo socialista ha revisado críticamente los marxismos, dando relevancia al concepto de reproducción en el análisis del sistema capitalista, lo cual ha derivado en la comprensión interseccional de la explotación, apropiación del trabajo y el cuerpo femenino (FEDERICI), a partir de la investigación de la acumulación originaria, la democracia, la industrialización, entre otros aspectos.

No obstante, pese a los mutuos aportes, diversas investigaciones (ÁLVAREZ; FABBRI; SUÁREZ) sustentan la vigencia de la afirmación de Hartmann (2010) respecto a que la «cuestión de la mujer» abordada por el marxismo y los procesos socialistas no ha sido la «cuestión feminista», debido a que la primera se centra en el análisis de la relación de las mujeres con el sistema económico y la segunda aborda también la relación entre hombres y mujeres en el marco del sistema capitalista, lo cual se traduce en que procesos socialistas no siempre se ocupen de integrar el feminismo a su trabajo, sino de incorporar a las mujeres a la *causa socialista* (ÁLVAREZ), una causa en ocasiones abstracta y donde deben prescindir de muchos de sus intereses y necesidades. Lo anterior es expuesto por Álvarez al retomar una comunicación de Lenin con Clara Zetkin:

Clara, aún no he acabado de enumerar la lista de vuestras fallas. Me han dicho que en las veladas de lecturas y discusión con las obreras se examinan preferentemente los problemas sexuales y del matrimonio. Como si éste fuera el objetivo de la atención principal en la educación política y en el trabajo educativo. No pude dar crédito a esto cuando llegó a mis oídos. El primer estado de la dictadura proletaria lucha contra los revolucionarios de todo el mundo... ¡Y mientras tanto comunistas activas examinan los problemas sexuales y la cuestión de las formas de matrimonio en el presente, en el pasado y en el porvenir! (LENIN citado en ÁLVAREZ 9).

En la relación feminismo-socialismo se han generado diversas visiones de la *cuestión de la mujer*, especialmente en lo relacionado con la vinculación de las mujeres como fuerza de trabajo en los diferentes procesos de industrialización, de estas se resaltan aquí cuatro importantes que pueden encontrarse en el contexto colombiano de principios del siglo xx: 1) por un lado, los abordajes que se centran en el estudio de la relación de las mujeres con la producción, y que afirmaron que la vinculación de las mujeres al mercado –saliendo de la esfera privada a la pública– eliminaría la división sexual del trabajo evidente en la asignación del trabajo doméstico a las mujeres; lo anterior implicaría la unidad de mujeres y hombres en su lucha contra el capital, enmarcada en la contradicción obrero/patrón (HARTMANN); 2) por otro lado, se presentaron posturas favorables a la vinculación de las mujeres como fuerza de trabajo, al considerar que el salario ayudaría a reducir la dependencia económica de las mujeres; sin embargo, no se consideraba que esta vinculación garantizara la emancipación para las mujeres (BEBEL); 3) en contraste con lo anterior, principalmente en los primeros momentos de la industrialización, se presentaron posturas al interior de sindicatos socialistas que rechazaban la vinculación laboral de las mujeres debido a que significaba la subversión de los roles de género y restaba opciones de trabajo a los hombres (HARTMANN); 4) finalmente, se encuentran propuestas como las de Federici (2010, 2018) y Fraser (2015), que buscan integrar el concepto



de reproducción a los análisis marxistas y las luchas desarrolladas, reconociendo la apropiación del trabajo femenino como parte de la dominación capitalista, lo cual reforzó la identificación del sustento económico del patriarcado, actualmente funcional al capitalismo.

Como se verá más adelante, estas tendencias en el debate de la *cuestión de la mujer* y la vinculación de las mujeres como fuerza de trabajo asalariada sirven como guía en la comprensión de la forma de relacionamiento del feminismo y el socialismo establecida en las primeras tres décadas del siglo xx en Colombia en los cuatro casos seleccionados, puesto que la construcción del socialismo en el país no estuvo desligada de las ideas provenientes de algunos países donde estos debates se han generado, como Alemania, Estados Unidos y la URSS.

2. FEMINISMO Y SOCIALISMO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX EN COLOMBIA

Las primeras décadas del siglo xx pueden caracterizarse como un periodo de transición de la sociedad colombiana, en el cual diversos aspectos de la vida se modernizan (CORREA). En la época se presentaron procesos de urbanización, industrialización y crecimiento de la economía del país en el marco de la entonces reciente finalización de la guerra de los mil días, todo esto en un contexto internacional de revolución rusa y mexicana, finalización de la segunda guerra mundial y extensión del imperialismo estadounidense en la región latinoamericana (URIBE, *Los años*). Los anteriores procesos implicaron, entre otras cosas, la migración de mujeres (mestizas, negras e indígenas), niñas y niños del campo colombiano a los poblados urbanos, para proveer de trabajadoras a las nacientes industrias, ya que la fuerza de trabajo masculina estaba menguada por la reciente guerra, además; no se contó con fuerza de trabajo extranjera debido a que la migración internacional fue poca en Colombia (ARCHILA). Es el contexto mencionado, con sus transformaciones y las nuevas contradicciones que presenta, lo que posibilita una alta beligerancia en diferentes sectores de la población, influidos por la construcción de una identidad obrera y campesina que se presentó en la época y que tuvo su ocaso al finalizar la década de 1920, tras múltiples ejercicios de represión, estigmatización y exterminio de las movilizaciones y organizaciones populares, por parte del Estado colombiano (VALVERDE).

En este marco, el feminismo fue una praxis con acogida en el país en las primeras décadas del siglo xx, en la que se presentaron tendencias ideológicas como en otras partes del mundo. Estas tendencias expresaban las situaciones e intereses de las diferentes mujeres colombianas, de ahí que es importante esbozar estas corrientes, sus reivindicaciones y repertorios de acción para enfatizar en las populares, que ocupan este trabajo. De otro lado, en este momento histórico se identifica un importante impulso y desarrollo de las ideas socialistas, que derivan en formas organizativas diversas durante las tres primeras décadas del siglo, y que expresan a su vez diferentes formas de encuentro con el feminismo.

Desde esta perspectiva, en este apartado se aborda un contexto del feminismo en la época, enfatizando en su diversidad ideológica, para concluir presen-



tando dos experiencias representativas del feminismo popular. Posteriormente, se expone la situación del socialismo en las primeras décadas del siglo xx, haciendo énfasis en la figura de *Flores del trabajo*, la cual fue creada por el Partido Socialista Revolucionario, y de gran importancia en la relación con los procesos de mujeres feministas señalados.

2.1. EL FEMINISMO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX Y SUS EXPRESIONES POPULARES

El feminismo en las primeras décadas del siglo xx existía en Colombia en gran medida como preocupación, este es el punto de partida de la tesis académica de Ricardo Uribe en 1914, cuando afirma que «el feminismo y el socialismo –los dos grandes problemas que conmueven hoy a los países civilizados– surgirán entre nosotros, más o menos tarde, pero surgirán (...) opinamos que el problema feminista es de tanta actualidad en Colombia como en cualquier otro país» (URIBE 4).

Esta presencia del feminismo en Colombia se debió a la influencia de los desarrollos teóricos y políticos estadounidenses, chinos, de Inglaterra y el resto de Europa en el tema; así como en las experiencias latinoamericanas, principalmente argentinas, que fueron llegando al país y generaron opiniones diversas difundidas en gran medida a través de la prensa de finales del siglo xix. De esta manera, se identifican ideas feministas en Colombia desde 1905, en el marco del Festival Lírico celebrado en el Teatro Bolívar de Medellín, donde María Rojas Tejada –de corriente liberal– presentó una conferencia relacionada con la importancia de la educación para las mujeres, la cual fue valorada por Carlos E. Restrepo⁵ como el «primer capítulo de feminismo militante» en Colombia (REYES 217).

La influencia de las ideas feministas aumentó en las primeras décadas del siglo xx, especialmente en las mujeres populares, debido al contexto de industrialización y la salida de las mujeres del espacio doméstico, lo cual favoreció su socialización y el cuestionamiento colectivo del orden social de la época (OLIVE; URIBE; VEGA).

Dado lo anterior, cabe afirmar que el feminismo es desde la primera década del siglo xx una lucha polémica y en disputa, que giró alrededor del debate feminismo o feminidad (LUNA), esto implicaba la incomprensión de la propuesta feminista que llegaba al país, desviándose de ser una apuesta emancipadora a una doctrinante en *una* norma femenina cooptada por parte de sectores como la Iglesia (VILLAREAL) y partidos políticos tradicionales, lo cual limitaba su carácter transgresor. De esta manera, se presentaron posturas que relacionaban al feminismo con el catolicismo y el cristianismo, así como también existieron perspectivas anarquistas que abogaron por la emancipación femenina, como en la publicación realizada en

⁵ Carlos E. Restrepo (presidente de Colombia 1910-1914) se relacionó igualmente con el caso de la Fábrica de Tejidos de Bello, que se aborda en ese trabajo, puesto que en 1906 criticó a su gerente propietario, el señor Emilio Restrepo Callejas, por las condiciones laborales a las que sometía a las obreras, lo que Restrepo consideraba que alentaba el «anarquismo» y las huelgas (citado en VEGA 135).



1925 por Ana María García invitando a las mujeres a dejar de ser el instrumento de los hombres, llamando al rechazo de la ignorancia y a construir la revolución social (GARCÍA citada en VEGA).

Es importante señalar que el feminismo tuvo impactos y adoptó estrategias diferenciadas según la clase socioeconómica de las mujeres que lo acogieron. Si bien fue apropiado por las mujeres de clase media-alta, en su mayoría cercanas al Partido Liberal, también llegaron sus ideas a las mujeres obreras, quienes promovieron huelgas, centros de estudio y publicaciones feministas (ZAPATA, *Semanalmente*). De igual manera, las reivindicaciones que unas y otras generaban eran diversas, de modo que las principales demandas de las mujeres liberales en la época fueron alrededor de la posibilidad de disponer de sus bienes materiales en el marco del matrimonio –capitulaciones matrimoniales–, el acceso a la educación y el derecho al voto. Por su parte, en las mujeres trabajadoras se presentaron reivindicaciones relacionadas con la mejora de sus condiciones laborales,⁶ apoyo a campañas feministas (FALS 148B) y la generación de procesos autónomos de educación. Lo anterior no pretende sugerir que ambos tipos de reivindicaciones no fuesen complementarias y aportantes a los derechos humanos de las mujeres; no obstante, al partir de las realidades concretas de las mujeres se priorizaban unos u otros asuntos.

La anterior diversidad del feminismo según la clase social señalada se refleja en el Congreso Internacional Femenino realizado en 1930 en la ciudad de Bogotá, que contribuyó a la consolidación del feminismo en el país. Allí pudo verse el encuentro de personalidades femeninas en su mayoría nacionales y algunas internacionales, las primeras fueron delegadas por los gobernadores de 14 departamentos para la asistencia al evento (COHEN) y las segundas relacionadas con los demás congresos internacionales realizados anteriormente, mujeres referentes por las luchas desarrolladas en sus países.

En este Congreso Internacional se abordaron las problemáticas relacionadas con el *trabajo*, frente a las cuales se proponía una campaña para la sindicalización de las mujeres trabajadoras, que se veían sometidas a sueldos irrisorios y situaciones vulnerantes; de esta manera, en el marco del evento María Eastman manifestó preocupación por las mujeres de clase media señalando que «ellas son nuestras hermanas, están sufriendo, y es necesario ayudarlas» (citada en COHEN 83). Esto permite afirmar en primer lugar que estas mujeres trabajadoras no estuvieron presentes en el Congreso, ya que se habló por ellas y no desde ellas, y por otro lado, que las asistentes a este congreso trabajaron alrededor de una agenda propia, representativa de sus intereses y realidades, aunque no desarticulada de las personas empobrecidas del país.

⁶ Para Ricardo Uribe (1914), la lucha por mejores condiciones laborales para las mujeres en las primeras décadas del siglo xx es una reivindicación feminista, en tanto se da en un contexto en el cual las mujeres trabajadoras eran estigmatizadas por abandonar su *lugar natural en el mundo: el hogar*, por lo que luchar por esto era abogar por la independencia económica de las mujeres, primer factor de dominación social, según el autor.



Por su parte, en la revista *Letras y Encajes* se abordó la necesidad «urgente que tiene Colombia de una “élite” femenina sólidamente preparada para la acción en el campo social» («Instituto de Cultura Femenina», 569), refiriéndose al tema educativo; esta visión soporta la construcción de las luchas de las mujeres y la garantía de sus derechos de manera excluyente, puesto que en la élite propuesta no tenían cabida las mujeres populares (empobrecidas, mestizas, indígenas y negras).

Este escenario del feminismo en la época demuestra dos cuestiones de importancia, en primer lugar, que hablar de este proceso emancipatorio en las primeras décadas del siglo xx en Colombia no es anacrónico (ya que el imaginario de la existencia del feminismo a partir de 1940 se encontró de manera recurrente en el desarrollo de este trabajo), y por otro lado, que el feminismo no fue sólo dirigido o creado por mujeres clase media-alta; por el contrario, fue promovido por mujeres populares cuyas condiciones de vida posibilitaron cuestionamientos respecto a su condición de mujeres trabajadoras que habitaban nuevos espacios, eran precarizadas y violentadas. Es como parte de estas experiencias feministas desarrolladas por mujeres populares que en este trabajo se reivindica a la *Sociedad de Obreras Redención de la Mujer* y la *huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello de 1920*, dado que representan una interesante confluencia de feminismo y socialismo en la época.

2.2. LA SOCIEDAD DE OBRERAS REDENCIÓN DE LA MUJER

El Centro de Emancipación Femenina y la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer⁷ fueron creados en Montería en 1916 y 1919 respectivamente, por iniciativa de Juana Julia Guzmán, en el marco de las luchas desarrolladas con su pareja, el anarquista italiano Vicente Adamo (ELJACH). Juana Julia nació en Corozal Sucre en 1892 y falleció en 1975 a sus 85 años, desarrolló múltiples luchas en la época en el marco de las organizaciones de mujeres mencionadas, así como en la Sociedad de Obreros y Artesanos de Córdoba y el Baluarte Rojo de Lomagrande, fundados en 1918, en compañía de las mujeres que acogieron su llamado «mujeres bailadoras de fandango, lavanderas, fritangueras, cocineras como Pacha Ferias, Agustina Medrano, Antonia Espitia, Marcelina Agamez, Mercedes Vidal y Josefina González» (BONILLA 56). La lucha desarrollada en el marco de la Sociedad de Obreras fue entre otras cosas por condiciones de trabajo dignas y educación, como relató Juana Julia:

Queríamos redimirnos nosotras mismas, porque esas mujeres eran muy martirizadas. De coger las blancas a las pobres sirvientas y darles calderetazos y tirarles leche caliente encima. Nos organizamos con reuniones los martes y sábados para que siquiera aprendieran a defenderse, que no se dejaran y que no había prisión por deudas (citado en FALS 143A).

⁷ Si bien el Centro de Emancipación Femenina contiene también una importante relación entre feminismo y socialismo para la época, se da prioridad a la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer debido a las posibilidades de acceso a la información.

Aquí se identifica el componente *interseccional* que caracteriza al feminismo popular, específicamente cuando Juana Julia hace referencia a la relación de las jefas *blancas* con sus trabajadoras, a quienes maltrataban, resaltando el componente de género, clase y etnia que marcó a la problemática y a la Sociedad de Obreras.

El proceso revolucionario liderado por Juana Julia Guzmán y Vicente Adamo adoptó como estrategia la construcción de organizaciones gremiales –entre estas la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer–, y la creación de organizaciones de carácter electoral separadas de las anteriores para «evitar la potiquería» (FALS 150B). De tal manera que las obras realizadas por estas sociedades, como el centro obrero, un hospital y una biblioteca (FALS 2002), eran iniciativas realizadas conjuntamente en las organizaciones mixtas, aunque considerando las necesidades educativas de las mujeres.

Respecto a Juana Julia, cabe recordar que esta mujer fue una de las tantas que migraron a inicios de siglo del campo a los poblados urbanos. Trabajó como clasificadora de hojas de tabaco hasta 1916, cuando llegó a Montería a emplearse como trabajadora doméstica, cantinera y ventera. Pese a que Juana Julia no pudo acceder a la escuela, su liderazgo fue fundamental para el desarrollo de procesos revolucionarios en la costa norte y llegó a tener tal importancia que Vladimir Llich Ulianov (Lenin) le envió una carta exaltando su labor, la cual fue encontrada por Orlando Fals Borda en sus investigaciones para la *Historia doble de la costa* (ELJACH).

Juana sería conocida más tarde como «la robotierra» por las luchas de recuperación de tierras libradas con los campesinos, especialmente en Lomagrande. Fue enviada a la cárcel, estigmatizada, perseguida y violentada por su ejercicio político, aun así se mantuvo como presidenta de la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer, y segunda gerente de lo que más tarde sería el baluarte Nueva Galicia (espacios territoriales recuperados por los campesinos para ser habitados y realizar trabajos comunales). Su lucha no concluyó en las primeras décadas del siglo xx, puesto que después del descenso de los proyectos realizados en la época, retomó su militancia con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) en 1970, fortaleciendo el comité de mujeres de dicha organización (FALS).

2.3. LA HUELGA DE TRABAJADORAS DE LA FÁBRICA DE TEJIDOS DE BELLO

Como otro caso de importancia de la época resalta la huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello, debido a que esta experiencia contribuyó al proceso de emancipación femenina desde una perspectiva feminista y socialista. La huelga inició el día 16 de febrero de 1920 por iniciativa de Adelina González, Teresa Tamayo y soporte activo de Betsabé Espinal, Trina Tamayo, Teresa Piedrahita, Matilde Montoya, Carmen Agudelo, Rosalina Araque y Bedalina del Valle (DETECTIVE). Es importante mencionar que este no había sido el primer intento de huelga en la fábrica, puesto que anteriormente se había generado la iniciativa, pero todas las trabajadoras relacionadas fueron despedidas (*El Correo Liberal*, citado en MARTÍNEZ y URIBE 129).



La huelga se desarrolló en un ambiente de amplia acogida mediática y social, hasta el punto que el alcalde de Medellín y la policía parecieron apoyarlas. El apoyo de diversos sectores de la población se expresó a través de la realización de ollas comunitarias que contaron con el aporte de donantes del territorio del Valle de Aburrá y de los vecinos de la fábrica, así como con expresiones artísticas y discursos políticos que alentaron a las huelguistas y permitieron concluir la huelga exitosamente. Así, el día de culminación oficial de la huelga se había logrado todo lo planteado en el pliego de peticiones; según los acuerdos realizados con la empresa se estableció:

1.º Horas de trabajo: 9 horas 50 minutos, las cuales se repartirán de acuerdo con las Obreras, para las salidas a desayunar, almorzar y tomar el refrigerio entre el almuerzo y la comida, para que de este modo queden constituidas ocho horas diarias de trabajo. 2.º Salarios: la Compañía garantiza a las obreras un aumento del cuarenta por ciento; pero se reserva el derecho de repartir ese aumento de una manera equitativa, con el objeto de evitar que queden unas más favorecidas que otras. 3.º Libertad de calzarse. Las obreras pueden hacer de esta materia lo que les plazca y lo que les acomode. 4.º Cambio de Caciques: la Compañía garantiza a las Obreras su derecho justo y moral de presentar cargos concretos contra los tres Caciques, cargos que serán atendidos y estudiados íntimamente por el Gerente, por la Junta Directiva y, naturalmente por las autoridades del Distrito (Alcalde o Juez Municipal). La compañía reservará imparcialidad y de acuerdo con la justicia despedirá a los empleados que resulten culpables («Solución de la huelga»).

Lo anterior fue un triunfo de gran magnitud y un mensaje fuerte para la época sobre la beligerancia de las mujeres, solidaridad de la comunidad, medios de comunicación y organizaciones, así como de posibilidades de éxito en las reivindicaciones de las personas trabajadoras. Así mismo, es relevante el hecho de dársele trámite público y solución al objetivo principal de la huelga, que era el abuso sexual al cual estaban sometidas, tal como lo afirmó Betsabé:

El objeto primordial del actual movimiento, es principalmente, los abusos y arbitrariedades de los tres caciques Jesús Monsalve (Taguaica), Teóduo Velásquez, y Manuel J. Velásquez; estos señores son los verdaderos responsables y sobre los cuales se deben recargar todas las pérdidas que ha proporcionado este conflicto (DETECTIVE).

En esta declaración puede identificarse que el cuestionamiento de las relaciones de género fundamentó la movilización, puesto que, además de romper la normalización de las violencias sexuales que sufrían, cuestionaron estereotipos:

Otra cosa que me llama la atención, es que es digno de marcada burla, es que hay hombres tan bobos, que creen que las mujeres somos muy flojas, no hay tal, con menos fuerza, eso sí, pero con más fuerza de voluntad (citada en DETECTIVE).

En relación con lo anterior, en la época llamó mucho la atención la reticencia de los hombres que trabajaban en la fábrica a salir a la huelga, por lo que fueron objeto de burla por parte de las mujeres huelguistas, utilizando argumentos contra

su *virilidad*. Otra transgresión de importancia fue la negación de las huelguistas a ceder a las recomendaciones de cese de la huelga brindadas por el cura del municipio de Bello, así como no atender a la visita del obispo al municipio (TINTORERO), siendo esto muy polémico en un municipio de Antioquia en 1920, donde la Iglesia tenía gran control sobre la vida social y política.

Como puede notarse, si bien muchas mujeres hicieron posible el desarrollo de esta huelga, resaltó el rol de Betsabé Espinal, quien fue nombrada a sus 23 años como delegada de las obreras a una Asamblea Socialista realizada en el marco de la huelga, fue muy reconocida por su oratoria y capacidad de conducción de las trabajadoras durante la movilización, aportando a su desarrollo exitoso. De esta manera, Betsabé narra: «La policía que custodiaba los salones de la fábrica y que presenciaba todo lo ocurrido, al terminar mi palabra arrojaron los rifles sobre el suelo, para poder aplaudirme y dar de este modo una muestra de su civilización y de su entusiasmo» (citada en DETECTIVE).

Betsabé Espinal nació en 1896 y murió en 1932 en el municipio de Bello, hasta el momento se conoce poco sobre su historia; sin embargo, se sabe que su madre estuvo recluida en el hospital mental de Bello, que tenía hermanos y que para el momento de su muerte –a causa de una electrocución accidental– era jefa del taller textil en el patronato de obreras de la Fábrica (URIBE).

2.4. EL APORTE DE LAS MUJERES POPULARES AL FEMINISMO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

La *Sociedad de Obreras Redención de la Mujer* y la *huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello en 1920*, así como las dos mujeres que representan estas luchas hasta la actualidad, fueron una valiosa contribución al proceso histórico de emancipación de las mujeres. Uno de estos aportes fue la transgresión de los imaginarios de feminidad establecidos; en el caso de Juana Julia, sus adversarios cuestionaban la masculinidad de la gran cantidad de hombres que la seguían, de manera que fue en este contexto donde ella acuñó la frase «el cobarde no hace historia» (FALS 144A).

Por otro lado, en el caso de la huelga en Bello, fue clara la admiración por la valentía de las huelguistas, como se publicó en *El Luchador*: «Esta vez queda demostrado que la mujer sí sirve para algo más que para arreglar la casa y criar los hijos. Es un espectáculo digno de verse y meditarse esas obreras rebeldes que no quieren continuar bajo el yugo del amo explotador» (ZAPATA, *Obreras*).

Este cuestionamiento de los imaginarios derivó en el «elogio» que recibieron tanto Juana Julia como Betsabé en la prensa obrera por su «virilidad» (ELJACH; LUIS), puesto que la actuación de estas mujeres no se correspondía con los imaginarios hegemónicos de la feminidad –asociados a aspectos poco valiosos– y sí con los de la masculinidad –mejor valorados socialmente–. Además del impacto en el imaginario femenino tradicional, lograron hablar del machismo, la sexualidad, los derechos para las mujeres trabajadoras, y tuvieron éxito en sus luchas.



3. EL SOCIALISMO Y LA FIGURA DE *FLORES DEL TRABAJO*

Es importante mencionar que se hace alusión a un socialismo colombiano de inicios del siglo XX, derivado de corrientes radicales del liberalismo de finales del siglo XIX (CORREA), y que recibe influencia de los procesos revolucionarios que venían en desarrollo en América Latina y Rusia. Este socialismo recoge elementos del anarquismo, la corriente bolchevique, la masonería, el radicalismo liberal, el socialismo cristiano y el espiritismo (NÚÑEZ citada en FLÓREZ).

Los partidos políticos socialistas creados en las primeras décadas del siglo fueron en 1916 el Partido Obrero; en 1919 el Partido Socialista; en 1926 el Partido Socialista Revolucionario (PSR); y en 1930 el Partido Comunista. En este transcurrir se presentaron transformaciones en dichos partidos políticos en cuanto a sus configuraciones ideológicas, reivindicaciones, estrategias, métodos de trabajo y difusión de las ideas (CARO). De este modo, durante estas décadas se adoptaron posturas reformistas y revolucionarias, se potenciaron iniciativas de prensa obrera, se estructuraron organizaciones nacionales, entre otros aspectos.

El nacimiento del Partido Obrero se basó en organizaciones creadas desde 1910 que buscaron ocuparse de las necesidades de esta población, algunas fueron la Unión de Industriales Obreros (1910) y la Unión Obrera de Colombia (1913) (CARO, 2017). Por su parte, en el Partido Socialista (1919) la estructura organizativa creada le permitió vincularse con luchas como las de las mujeres; así, se generó una forma de trabajo basada en la creación de directorios municipales, departamentales y uno nacional (CARO), que debían organizar los diferentes gremios y acompañar las luchas que se generaban en las regiones, lo cual fue efectivo en el caso trabajado en el apartado anterior con respecto a la huelga de Bello en 1920.

Por su parte, en el caso del PSR destaca la importancia de las giras realizadas para la organización de diferentes gremios en el territorio nacional, aquí es importante mencionar la figura de *Flores del trabajo*, una suerte de reinado que elegía mediante concursos a las mujeres más carismáticas y representativas de las luchas obreras. Para su elección, cada persona votaba y el valor del voto era de 10 centavos, esto permitía la recolección de dinero para la causa socialista (VILLAREAL). Las *Flores del trabajo* incidieron positivamente en la participación de las mujeres en espacios políticos visibles, como fue el caso emblemático de María Cano, quien resaltó por su gran capacidad de oratoria, transgrediendo estereotipos femeninos tradicionales de la época⁸ (VILLA).

Uno de estos estereotipos cuestionados fue el de las mujeres confinadas a los espacios privados y desinteresadas en la política, ya que María Cano se caracterizó por habitar e incidir espacios públicos con un rol de liderazgo.

⁸ Uno de los estereotipos que cuestionó fue la maternidad como propósito de la vida femenina. Frente a su decisión de no ser madre, María Cano afirmó en un discurso en Popayán: «Soy mujer y en mi entraña tiembla el dolor al pensar un hijo que pudiera ser un esclavo» (citada en TOBÓN 106).



Usted acusa de conspiradores a mis amigos del PSR y me quiere excluir a mí de tal responsabilidad porque supuestamente estoy llevada y convencida por ellos, o sea, no me otorga la posibilidad de criterio personal. En este país donde la mujer habla es a través del cura, del marido o del padre, hay esa costumbre. Pero ese debate no se lo voy a hacer. La gente sabe quién soy y cuál es mi criterio (citada en CORREA 13).

El anterior es un fragmento de una carta enviada por María Cano al secretario general del Partido Comunista, que permite identificar el rol pasivo asignado a las mujeres en la época, incluso desde el seno del comunismo.

4. FORMAS DE ENCUENTRO DEL FEMINISMO Y EL SOCIALISMO

Como se mencionó anteriormente, hablar de feminismo y socialismo implica principalmente referirse a cómo se complementan o se diferencian sus métodos y teorías, lo cual implica trascender las relaciones organizativas. De esta manera, cabe señalar que en Colombia la postura de personas y organizaciones socialistas frente al feminismo, las violencias contra las mujeres y roles de género derivados del patriarcado fue heterogénea y en muchas ocasiones contradictoria; no obstante, se establecieron relaciones orgánicas, programáticas y estratégicas.

En el siguiente apartado se abordan algunas formas de encuentro y desencuentro de experiencias feministas y socialistas como la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer, la huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello en 1920, el Partido Socialista y el PSR; lo anterior se dará a partir de la identificación de algunas visiones que aportaron al debate sobre la *cuestión de la mujer* y el feminismo, la relación programática entre feminismo y socialismo que se devela en los casos mencionados y, finalmente, la relación orgánica que se estableció.

4.1. DEBATES SOBRE LA CUESTIÓN DE LA MUJER Y EL FEMINISMO

La prensa obrera, en especial los órganos de difusión de los partidos políticos en diferentes regiones del país, permite identificar algunas tendencias en la concepción del feminismo y el rol de las mujeres en el socialismo. Muestra de ello son las publicaciones de *El Luchador* en el departamento de Antioquia, donde se hacía seguimiento a las condiciones laborales de las mujeres, sea cuestionando el hecho de que trabajaran o exigiendo condiciones de trabajo dignas para ellas (ATEHORTÚA). A su vez, se publicaban episodios de violencias contra las mujeres exigiendo justicia a las autoridades competentes («La desgracia», 1919), y se comentaba acerca del rol de las mujeres en la sociedad, la política y la revolución.

En este trabajo se identifica la existencia de posturas contradictorias en los partidos sobre la temática en lecturas de la realidad y propuestas conservadoras desde el socialismo sobre las mujeres y el feminismo. De esta manera, en *El Luchador*—como órgano regional del Partido Socialista—, por un lado, se encuentran planteamientos conservadores, donde el esencialismo hacia *la mujer* considerada como



madre y reina del hogar imperaba (NÚÑEZ 184), mientras que, por otro lado, se evidencian mensajes a favor de la emancipación femenina y de su participación política. En este sentido, en 1918 el periódico socialista *El Luchador* saca una nota de prensa con la pregunta «¿Cuándo es más fea la mujer?»:

Es fea la mujer cuando habla demasiado. Más fea cuando ríe por ostentación. Mucho más fea cuando en el templo vuelve el rostro atrás para mirar lo que pasa. Peor, cuando se ocupa en asuntos de política. Feísima, cuando no saluda. Atroz, cuando se ocupa en hablar mal de los demás [...]. Terremoto, cuando descuida sus quehaceres domésticos, para cuidar, como un ídolo, su belleza siempre efímera, sin acordarse de que la vida es un sueño («¿Cuándo es más fea la mujer?», 1918).

Puede notarse que en este fragmento se tiende a valorar a las mujeres a partir de su estética y su comportamiento, a generar una norma para las mujeres madres, casadas y obreras desde principios conservadores y misóginos, que inhiben la participación política de las mujeres al relegarlas al espacio doméstico a partir de la naturalización de este trabajo. Este tipo de opiniones se encontraron de manera recurrente en el periódico.

Otra postura interesante hallada en *El Luchador* es la que relaciona la participación de las mujeres en la revolución con concebir y educar hijos obreros como militantes. Lo anterior refleja la reproducción de valores conservadores sobre la feminidad, la cual para el caso está al servicio del socialismo. Desde esta perspectiva, no se considera a las mujeres como sujetas activas en el marco de la revolución, pues su rol se basa en el acompañamiento a los hombres, sea como madres o esposas, para que estos se desarrollen como sujetos políticos.

Pese a lo anterior, también se identifican posturas favorables a la participación política de las mujeres. En algunos escritos *El Luchador* exalta iniciativas de emancipación femenina, y propone interpretarlas como parte del «progreso de la humanidad» (ZAPATA), en este sentido se publican noticias sobre Antioquia y Montería:

Con el título de «Feminismo» va a aparecer una revista dirigida por señoritas, entre las cuales se cuenta la intelectual señorita Romelia Gómez. En Montería, según se nos comunicó, fundaron un centro feminista obrero, que tiene ya biblioteca popular y salón de lectura, y piensa dar a la publicidad un órgano que defienda los intereses de las obreras y damas de esa región (ZAPATA).

Tanto la revista *Feminismo* como el Centro Feminista Obrero son iniciativas que demuestran la acogida del feminismo por parte de mujeres populares, relacionadas con las ideas socialistas de la época. A su vez, demuestran el interés del Partido Socialista por su ejercicio de organización.

Lo anterior permite afirmar que aunque se estuviera en la empresa de construir el Partido Socialista, que como se verá más adelante tenía algunas ideas definidas sobre la situación de las mujeres, no había cohesión en las ideas que se promocionaban en su órgano regional respecto a esta temática; por el contrario, abundaron las contradicciones entre tendencias favorables y desfavorables para los derechos de las mujeres y su consideración como sujetas políticas. A pesar de todo esto, el femi-



nismo y la *cuestión de la mujer* fue una problemática que se abordó en el periódico, lo cual pudo contribuir al debate y a la difusión de ideas favorables a las luchas de las mujeres.

4.2. RELACIÓN PROGRAMÁTICA ENTRE EXPERIENCIAS FEMINISTAS Y SOCIALISTAS

Además del debate expresado en la prensa obrera frente a la lucha feminista y las mujeres, que da cuenta de una relación no siempre favorable entre ambas luchas, en el campo programático y reivindicativo de las organizaciones estudiadas pueden identificarse igualmente puntos de encuentro.

En el pliego de peticiones de la huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello en 1920 se identifica articulación de reivindicaciones feministas y socialistas, donde se conjugó la exigencia del cese del abuso sexual hacia las trabajadoras de la fábrica con la demanda histórica de los tres ochos (ocho horas para dormir, ocho horas para trabajar, ocho horas para educarse) y el aumento del salario, entre otros puntos del pliego. Si bien las obreras en huelga no llegaron a nombrar ni al socialismo ni al feminismo, la lucha que adelantaron se inscribió en los objetivos de ambas praxis al confrontar las contradicciones clásicas obrera/patrón y las propias del género (mujer/hombre).

En el marco de la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer se identifica que los procesos desarrollados en la costa norte colombiana se rigieron igualmente por un *socialismo moderado* en el marco del Partido Socialista en construcción (FALS 147B). En este caso, algunas de sus aspiraciones fueron el «estímulo a la unión y solidaridad de los trabajadores como clase proletaria universal y (...) apoyo a campañas feministas, antialcohólicas y de democratización del trato personal (“camarada” y “compañero”)» (FALS 148B), lo que explícitamente señalaba la confluencia de feminismo y socialismo en la Sociedad de Obreras y demás organizaciones relacionadas de la costa norte.

Por su parte, el Partido Socialista en 1919 acoge la Plataforma Socialista propuesta por la Confederación Obrera de Bogotá, donde se indica que el socialismo debe propender,

por cuantos medios estén a su alcance, porque la mujer tenga las mayores garantías posibles en guarda de su persona e intereses; porque se la proteja contra la dilapidación del marido vicioso o del detentador de sus bienes; porque su trabajo sea remunerado, según sus aptitudes, lo mismo que el del hombre; porque se la asegure en la percepción de su salario en todo caso comprobado de enfermedad, y especialmente durante los 30 días antes y después de la maternidad; porque los atropellos a su honestidad y decoro sean sancionados severamente por medio de leyes que establezcan la probanza y el castigo de modo eficaz, y porque no se la obligue a trabajar por ningún motivo antes de los 12 años y después de los 60 (Confederación Obrera de Bogotá, 1919).

Estos objetivos demuestran preocupación desde el Partido Socialista por las problemáticas de las mujeres acogiendo reivindicaciones relacionadas con la mejora



de condiciones de trabajo para ellas y rechazo al trabajo infantil, paridad laboral, licencia de maternidad y justicia ante las violencias de género. Cabe resaltar que no se abordaron otras reivindicaciones importantes de la época como la educación y la participación política a través de sindicatos u otros escenarios.

En conclusión, puede notarse la confluencia de propuestas y reivindicaciones feministas y socialistas en las experiencias abordadas. En el caso de la Sociedad de Obreras en Montería la relación fue explícita, mientras en el caso de la huelga en Bello en 1920 y en los partidos políticos se encuentra de manera implícita, no nombrada. Pese a lo anterior, todas las experiencias estudiadas demostraron haber recibido influencias de estas ideas emancipadoras y aportaron a la consecución de derechos para las mujeres trabajadoras desde una perspectiva revolucionaria.

4.3. RELACIÓN ORGÁNICA

En cuanto a la relación orgánica entre feminismo y socialismo, deben señalarse inicialmente los espacios de coordinación generados entre el Partido Socialista y las obreras de la fábrica para la realización de la huelga de Bello en 1920; por otro lado, cabe mencionar las iniciativas de las organizaciones de la costa norte para la construcción del Partido Socialista nacional y, finalmente, se abordará la figura de *Flores del trabajo* como forma de encuentro del PSR con algunas luchas de las mujeres, especialmente en Bogotá y Antioquia. Estas experiencias demuestran el encuentro organizado de iniciativas y organizaciones con adscripción a las luchas socialistas y feministas en las primeras décadas del siglo.

En primer lugar, en la huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello de 1920 puede encontrarse evidencia del acompañamiento que realizaron personas integrantes del Partido Socialista a la preparación de la huelga y a su sostenimiento (MARTÍNEZ y URIBE) desde 1916 con el registro de la presencia de Benedicto Uribe⁹ azuzando a las obreras de esta fábrica para que se manifestaran por sus condiciones de trabajo (URIBE). Lo anterior permite negar el relato que caracteriza a esta huelga como espontánea, y por otro lado, aporta datos sobre las formas de articulación de las organizaciones socialistas con los procesos de lucha de mujeres y feministas.

De acuerdo con esto, la articulación del Partido Socialista con esta huelga se estableció mediante un acompañamiento directo a través de diferentes mecanismos; por un lado, desde la generación de conferencias (URIBE, *Telegrama*), lo cual tuvo un impacto notorio en la cualificación del discurso de las lideresas, por ejemplo el de Betsabé Espinal; a través de la recolección de dinero para el sostenimiento de la huelga («¡obreras! ¡obrerros!», 1920); además, se brindó acompañamiento para la orientación de la movilización hasta su culminación oficial a través de reuniones de personas delegadas del Directorio Departamental y las obreras («La huelga

⁹ Uribe fue militante del Partido Socialista en Medellín pocos años después de este episodio, allí sostuvo su apoyo a la huelga de trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello generada en 1920.

de Bello», 1920); se generaron acciones de movilización que ayudaron a presionar a los dueños de la fábrica (Herrera, 1920); y, finalmente, existió un importante compromiso con la difusión mediática de la huelga, lo cual aportó a la amplia acogida y legitimidad que tuvo la huelga para la población antioqueña, al punto de ser apoyada por el alcalde de Medellín (DETECTIVE).

Además de lo anterior, se desarrolló una Asamblea Socialista, donde Betsabé Espinal, Matilde Montoya, Trinidad Tamayo y Teresa Piedrahita fueron elegidas como representantes de las obreras («La huelga de Bello», 1920), demostrando una relación formal entre las obreras y el Partido Socialista. Finalmente, es importante mencionar que esta huelga fue altamente valorada por el Directorio Socialista nacional y departamental, de tal manera que fue estimada como un «triunfo del socialismo en Antioquia» («Triunfo del socialismo en Antioquia», 1920). De este modo, el 20 de febrero el Directorio Nacional envió una carta a Betsabé exaltando su trabajo.

El Directorio Ejecutivo Nacional Socialista le envía a la señorita Betsabé Espinal un efusivo, cordial y sincero voto de aplauso por su digna actitud, asumida en la huelga de las obreras de la Fábrica de Tejidos de «Bello» de Medellín, y a la vez la excita a que continúe la gloriosa tarea de redimir a sus compañeras de labor (Directorio Socialista Nacional, 1920).

En segundo lugar, se evidencia que la lucha liderada por Juana Julia Guzmán y Adamo estuvo articulada a otras organizaciones e iniciativas nacionales. Uno de los objetivos de esta articulación fue la creación de un primer Partido Socialista en el marco de la Asamblea Obrera de la Costa Atlántica, realizada en Montería en enero de 1921. A su vez, este proceso estuvo relacionado posteriormente con María Cano, Raúl Mahecha y Torres Giraldo entre otros socialistas reconocidos nacionalmente, los cuales abogaron por la nacionalización de Adamo en el momento en que se le expulsó del país en el marco del Gobierno de Miguel Abadía Méndez (FALS).

Finalmente, las *Flores del trabajo* bien pueden ser leídas como una reproducción del estereotipo femenino donde las mujeres son utilizadas como objetos decorativos, lo cual no se discutirá aquí. A pesar de esto, esta figura permitió el acercamiento de organizaciones y luchas de las mujeres al PSR, así como la posibilidad de algunas mujeres para sobresalir en la política nacional de tendencia revolucionaria. Tal es el caso de María Cano, la *Flor del trabajo* de Antioquia, y de Sofía López, *Flor del trabajo* de Bogotá, quienes acompañaron y agitaron movilizaciones de mujeres en la época,

En algunos de los discursos de las mujeres escogidas como Flor de Trabajo se notaba la manera como eran recepcionadas algunas de las reivindicaciones más importantes de las trabajadoras. Por ejemplo, en 1926 Sofía López en su mensaje a los obreros anunciaba que se proponía: «2. Trabajar porque los patronos reconozcan la justicia del principio de que a igual trabajo se reconozca igual salario, sin distinción de sexos ni edades [...] 3. Declarar por todos los medios... guerra sin cuartel al analfabetismo femenino», dos reivindicaciones que hacían parte de la lucha mundial de las mujeres, tal y como se agitaban en ese momento en diversos países de Europa y América Latina (López citada en VEGA 153).





Dicha relación de las *Flores del trabajo* con las luchas de las mujeres, además de confirmar la relación de las luchas desarrolladas en Colombia con otros países del continente y el mundo, mostraba una forma concreta en la cual se promovió el debate y se posicionaron puntos específicos desde las mujeres en el PSR. Las *Flores del trabajo* fueron de gran visibilidad pública, pero no llegaron a ocupar escenarios de dirección y María Cano, una vez que se diluyó el PSR y se conformó el Partido Comunista, fue excluida de este último por ser mujer, es así que el secretario general de este partido afirmó: «El pueblo antioqueño es antimatriarcal y la presencia de una mujer entre los obreros los asusta, los espanta, los obreros no quieren tener cuentas con mujeres» (citado en ACOSTA 69).

La relación orgánica abordada da cuenta de las importantes relaciones entre organizaciones feministas y socialistas, que fueron conflictivas y diversas de acuerdo al partido político (PS, PSR, PC). La articulación fue heterogénea dado que las experiencias abordadas se dan en años y territorios diversos, lo que las sitúa en contextos municipales más favorables o adversos para la recepción de discursos revolucionarios. Así, fue favorable la influencia de ideas provenientes de otros países en las luchas desarrolladas en la costa norte, mientras fue adverso para la acogida de las ideas feministas el marcado poder de la Iglesia sobre la vida antioqueña, en cuyo marco se desenvuelve la huelga en 1920.

Además, podría decirse que si bien existió un avance en el reconocimiento de algunas necesidades de las mujeres en el marco del Partido Socialista y posteriormente en el PSR, relacionadas con la dignificación de las condiciones laborales y la justicia ante situaciones de violencias de género, entre otros asuntos, se presentaron limitaciones en la integración del feminismo con estas luchas. De esta manera, en los casos abordados el feminismo no se nombró por parte de las organizaciones socialistas nacionales, ni se reivindicó como parte integradora del socialismo, pese a que para el momento en Colombia y otros países del mundo (como Alemania y la URSS) existían desarrollos del feminismo socialista entre las mujeres obreras. Esta exclusión del feminismo de la praxis socialista se profundizó cuando el PSR se extinguió y surgió el Partido Comunista, con una influencia soviética en la cual esta lucha no tuvo cabida.

5. CONCLUSIONES

El feminismo era una propuesta política en disputa en las primeras décadas del siglo XX, como lo sigue siendo hoy. En este camino las ideas socialistas jugaron un importante rol en la potenciación de la participación política de las mujeres y la construcción de sus propias organizaciones e iniciativas transformadoras, tales como huelgas, publicaciones, entre otras. De ahí que es importante recordar que el feminismo como *proceso histórico de emancipación inacabado* alberga diversas corrientes ideológicas y que, por lo tanto, la historia de los feminismos es diversa y no se reduce a la historia del feminismo liberal.

Así, puede afirmarse que la participación política de las mujeres no inicia con la lucha por el sufragio ni navega necesariamente por las olas del feminismo relata-

das tradicionalmente, ni en Colombia ni en otras sociedades que hayan atravesado procesos de industrialización, donde fueron las mujeres, niñas y niños la fuerza de trabajo más explotada. De esta manera, resalta la vinculación de las mujeres con el trabajo remunerado como un aspecto fundamental en las condiciones de posibilidad para la generación de procesos de resistencia que no han sido plenamente documentados. Dado lo anterior, puede afirmarse que el feminismo popular es anterior a los movimientos sufragistas, y se encuentra en luchas concretas de algunos grupos poblacionales subalternos en espacios considerados públicos y privados.

Para el caso colombiano, el feminismo popular de las primeras décadas del siglo xx se caracterizó por estar construido por las mujeres trabajadoras del campo y la ciudad, que no sólo participaron como mujeres en luchas sociales, sino que lo hicieron con perspectiva feminista, abordando temas como el machismo, la sexualidad, la igualdad salarial, la reducción de la jornada laboral y las violencias relacionadas con el género. Estas mujeres transgredieron estereotipos y roles hegemónicos asignados a la femineidad, al manifestarse políticamente en espacios públicos que no estaban pensados para ellas; además, se vincularon masivamente a la industria cuando se su espacio asignado era el doméstico —no siempre por elección sino por necesidad—, soportando estigmatización y maltrato por ser mujeres trabajadoras.

En el marco de este feminismo se utilizaron como repertorios de acción las publicaciones independientes (como la revista *Feminismo* de 1919), u otras publicaciones en periódicos obreros, así como los centros de estudio para educar de manera crítica a las mujeres empobrecidas excluidas de las instituciones formales. Fueron representativos del feminismo popular repertorios como las huelgas o paros laborales, como formas de presión para la consecución de sus peticiones. Respecto a lo organizativo, en este feminismo resalta la generación de organizaciones o iniciativas de mujeres articuladas a otras de mayor alcance poblacional o temático como las socialistas, lo cual expresa el reconocimiento de la importancia de la articulación de las luchas, en contraste con tendencias separatistas del feminismo o del socialismo.

Por otro lado, se identifica que la relación entre feminismo y socialismo se estableció, por un lado, a través de las publicaciones realizadas por periódicos obreros y socialistas, que promovieron el debate de estas ideas y difundieron iniciativas de luchas feministas y socialistas. Por otro lado, se dio la articulación de luchas contra las contradicciones basadas en la clase socioeconómica, la etnia y el género, demostrando relaciones de carácter orgánico, así como programáticas y estratégicas, en algunas reivindicaciones del Partido Socialista, de las organizaciones de Montería y la huelga en Bello. Otra forma de relacionamiento fue a partir del apoyo planificado de luchas concretas desde Partido Socialista y posteriormente el PSR a organizaciones y movilizaciones de mujeres.

Como puede notarse, hubo importantes avances en el establecimiento de esta relación. El Partido Socialista y el PSR reconocieron la situación laboral de las mujeres y acompañaron las luchas por el mejoramiento de sus condiciones de trabajo, lo cual implicó debates sobre las violencias de género y la justicia para las mujeres. A su vez, reconocieron otros temas como la capacidad de administrar sus bienes de manera independiente sobre el esposo. Pese a esto, se presentaron retos para territorializar planteamientos programáticos de este tipo, que implicaban cambios en la



concepción sobre las mujeres. Esto se evidencia en los discursos machistas y misóginos publicados en algunos de sus órganos de difusión, como los expuestos en *El Luchador*, así como en la práctica de construcción de liderazgos, que fue principalmente masculina aunque existieran muchas mujeres reconocidas trabajando en el partido, como en el caso del PSR.

Por otro lado, se da una evidente acogida de las ideas socialistas en las organizaciones de Montería y en la huelga de la Fábrica de Tejidos de Bello en 1920. Allí sus reivindicaciones lograron estar mejor integradas y los liderazgos más fuertes fueron los femeninos, aunque con participación masculina. Dado esto puede afirmarse que se presentó una mejor acogida del socialismo en las mujeres que del feminismo en las organizaciones socialistas dirigidas por hombres.

Esta relación no se estableció de manera homogénea debido a que algunas de las experiencias analizadas se desarrollaron en tiempos y territorios diferentes, lo que las enmarca en contextos diversos. Es así que podría decirse que en la costa norte hubo mayor favorabilidad para la acogida y articulación de las ideas feministas y socialistas por su posicionamiento geográfico, que permitió la entrada de personas e ideas al país, en contraste con la situación de Antioquia para las primeras décadas del siglo xx, que estuvo marcada por el conservadurismo y el control de la Iglesia, lo cual pudo influir en la manera en cómo se desarrollaron y nombraron las luchas. De igual manera, la relación entre feminismo y socialismo no fue lineal, presentó un retroceso a partir de 1930, no sólo influido por el Partido Comunista, sino también por la llegada del Partido Liberal al Gobierno Nacional y la salida de las mujeres de la industria fabril.

Las experiencias estudiadas, su forma de relacionamiento, transformaciones y contextos; aportan a la comprensión histórica de los procesos políticos. Permiten identificar cómo se configuraron, mantuvieron y transformaron relaciones de poder entre diferentes discursos, tales como el feminismo y el socialismo.

Actualmente esta relación sigue siendo problemática; por ello, con el presente trabajo se buscó aportar a la identificación de debates, avances y retrocesos históricos para contribuir a la superación del actual estancamiento del debate en varios sectores de la izquierda en Colombia. Pese a esto cabe recordar que lo importante es no dejar de caminar, pues, como afirmó Juana Julia Guzmán, «el cobarde no hace historia».

ENVIADO: 4 de julio de 2019; ACEPTADO: 16 de marzo de 2020



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA RESTREPO, Alfonso. «Intervención de Don Alfonso Acosta Restrepo», en CANO MÁRQUEZ, María, *María Cano y su época. Flor del trabajo y semilla de esperanza, memorias de su centenario*. Medellín: Litoarte, 1988, pp. 69-80.
- ÁLVAREZ, Ana. «La articulación del feminismo y el socialismo en el siglo XIX: el conflicto clase género». Recuperado de <http://acoca2.blogs.uv.es/files/2013/11/7-Feminismo-y-socialismo.pdf>.
- APONTE, Elida. «El feminismo y el socialismo: encuentros y desencuentros. La propuesta en el marco de la Revolución Bolivariana de Venezuela», en *Frónesis*, vol. 21, n.º 1, (2014), pp. 136-164.
- ARCHILA, Mauricio. «Intimidad y sociabilidad de los sectores obreros durante la primera mitad del siglo XX», en *Historia de la vida privada en Colombia*. Bogotá: Taurus, (2011), pp. 151-179.
- ATEHORTÚA, Juan (1918, octubre 10). Por las obreras. *El luchador*.
- BARBA, Sandra. «Romper las olas de la historia feminista», en *Letras Libres*, (2017). Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/historia/romper-las-olas-la-historia-feminista>.
- BEBEL, Augusto. *La mujer en el pasado, en el presente, en el porvenir*. Madrid: F. Granada y Ca, 1906.
- BONILLA, Gloria. «La lucha de las mujeres en América Latina: Feminismo, ciudadanía y derechos», en *Palabra*, n.º 8, 2007, pp. 42-59.
- BRENNER, Johanna. «El feminismo socialista en el siglo XXI» en *Sin permiso*, pp. 1-9, 2014. Recuperado de <http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos/brenn.pdf>.
- CARO, Edgar. *Marx, marxistas y socialistas en Colombia 1919-1930*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, departamento de Historia, 2017.
- CASTAÑEDA, Martha. *Metodología de la investigación feminista*. México: Fundación Guatemala. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- CHÁVEZ, Hugo. *El socialismo del siglo XXI*. Venezuela: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información. Colección Cuadernos para el Debate, 2011. Recuperado de http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/downloads/2013/01/reflexiones_del_siglo_xxicdw.pdf.
- COHEN, Lucy. *Colombianas en la vanguardia*. Colección Clío. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- COLMENARES, Ana. «Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción». *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, vol. 3, n.º 1, (2002), pp. 102-115.
- CONFEDERACIÓN OBRERA DE BOGOTÁ. (1919, Julio 01). Plataforma socialista. *El Luchador*.
- CORREA, Hernán. «La cotidianidad cultural y política en los años veinte», en CANO MÁRQUEZ, María, *María Cano y su época. Flor del trabajo y semilla de esperanza, memorias de su centenario*. Medellín: Litoarte, 1988, pp. 10-23.
- ¿CUÁNDO ES MÁS FEA LA MUJER? (1918, septiembre 26). *El luchador*.
- DETECTIVE (1920, febrero 17). Entrevista con la Señorita Betsabé Espinal. *El Luchador*.
- DIRECTORIO SOCIALISTA NACIONAL (1920, marzo 7). *Habla el directorio socialista nacional. El Luchador*.





- ELJACH, Matilde. «El baúl de Juana Julia “el cobarde no hace historia”». *Revista CEPA*, año VIII, volumen II, número 17, (2013). Recuperado de https://revistacepa.weebly.com/uploads/1/3/3/7/13372958/el_cobarde_no_hace_historia.pdf.
- ENGELS, Frederich. *Del socialismo utópico al socialismo científico*, (1876). Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/dsusc/1.htm#_ftnref18.
- FABBRI, Luciano. *Apuntes sobre Feminismos y construcción de Poder Popular*. Rosario: Puño y Letra Editorialismo de Base, 2013.
- FALS, Orlando. *Historia doble de la costa*, volumen 4. Colombia: Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- FALS, Orlando. *El socialismo raizal y la Gran Colombia bolivariana*. Caracas: Investigación Acción Participativa. Caracas, Venezuela, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario, críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2018.
- FLÓREZ, Carlos. «Identidades políticas del socialismo en Colombia 1920-1925. Opinión Jurídica», vol. 9, (2010), pp. 167-191.
- GARCÍA, Álvaro. *Socialismo comunitario un horizonte de época*. Bolivia: Vicepresidencia del Estado, Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional, 2015.
- GUARAMATO, Liz. *Tierra mujeres y hombres libres, relaciones de género en el Frente Nacional Campesino Ezequiel Zamora*. Venezuela: Editorial La Estrella Roja, 2015.
- HALL, Stuart. «Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”», en SAMUEL, Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Recuperado de <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/notas%20sobre%20la%20deconstruccion%20de%20lo%20popular.pdf>.
- HARTMANN, Heidi. «The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union», en *Marx Today*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 201-228.
- HERRERA, Eloy (1920, marzo 7). ¡Aleluya! *El Luchador*.
- INSTITUTO DE CULTURA FEMENINA (junio de 1929). *Letras y Encajes*, vol. 35. p. 569.
- KOROL, Claudia. *Socialismo y feminismo en el horizonte de nuestras luchas populares*, 2013. Recuperado de <https://viacampesina.org/es/wp-content/uploads/sites/3/2013/05/ES-07.pdf>.
- LA DESGRACIA (1919, mayo 20). *El Luchador*.
- LA DIRECCIÓN (agosto de 1929). *Letras y Encajes*. *Letras y Encajes*, vol. 1. p. 2.
- LA HUELGA DE BELLO (1920, marzo 9). *El Luchador*.
- LUGONES, María. *Colonialidad y género*. USA: Binghamton University, 2008.
- LUIS, Carlos (1920, febrero 20). Labor del socialismo. *El Luchador*.
- LUNA, Lola y FAGOAGA, Concha. «Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos radicales y signos reformistas», en *Ordenamiento jurídico y realidad social de las Mujeres*. Madrid: UAM, 1985. Recuperado de <http://www.lolagluna.com/publicaciones.html>.
- LUNA, Lola. *El sujeto sufragista feminismo y feminidad en Colombia, 1930-1957*. Cali: Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle/La Manzana de la Discordia, 2004.
- MARTÍNEZ, Yaneth & URIBE, Carlos. *Betsabé Espinal, la natural: itinerario de una lucha*. Bello, Colombia, 1920. Fondo Editorial Quitasol, 2013.
- MITCHELL, Juliet. *Women's Estate*. New York: Vintage Books, 1973.

- NUÑEZ, Luz. *El obrero ilustrado prensa obrera y popular en Colombia 1909-1929*. Andes: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Historia, 2006.
- OLIVE, Aleira (junio de 1929). Doña Carolina Lena etc. *Letras y Encajes*, vol. 35.
- PROTESTA DE LAS HUELGUISTAS DE BELLO (1920, marzo 16). *El Correo Liberal*.
- REYES, Catalina. *Aspectos de la vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1930*. Bogotá: Colcultura, 1996.
- SANDOVAL, Chela. *Methodology of the oppressed*. Minnesota: The University of Minnesota, 2000.
- SOLUCIÓN DE LA HUELGA (1920, marzo 7). *El Luchador*.
- SUÁREZ, Gina. *La «Confluencia de Mujeres» en el «Congreso de los Pueblos»: nuevos escenarios y viejos debates para el movimiento de mujeres*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- THOMPSON, Becky. «Multiracial feminism: recasting the chronology of second wave feminism». *Feminist Studies*, vol. 28, Issue 2, 2002, pp. 336-360.
- TINTORERO. (1920, febrero 27). Lo del lunes en Bello. *El Luchador*.
- TOBÓN, Gloria. «Intervención de Gloria Tobón», en CANO MÁRQUEZ, María, *María Cano y su época. Flor del trabajo y semilla de esperanza, memorias de su centenario*. Medellín: Litoarte, 1988, pp. 103-106.
- TRIUNFO DEL SOCIALISMO EN ANTIOQUIA (1920, marzo 9). *El Luchador*.
- UNA obrera (1919, julio 23). La mujer y el Socialismo. *El Luchador*.
- URIBE, Benedicto (1920, febrero 14). Telegrama. *El Luchador*.
- URIBE, Carlos. *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora, 1985.
- URIBE, María. *Los años escondidos sueños y rebeldías en la década del veinte*. Bogotá: Opciones Gráficas Editores, 2015.
- URIBE, Ricardo (1914). Notas feministas. Tesis presentada para optar al título de doctor en Derecho y Ciencias Políticas. Universidad de Antioquia, 1914.
- VALDÉS, Gilberto. «Planeta Tierra: movimientos antisistémicos». Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry, 2015. Recuperado de <http://seminarioscideci.org/ColoquioAndresAubry/PONENCIAS2.pdf>.
- VALLÉS, Miguel. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- VALVERDE, Octavio. «Intervención de Octavio Valverde», en CANO MÁRQUEZ, María, *María Cano y su época. Flor del trabajo y semilla de esperanza, memorias de su centenario*. Medellín: Litoarte, 1988, pp. 62-66.
- VEGA, Renán. *Gente muy rebelde 3. Mujeres, artesanos y protestas cívicas*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico, 2002.
- VILLA, María. «Intervención de la pintora María Villa», en CANO MÁRQUEZ, María, *María Cano y su época. Flor del trabajo y semilla de esperanza, memorias de su centenario*. Medellín: Litoarte, 1988, p. 62.
- VILLAREAL, Norma. *Movimientos de mujeres y participación política en Colombia 1930 -1991*. Barcelona: Seminario interdisciplinar Mujeres y Sociedad, 1994.
- VIVEROS, Mara. *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.



ZAPATA, Arístides (1920, febrero 20). Las obreras de Bello. *El Luchador*.

ZAPATA, Arístides (1919, junio 10). Semanalmente. *El Luchador*.



PARA UNA «OPERACIÓN FEMINISTA»: LA REVUELTA EN LOS LÍMITES DE LA EFICACIDAD COLONIAL

Lorena Souyris Oportot

Université Paris 8, Université Nanterre, CNRS

lorena504@msn.com

RESUMEN

El presente artículo busca proponer la noción de revuelta como una categoría de análisis para examinar el movimiento feminista ocurrido en mayo de 2018 en Chile. En tal sentido, a partir de dicha noción, se interrogará cómo la eficacia colonial, inscrita en la memoria hetero/racial y opresiva de América Latina, puede ser interrumpida mediante una «operación feminista» evidenciando las intersecciones entre poder, lenguaje, violencia y dominación. Se trata del esfuerzo por develar que aquellas intersecciones han entrañado las normas en las instituciones aplicadas al nivel del discurso, de las representaciones y de sus prácticas en diferentes ámbitos políticos/culturales e institucionales en Chile. Para tal efecto, se tomarán las voces de mujeres de Chile activistas de la revuelta con el objetivo de abordar esta cuestión: ¿cómo la revuelta, en tanto que acción feminista de interrupción del orden patriarcal, puede levantar una práctica de emancipación?

PALABRAS CLAVE: revuelta, operación, decolonialidad, lenguaje, violencia.

FOR A “FEMINIST OPERATION”: REVOLT
ON THE LIMITS OF COLONIAL EFFICIENCY

ABSTRACT

This article seeks to propose the notion of revolt as a category of analysis to examine the feminist movement that occurred in May 2018 in Chile. In this sense, from this notion, it will be asked how the colonial efficiency, inscribed in the hetero/racial and oppressive memory of Latin America, can be interrupted by a “feminist operation” evidencing the intersections between power, language, violence and domination. All this to try to show that this has implied the norms in the institutions and that they have been applied at the level of the discourse, the representations and their practices in different political/cultural and institutional spheres in Chile. To this end, the voices of Chilean women activists of the revolt will be taken to address the issue: how the revolt, as a feminist action to disrupt the patriarchal order, can lift up a practice of emancipation?

KEYWORDS: revolt, operation, decoloniality, language, violence.



INTRODUCCIÓN

La definición nominal que propone Alejandra Castillo¹ respecto a la noción de revuelta hace referencia a una convulsión, es decir, a una desorganización. En tal sentido, la revuelta, en su desplazamiento, descompone los mandatos y sus lógicas. Cito a Castillo:

Lo que estaba en un lado queda en otro, lo que estaba oculto se vuelve visible. Entonces, si la revuelta puede ser leída en clave feminista –como lo que ha tenido lugar en mayo del 2018 en Chile– el orden trastornado es el orden patriarcal, dejando de manifiesto las maneras en las cuales las instituciones reproducen la organización androcéntrica (*Chile* 1).

En el contexto de Chile, la idea de revuelta se materializó a través de las voces feministas que estremecieron el espacio de lo común de la comunidad política, social y colectiva. Desde esta perspectiva, la puesta en marcha de la conceptualización de revuelta fue capaz de religar –de manera conflictual e igualmente a través de la interpelación al Estado chileno– historia, memoria colonial/opresiva –tal como ha sido lo hetero/racial–, política y experiencias colectivas e individuales. Todo ello, con el fin de interrogar las intersecciones entre poder, lenguaje, violencia y dominación. Intersecciones que, a la vez, han entrañado las normas que se siguen aplicando al nivel del discurso y de las representaciones en América Latina en general y, particularmente, en el caso de Chile.

A este respecto, la revuelta feminista ha tomado un territorio, específicamente, ella ha tomado un espacio en la escena pública. En efecto, esta revuelta *no solo ha tomado lugar sino que se ha tomado el lugar* (CASTILLO 1). De forma inédita, en la manifestación feminista ocurrida en Chile, esta revuelta de mayo de 2018 ha optado como estrategia política la figura de la «toma» ya sea en el espacio público como en las instituciones universitarias, los liceos y los colegios. De esta manera, la revuelta feminista se «toma», al mismo tiempo, una política de la subversión interviniendo la propia lógica de la manifestación al poner en evidencia que su cuerpo (el cuerpo de la manifestación) no ha sido otro que aquel de la universalidad masculina. En tal sentido, pues, es pertinente interrogarse ¿cómo la revuelta, en tanto que toma feminista de interrupción del orden patriarcal, puede levantar una práctica de emancipación que logre girar la mirada a través de una «operación»? (KIRKWOOD 77).

Se parte del supuesto de que la noción de revuelta posibilita inventar otros sentidos y otros cuerpos que, en sus posturas enunciativas, encuentran y engendran nuevas disposiciones intersticiales de subversión. Así, el concepto de «operación» desarrollado por Julieta Kirkwood será utilizado como una metodología situada, esto es, localizada en contextos en los que surge una escena de invención de la revuelta que, en el caso de Chile, fue el movimiento de mayo de 2018. Por ende, esta escena de

¹ Doctora en Filosofía. Profesora titular del Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación-UMCE. Santiago-Chile.

invención –en la cual se manifiesta la disposición de la revuelta en tanto que categoría de análisis de las formas de operación feminista– pudo evidenciar la cultura del silencio, los conflictos de interés, las rivalidades, los modos de violencia, las formas de opresión en el lenguaje y sus narrativas excluyentes y exclusivas.

El objetivo será, primeramente, analizar algunos aspectos del trabajo de Alejandra Castillo, filósofa chilena y activista de la revuelta feminista. Luego, considerar la categoría de «operación feminista» de la obra de Julieta Kirkwood –socióloga, cientista política y fundadora de los movimientos feministas en la época de la dictadura cívico-militar de Pinochet y los estudios de género en Chile–. Finalmente, examinar desde ahí la revuelta como escenario de invención de la «toma» de lugar subversivo. En tal sentido, la categoría de «operación» será clave para pensar, como un lugar metodológico, la disposición y redistribución discursiva de una retórica subversiva de la revuelta.

Por su parte, se considerarán los trabajos de Marcela Lagarde sobre los «cautiverios» en referencia a los nombres y los lugares que se le adjudican a la mujer: a su vez, se tomará la tesis de Rita Segato sobre las estructuras psíquicas de la violencia. Luego, se analizará, particularmente, la noción de «revuelta» de Julia Kristeva. Finalmente, se revisará el análisis de Pierre Bourdieu sobre el intercambio simbólico a través del lenguaje de poder.

De esta manera, las aportaciones teóricas de estos autores propiciarán articular el tramado de esos enfoques con el propósito de levantar una propuesta que permita poner en marcha la figura de la revuelta, no sólo de Alejandra Castillo, sino también de Julia Kristeva, y poder dar cuenta de las acciones de subversión que están apareciendo en Chile. Finalmente, la problemática aquí no tiene por intención indagar qué es la «revuelta» y ver una definición completa al respecto, sino que la finalidad es interrogarse qué relación se podría establecer entre «revuelta» y «operación» en una escena de invención de la «toma» de lugar subversivo; todo esto, a fin de poner en tensión las intersecciones colonialistas ya nombradas: poder, lenguaje, violencia y dominación.

1. LA MATRIZ DE LA OPRESIÓN Y EL TERRITORIO POLÍTICO DE LA VIOLENCIA

Este primer apartado dará cuenta, particularmente, de la tesis de Marcela Lagarde a propósito de la noción de cautiverio. La idea es que esta noción permita instalar una base respecto a la matriz de la opresión y cómo dicha matriz circunscribe el territorio político, social y cultural de la violencia. Desde esta perspectiva, analizaré el tema del lenguaje, en tanto que orden simbólico de intercambio lingüístico el cual nombra a la mujer inscribiéndola en dicho cautiverio para, así, sentar el soporte teórico que da pie a la revuelta en tanto que giro y escena de invención mediante la categoría de «operación». Una categoría que sirve para pensar la subversión ejemplificada en la revuelta feminista ocurrida en Chile el año 2018.

En el libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005), Marcela Lagarde ofrece una explicación controvertida respecto a la con-



ciencia de la opresión, dando cuenta de que el problema de la violencia se inscribe en ciertas modalidades de dominación que la autora denominará «cautiverio». De este modo, Lagarde explora la relación entre subjetividad y sistema de creencias concierne a la mujer. Una relación que ha movilizó un régimen representativo susceptible de expresar múltiples formas opresivas de vínculos de violencia y de poder.

Para Lagarde, la alusión al concepto de «cautiverio» remite a imágenes que inscriben ciertos roles naturalizados y normativizados socialmente. Por una parte, existe la imagen de madre/esposa; luego, la figura de la monja bajo el deber-ser de la culpa y la prohibición sagrada; posteriormente, la personalidad de la puta ligada al intercambio corporal, cuyo efecto es ser objeto erótico; luego, las presas que materializan el cautiverio genérico (de género) de todas las mujeres en sus modos de construcción subjetiva, ya que la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital; por último, la loca por intentar transgredir el orden de sentido construido históricamente sobre ellas.

Por consiguiente, cada forma de opresión, tipificada en aquellas diversas imágenes hegemónicas de poder y violencia, representan la casa, el convento, el burdel, la prisión y el manicomio como espacios de cautiverio:

En contradicción con la concepción dominante de la feminidad, las formas de ser mujer en esta sociedad y en sus culturas, constituyen cautiverios en los que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión. Para la mayoría de las mujeres la vivencia del cautiverio significa sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor, pero hay felices cautivas. [...] El cautiverio define políticamente a las mujeres, se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, de la opresión. [...] las definiciones estereotipadas de las mujeres conforman círculos particulares de vida para ellas. Así, ser madre/esposa es un cautiverio construido en torno a dos definiciones, esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de *los otros* por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. [...] El erotismo femenino caracteriza al grupo de mujeres expresado en la categoría de putas. Las putas concretan el eros y el deseo femenino negado. Ellas se especializan social y culturalmente en la sexualidad prohibida, negada, tabuada: en el erotismo para el placer de otros. [...]. Definidas también por su sexualidad y por el poder, las monjas son el grupo de mujeres que encarna simultáneamente la negación sagrada de la madre/esposa y de la puta. [...]. Las presas concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente [...]. Finalmente, las locas actúan la locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina (LAGARDE 38-39-40).

De lo que se trata, más bien, es de una opresión genérica incorporada en los comportamientos y las actitudes que se observan de manera positiva cuando dicha opresión es valorada mediante la dependencia, la sujeción, la servidumbre, la subordinación y la impotencia en tanto aparecen como virtudes femeninas y no políticas.

Asimismo, Lagarde sostiene que la opresión está en la mujer cuando ella cuenta con su apoyo, a saber, cuando obedece el mandato patriarcal y ve en la transgresión, en el experimentar y en el atreverse acciones que parecen imposibles. De



suerte que el cautiverio es definido por Lagarde como un modo de vida, es ahí desde donde emerge. Más aún, estos modos de vida de las mujeres están circunscritos en círculos sociales donde cada mujer se construye y se constituye por un conjunto de determinaciones y características de género, de clase, de raza, expresiones lingüísticas, por su adscripción a los otros (filial, conyugal), por sus gustos y su definición erótica. Como resultado de su análisis, y como ya se ha señalado, Lagarde acuña la categoría de cautiverio para precisar la idea de que las mujeres son definidas desde esta sumisión en tanto que política patriarcal, que se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, es decir, con las formas de sujeción o de subordinación y que se caracteriza por los modos de opresión totalmente invisibilizados y aceptados institucional y culturalmente:

Las mujeres se relacionan vitalmente con la desigualdad: requiere a los otros –los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, las amigas, las autoridades, la causa, el trabajo, las instituciones– y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros se caracteriza, además, por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a sus instituciones (LAGARDE 82).

Lo que se advierte en la cita es que existe un ejercicio de subalternidad por parte de las mujeres. Esto quiere decir que la institución de la mujer es la expresión del dominado. Ahora bien, Lagarde especifica aquí que el poder que ejercen las mujeres es desde dicha subalternidad, ya que desde su mundo y sus condiciones de vida ejercen fuerza. Por ejemplo, cuando la autora hace referencia a alguno de los cautiverios, a saber, la monja, en cuanto mujer con-sagrada, esta posee el poder emanado del espíritu de un Dios absoluto, pero también posee la renuncia al cautiverio de la maternidad, cuya paradoja es la representación de ser esposas de Cristo; no obstante, una esposa sometida que representa el ideal de la lealtad para las mujeres en general.

Así, cada mujer ejerce el poder, como todos los oprimidos, desde un potencial de dicho poder; no obstante, surgido de lo que le da el opresor. De suerte que, bajo la dominación, los oprimidos son poderosos porque tienen aquello de lo cual carecen; sin embargo, a la vez necesitan de aquellos atributos considerados esenciales del poder:

La importancia de la opresión patriarcal específica sobre las mujeres destaca en la red de relaciones sociales de las que emergen políticas de dominación en la región latinoamericana. La opresión de la mujer es significativa asimismo en la transmisión de las normas políticas de la sociedad y de la cultura, en la posibilidad de acumular privilegios y de descargar de ciertas ocupaciones a quienes organizan, dirigen y destruyen las sociedades (97).

Es significativo considerar la manera en que Lagarde instala la cuestión de la opresión en el seno de un cuadro social contemporáneo de América Latina que tiene que ver con la conducta y con la acción. Esto conlleva admitir una tesis previa según la cual el tema de la opresión emerge no sólo en contextos de relaciones sociales de dominación –legitimadas por costumbres, por características regionales



y por diferencias de clase—, sino incluso por intercambios lingüísticos, reflejados en tonos de voz y tipos de vocabularios que han inscrito una verticalidad en la organización social, expresados en grados de autoridad. Dicho de otro modo, el peso de las palabras depende de aquel que las enuncia y de la manera en la que son formuladas.

Por el momento, se dejará de lado esta discusión de Lagarde —volveré sobre este tema más tarde— para considerar no más la relación de la mujer con la opresión en su análisis antropológico, tal como lo sostiene Lagarde, sino una relación previa: la fuerza del poder simbólico del lenguaje en la producción de las mujeres. Sin duda, esto no evita una cuestión crucial, aquella que interroga el hecho de que, si una mujer está producida por el lenguaje en su expresión de poder simbólico que la sitúa en un lugar de género, ¿por qué esto ha llevado a que ella siga reiterándose, en su relación con la opresión, en este lugar simbólico de género que ha producido el lenguaje de poder?

En efecto, esta condición paradójica de la deliberación del lenguaje y la mujer que rinde cuenta de Sí-misma moviliza hacer la reflexión sobre la economía de los intercambios lingüísticos para, desde ahí, observar la aparición de una escena de interpelación que permite, al mismo tiempo, la toma de conciencia de la opresión y sus formas de cautiverio. Puesto que, tal como señala Judith Butler en su libro *Le récit de soi* (10), las mujeres no comienzan a darse cuenta de ellas mismas sino a condición de ser interpeladas en tanto sujetas de dominación.

Ahora bien, comenzaré indicando que la instalación de una lengua siempre ha sido mediante modos de dominación que se han legitimado por medio del sometimiento del otro. Esto tiene que ver con la exigencia en reconocer que toda forma de dominación que los conceptos y las lenguas ejercen no es sino a condición de llevar al día las operaciones de construcción de un objeto por el cual se funda dicha dominación.

De este modo, las condiciones sociales de producción y de circulación de esos conceptos movilizan alguna cosa preconstruida por una serie de contextos sociohistóricos. En virtud de esto, la mujer es un significante, un nombre propio en tanto que construcción simbólica, la cual las ha definido como objeto por parte de un lenguaje dominador. Este lenguaje dominador las ha interpelado posicionándolas en un lugar subalterno expresado en diversas prácticas y roles. Por ejemplo, mediante la idea de feminidad (DORLIN 14), el rol del cuidado del otro, la maternidad, etc. Esto ha diseñado un registro discursivo que ha reposado sobre una matriz patriarcal de dominación que ha instalado al sujeto-mujer.

Según esta idea, la institución de la opresión liga a la mujer a actuar bajo roles y modos de feminidad que permiten las prácticas del cautiverio donde se dan, en efecto, los desplazamientos simbólicos del poder. De este modo, la mujer aparece como un sujeto consciente de que reflexiona sobre sí misma a partir de la interiorización de la ley y la normativa patriarcal, como señala Judith Butler:

Yo no empiezo a narrarme sino al momento de estar frente a un «tú» que me pide rendir cuenta de mi yo. Es que frente a este interrogatorio, frente a esta atribución hecha por un otro —«eres tú»— cada uno de nosotros comienza a narrarse o a des-



cubrir que, por razones apremiantes, nosotros debemos convertirnos en seres que somos narrados (BUTLER 11)².

Algo semejante ocurre en relación con lo que subraya Pierre Bourdieu a propósito de la relación entre lenguaje y poder en el seno del campo político y social. Su tesis reside en poner el acento en las condiciones sociohistóricas del lenguaje en términos de su producción y de su recepción.

A este respecto, en su libro *Langage et pouvoir symbolique* (2014) el autor consagra su análisis argumentando que, en contextos particularmente coloniales, la lengua se legitima y aparece como un corpus de dominación. Desde esta perspectiva, Bourdieu se interesa en demostrar los mecanismos de naturalización de un modo de decir, de hablar y de instrumentos de expresión que otorgan un lugar contextual a la manera de hacerse obedecer, de ser creído y de hacerse oír.

De suerte que en esa situación se inscriben formas de poder y de autoridad que implican actos de habla y enunciados performativos, los cuales se vuelven un ritual eficaz.

Ahora bien, aquello supone que la eficacia que comporta aquel ritual de los enunciados performativos es justamente que sus actos de habla son inseparables de su institución, a saber, del modo en que a través de la institución se definen las condiciones por las cuales un enunciado puede ser eficaz. En efecto, la noción de institución que desarrolla Bourdieu no tiene que ver, necesariamente, con una organización particular, sino con todo conjunto medianamente durable de relaciones sociales que confieren a los individuos formas diferentes de poder:

Se trata de demostrar que es legítimo tratar las relaciones sociales –y las propias relaciones de dominación– como interacciones simbólicas, es decir, como relaciones de comunicación que implican el conocimiento y el reconocimiento. Hay que tener cuidado de no olvidar que las relaciones de comunicación por excelencia que son los intercambios lingüísticos son también relaciones de poder simbólico donde se actualizan las relaciones de fuerza entre los hablantes o sus grupos respectivos (BOURDIEU 59-60)³.

De este modo, en la economía de intercambios simbólicos se materializan y expresan prácticas del lenguaje que dan al lenguaje mismo el extraño poder de volverse en arma de opresión íntima. En tal sentido, la figura de la mujer, en tanto que

² «Je ne commence à me raconter qu'en face d'un "tu" qui me demande de rendre compte de moi. Ce n'est que face à cet interrogatoire, face à cette attribution faite par un autre –"était-ce toi"–, que chacun de nous commence à se narrer ou découvre que, pour de pressantes raisons, nous devons devenir des êtres nous racontant». Traducción personal.

³ «Il s'agit de montrer que s'il est légitime de traiter les rapports sociaux –et les rapports de domination eux-mêmes– comme des interactions symboliques, c'est-à-dire comme des rapports de communication impliquant la connaissance et la reconnaissance, on doit se garder d'oublier que les rapports de communication *par excellence* que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leur groupes respectifs».



producción categórica y no en cuanto sujeto empírico, es un lugar conceptual para examinar las condiciones de emergencia y procedencia concernientes a la reproducción de la violencia de género y de discriminación de clase, etnia y raza.

De hecho, esto proporciona una forma que comprende la idea según la cual toda relación de intercambio lingüístico está cubierta por repentinos cortes, interrupciones, giros, tropos gramaticales y efectos de significado que propician «habitus» que legitiman ciertas propensiones a hablar y a decir cosas con un interés expresivo dentro de un mercado lingüístico y que se imponen como un sistema de sanción, de opresión y coacción a partir de formas de control y de dominación.

Así, dentro de este mercado lingüístico y de la puesta en marcha del «habitus» ya señalado, la palabra y su acento *pone el acento* (valga la redundancia) en la materialidad de la voz que dirige su locución hacia el significante mujer interpelándola a un lugar de identificación normativo de género que las reduce a su clase, a su raza, a un rol específico. De este modo, lo que obra ahí, en este mercado lingüístico y el «habitus», es el control y el poder ideológico, político y discriminatorio que actúan con el objetivo de evitar actos de independencia y emancipación. De esta manera, el «accento» en los actos de habla se inscribe dentro de un mercado de intercambio simbólico toda vez que este está en relación con las trazas psíquicas juzgadas y prejuzgadas respecto a cómo se interpela a las mujeres y sus modos de identificación con un lugar de género.

En consecuencia, el valor simbólico en el desplazamiento de significantes que alcanza efectos de significado se legitima en bienes imaginarios que determinan aquellos significados en la connotación de un discurso dado. Por ejemplo, el discurso naturalizado de un sistema sexo-género arraigado en prácticas de sentido que comienzan a objetivarse en la circulación lingüística y su puesta en relación significante en un espacio social determinado y bajo esquemas específicos de interpretación.

Finalmente, dado este examen teórico, poner en marcha una política contrahegemónica en la coyuntura actual de América Latina implica reconocer las voces de las mujeres y poder interpelarlas, pero desde otras escenas de reclamación, cuya exigencia sea la de posicionarlas más en una opción por y con «los de abajo» y menos desde un privilegio enunciativo para, desde ahí, tomar consciencia de la opresión, a saber, una conciencia situada en lo local. El caso ejemplar fue la revuelta feminista de Chile, cuyas voces fueron de mujeres, jóvenes estudiantes y activistas comprometidas con el cambio e identificadas con ser sujetas populares, lo que movilizó el trabajo de académicas que se unieron a la crítica patriarcal y hegemónica. En este sentido, el hecho de haber sido siempre interpeladas por un lugar de género y bajo los cautiverios que las identificaban promovió una «operación feminista» que tuvo por resultado la revuelta.



2. EL GIRO DE LA REVUELTA Y EL VUELCO PSÍQUICO DE LA VIOLENCIA: LA OPERACIÓN FEMINISTA

Cuando Alejandra Castillo habla de la revuelta, haciendo alusión, a mi juicio, al trabajo de Julia Kristeva (*L'avenir d'une révolte* 19), interpreta el concepto de revuelta de una manera muy singular y específicamente en relación con la contingencia chilena. Siendo fiel a su escritura, la autora recoge el imaginario contingente chileno para hablar desde su lugar enunciativo y, en tanto que activista y académica, analiza la situación a partir del pensamiento de Julieta Kirkwood.

El intento de Alejandra Castillo, considerando el enfoque de Kirkwood, es poder desvelar el signo androcéntrico inscrito en diferentes instituciones y prácticas chilenas, particularmente, en el nivel universitario (CASTILLO 3). En el fondo, lo que ella cuestiona, desde una visión crítica, es el lugar que hoy ocupa la universidad como transmisión de un racismo epistemológico, de violencia y de prácticas de discriminación de género, lo que ha movilizó una política patriarcal «en contexto» a través de un modelo universalista que toma distancia y neutraliza la diferencia de los sexos.

Para tal efecto, Castillo propone que para obstaculizar políticamente el orden de dominio universalista es necesario «(im)pensar sus perspectivas, sus categorías, sus cánones» (CASTILLO 2). Por consiguiente, su propuesta consiste en revertir la forma en que se ha comprendido y se ha relatado la política en relación con su temporalidad, su corporalidad y su exigencia.

A este respecto, pues, para retomar la historia social de las mujeres de manera genealógica (KIRKWOOD, *Ser política en Chile* 79) es necesario controvertir el orden masculino en lo que tiene de dominación, de opresión y bajo una epistemología de lo desigual, de lo racial y sobre todo de la instalación de una cultura del silencio que ha permitido y reproducido el binarismo del sistema sexo-género, el cual ha cimentado cuerpos racial y sexualmente subalternos. Kirkwood señala:

Sin duda alguna realizar un análisis de las imágenes sobre las mujeres y el feminismo expresadas por los partidos y corrientes políticas históricas, es cosa dura, más intrincado es aún detectar los contenidos expresados por las propias mujeres organizadas, preferentemente en relación a lo político, por la *carencia de registros* de su presencia y acción en el ámbito político global. Sin embargo, nunca se termina de comprobar comparativamente la magnitud del *silencio* y la *invisibilidad* de la mujer al interior de la historia de los oprimidos (81).

A decir verdad, lo que subyace en este análisis de Kirkwood es un ejercicio de recuperación de los modos en que se han instalado las narrativas históricas de las mujeres en el «pasado». Dado que es a partir de esta narrativa «oficial» y positivista de la historia que es necesario elaborar contranarrativas cuya escritura sea, más bien, genealógica. En efecto, este método implica un relato oblicuo y reverso que no considere volver a un «origen» sino «buscar» la emergencia y la procedencia del campo histórico patriarcal; se trata de comenzar a tramar otro modo de relato que exija descentrar la mirada masculinizada y poder «tomar posición». Del mismo



modo, esta «toma» debe revertir la historia positivista hegemónica interviniéndola en y desde el presente. Es así como se puede tramar una reescritura del tiempo histórico.

Es a partir de este territorio político de una reescritura de la historia que aparece el tiempo de la revuelta, la cual pone en ejercicio el momento para (*im*) «pensar la historia» (CASTILLO 4) y, así, poder hilvanarla de otro modo. En virtud de esto, la «toma de posición» comprende una nueva disposición de la que surja una «operación» en cuanto metodología que movilice la «invención» de nuevos locus retóricos, cuyas distribuciones elocutivas pongan el acento en el testimonio «interesado» por los márgenes en los cuales se sitúan y se han situado las mujeres.

2.1. LA PULSIÓN INVENTIVA DE LA REVUELTA

Para profundizar más en el tema, el trabajo de Julia Kristeva es extremadamente interesante para abordar lo (im)pensable que desarrolla Alejandra Castillo. El libro de Kristeva *L'avenir d'une révolte* permite dar cuenta del sentido de la revuelta en lo que esta tiene de un rehacer, de una fractura o de un retorno retrospectivo que cede a una forma de traducir lo sensible a partir de otro lenguaje. De este modo, la revuelta es un por-venir que acontece en un presente recobrado que otorga la posibilidad de desplazar el orden, las normas y los poderes establecidos.

En esta perspectiva, lo que se interroga Kristeva es contra quién se hace la revuelta y en qué puede ejercer la revuelta en circunstancias en que el sujeto actual ha devenido un patrimonio no sólo genético, sino social, cultural y psicológico. Para responder a este interrogante, Kristeva pone en evidencia la figura de la mujer constatando que ella, en cuanto patrimonio, es y ha sido «decapitada». Sin embargo, frente a tal situación la autora recoge la dificultad de ser mujer para revertirla, es decir, para hacer un ejercicio de re-vuelta y considerar su intimidad sensible:

El universo de las mujeres me permite sugerir una alternativa a la sociedad robótica y espectacular que desafía la cultura-rebelión: esta alternativa, es simplemente la intimidad sensible. Poseídos por su sensibilidad y sus pasiones, algunos seres siguen haciéndose preguntas. Estoy convencida de que después de tantos proyectos y eslóganes, más o menos prometedores, que fueron lanzados en los movimientos feministas de los años setenta, la llegada al primer plano de las mujeres en la escena moral y social tendrá como resultado revalorizar la experiencia sensible como antídoto a la ratiocination técnica. (KRISTEVA 17)⁴.

⁴ «L'univers des femmes me permet de suggérer une alternative à la société robotisante et spectaculaire qui met à mal la culture-révolte: cette alternative, c'est tout simplement l'intimité sensible. Possédés par leur sensibilité et leurs passions, certains êtres continuent à se poser néanmoins des questions. Je suis persuadée qu'après tant de projets et de slogans, plus ou moins prometteurs, qui furent lancés dans les mouvements féministes des années soixante-dix, l'arrivée au premier plan des femmes sur la scène morale et sociale aura pour résultat de revaloriser l'expérience sensible comme antidote à la ratiocination technique».



Al mismo tiempo, Kristeva se interroga por el modo a través del cual preservar la libertad de las mujeres y su cuerpo pero protegiendo los mejores medios para la vida de los hijos. En este sentido, Kristeva dirá que la forma por la cual se puede establecer aquella relación entre libertad y cuidado del otro es a través de lo que ella entiende por lo sensible, ya que es por aquella intimidad de lo sensible que se puede comenzar a poner en marcha la revuelta.

Por consiguiente, la noción de revuelta permite indagar en el retorno, en el desplazamiento y el cambio, pues es desde ahí que se podría recobrar una forma de ser y de estar que facilitará cuestionar, desde una postura crítica, esta cultura patriarcal. Para tal efecto, un *retour rétrospectif* (KRISTEVA 18) conlleva la posibilidad de poner en cuestión y, al mismo tiempo, en crisis el propio ser de lo que las mujeres son, es decir, de buscar el sí-mismo mediante una interrogación, un modo de pensar que interrumpa la estabilidad de los valores situados a partir de la falta de cuestionamiento que ha suspendido el retorno retrospectivo, a saber, la capacidad de crítica y con ella de crisis del sí-mismo. De lo que se trataría, entonces, es de poner en marcha el ejercicio retrospectivo para hacer de la revuelta algo íntimo mediante un reparto sensible en disputa, conflictual, no obstante, sostenido por un goce que al momento de ir regenerando, reinventando, logra en las mujeres su autonomía singular.

Más aún, la noción de *retour rétrospectif* desarrollada por Kristeva lleva, en el fondo, a la idea de que hay en el psiquismo un regreso que moviliza una infinita recreación, por lo que la figura de revuelta viene, en su interior, de la reinención constante, cuyo movimiento y cambio conlleva una suerte de plasticidad operativa en constante conflicto, lo que conduce a las fronteras del pensamiento y de la capacidad de reflexión y de cuestionamiento. Dicho de otro modo, al momento de poner en juicio lo que es la norma del sistema sexo-género, se llega a un estado de crisis donde es posible elaborar la crítica pero desde un constante reinventarse que viene acompañado de fuerzas de disolución y dispersión, lo que cede a un renacimiento o, más bien, a una reestructuración psíquica:

¿En qué sentido la revuelta __ cómo podemos entenderlo con Freud que nos invita a retomar el inconsciente diabólico, y con algunos escritores contemporáneos exploradores de los estados límite del psique ____ se distingue tan fundamentalmente de la relación retrospectiva propia del creyente, de la tendencia al «no todavía» o al «ya más»? Arriesgamos una primera respuesta: se distingue en particular en que la tensión hacia la unidad, hacia el ser o hacia la autoridad de la ley, aunque siempre trabaja en esta revuelta moderna, se acompaña más que nunca de fuerzas centrífugas de la disolución y la dispersión (KRISTEVA 22)⁵.

⁵ «En quel sens la révolte __ telle que nous pouvons l'entendre avec Freud qui nous invite à reprendre l'inconscient diabolique, et avec certains écrivains contemporains explorateurs des états limites du psychisme ____ se distingue t-elle fondamentalement du rapport rétrospectif propre au croyant, du tendresse au «pas encore ou au «déjà plus»? Risquons une première réponse: elle s'en distingue notamment en ce que la tension vers l'unité, vers l'être ou vers l'autorité de la loi, bien que





Por su parte, y tomando lo que plantea Alejandra Castillo, las revueltas siempre se han valorado negativamente, de ello se deriva que las experiencias colectivas o personales terminan volviéndose formas de conflicto que es necesario opacar. Sin embargo, en el contexto de un Chile que se ha regido por valores conservadores y machistas, que han reproducido el binarismo de género mediante una «ley» heteronormativa institucionalizada por una razón de Estado autoritario, dominante y colonial, lo que ha ocurrido en mayo de 2018, y a 50 años de mayo de 1968, fue una revuelta feminista que no se opacó sino que visibilizó la ley masculina abstracta y neutral, universal y constitutiva de los procesos de colonialidad patriarcal profundamente arraigados en la idiosincrasia chilena. Esta visibilización feminista operó bajo el funcionamiento retrospectivo que movilizó un goce en la re-pulsión hacia la institucionalidad androcéntrica expresada en todas sus formas.

Desde este punto de vista, la operación feminista que se puso en marcha en mayo de 2018 en Chile no sólo fue un ejercicio retrospectivo hacia el cuestionamiento al sistema sexo-género que reproduce formas de dominación y de roles heterosexistas, sino igualmente un retorno retrospectivo sobre el cuestionamiento de sí mismas de las mujeres y lo que se ha instalado como verdad acerca de ellas.

En tal sentido, la particularidad de la «toma» –tal como indica Alejandra Castillo para ilustrar la escena política de intervención e interrupción del orden hegemónico dominante y expresado en todas y cada una de las instituciones– radicó en una acción humana por la cual se llevó a cabo la forma de actuar metodológica de la «operación» feminista en la cual fue posible reubicarse desde la rebeldía.

Ahora bien, una de las características destacables de la acción humana, y particularmente de lo que pueden hacer las mujeres, es que esta (la acción humana) surge siempre de algo nuevo. Esta reinención o revuelta permite que una acción nueva siempre comience cuando hay desplazamientos o destrucción de aquello que estaba prescrito y que supuestamente es preexistente. En tal sentido, la transformación es posible por el hecho de que en la acción humana existe la facultad del pensamiento de separar, de excluir el entorno preestablecido para imaginar que las cosas pueden ser distintas de lo que son en realidad. He ahí el juicio crítico.

Sobre todo, si se considera la noción de «invención» más como originalidad y menos como origen; como engendramiento, como genealogía por la cual se deja aparecer un acontecimiento por-venir que reanuda una temporalidad «nueva» que fractura toda fuerza de legalidad hegemónica patriarcal. Esta política de la invención actúa como «operación» por la cual las mujeres, en el estallido feminista de mayo de 2018, lograron visibilizar la posibilidad de hacer «venir», hacer presente en el presente, un «encuentro» con la historia patriarcal que las ha narrado para relatar una contranarrativa que permitió manifestar e «inventar» otro escenario político.

A este respecto, lo que se produjo ahí fue un ex-pulsar, una re-pulsión psíquica que otorgó al pensamiento feminista una fuerza inquietante que movilizó la

toujours à l'œuvre dans cette révolte moderne, s'accompagne plus que jamais des forces centrifuges de la dissolution et de la dispersion».

capacidad de cuestionamiento retrospectivo, de crisis/crítica y de transformación de la condición de la mujer en su identidad impuesta y de la ley normativa que la prescribe. De modo que la lógica de la re-vuelta es una confrontación permanente de las mujeres con su identidad de género, lo que conlleva instalarse en los límites de la ley normativa, de su «naturaleza femenina» y de su sí-mismo.

En cierta medida, la operación feminista ocurrida en Chile se expresó en un modo de ex-pulsión psíquica que se manifestó en el cuestionamiento retrospectivo interno pero también en la acción política mediante una suerte de «separatismo» (CASTILLO 1) que despertó el antiguo radicalismo que existía en los primeros movimientos feministas en Chile y que están por muy lejos de la forma moderada que ha tomado cuerpo la escena femenina institucionalizada del modelo neoliberal actual de este país.

Contra el pronóstico del desencanto y la apatía neoliberal, la política en Chile recorrió un olvidado radicalismo de la mano de un feminismo lejano de las moderadas políticas de mujeres de las cuales tuvimos noticia con la vuelta de la democracia a partir de los años noventa. El feminismo se tomó las universidades y el espacio público. Por casi dos meses fuimos parte de la vorágine de la revuelta feminista. Los medios de comunicación se hicieron presentes con despachos diarios, reportajes de toda índole que buscaban mostrar el mundo de las «mujeres». En las universidades a pesar de las tomas, se organizaron innumerables charlas en los campus. Y, por primera vez, luego de muchos años, el feminismo apareció en foros y conversaciones en centros comunales y regionales, en organizaciones sindicales y hasta en los partidos políticos (2).

Es interesante destacar que el contexto surgido en Chile deja entrever la aparición de «otra» política que asume lo conflictual de la revuelta poniendo en tensión la institución patriarcal y sus juicios de valor concernientes a lo social, la feminidad y las políticas de igualdad que, si bien aparecieron en el lenguaje oficial del gobierno, lo cierto es que aun hubo resistencia respecto a tomar el asunto como una interrupción de mujeres que suspendió, des-ordenó y agitó el modelo conservador y neoliberal patriarcal ejercido en Chile.

En esta perspectiva, si bien se continuó hablando de modo peyorativo de «cosas de mujeres» para bajar el perfil al escenario político de la revuelta, lo cierto es que se trata ahí de un nuevo modo de traducir lo sensible, es decir, de interpretar la intimidad sensible con otras lenguas que lograron escapar al lenguaje de poder, de violencia estructural y psíquica del androcentrismo.

2.2. GENEALOGÍA PSÍQUICA DE LA VIOLENCIA

Para precisar el tema de cómo aún se seguía, y en cierta manera se sigue, pensando desde estructuras psíquicas androcéntricas de violencia, la investigación desarrollada por Rita Segato en su libro *Estructuras elementales de la violencia* deja entrever el mandato interno que circunscribe la violencia como un acto de agresión inscrito en la ordenación jerárquica de la sociedad. A este respecto, resulta intere-



sante destacar que Segato define la violencia primeramente desde un mandato de la violación que ejerce un «sujeto masculino hacia quien muestra los signos y gestos de la feminidad» (SEGATO 23).

Cabe destacar que Segato utiliza la definición de «sujeto masculino» para resaltar que no se trata de un hombre y una mujer concretos, a propósito del significativo femenino; sino que lo que ocurre ahí es que la autora habla de estructuras psíquicas de poder que pueden ser ejercidas tanto por hombres como por mujeres cuando alguno de los dos devela signos y gestos de feminidad. Es por esta razón que, más allá de lo literal cuando se trata de hablar del binario hombre/mujer, más bien se trata de usos y abusos de cuerpos sometidos y del cuerpo del otro.

Desde esta perspectiva, y como consecuencia de la inercia constitutiva del lenguaje y la persuasión irresistible que los significantes ejercen sobre los seres humanos, el discurso sobre lo femenino y lo masculino aquí se desliza de manera ineludible hacia los significantes hombre/mujer.

Primeramente, el mandato de género se impone mediante el acceso sexual al cuerpo sin, muchas veces, el consentimiento del sujeto que lo padece. En este sentido, la violación, la violencia y la sexualidad son ilustraciones para dar cuenta de la economía colonial y racial. El caso de los procesos de colonización de América Latina así lo demuestran. Por lo tanto, no sólo hay una dimensión sociológica e histórica de la violación para instaurar el mandato y la estructura de género, sino más aún, existe una estructura psíquica de pensamiento y de metonimia del deseo que circunscribe el mandato jerárquico de género.

A decir verdad, y más específicamente, la domesticación de la mujer, en tanto que significativa y por esto mismo genérica y no concreta, así como la provocación de un sujeto masculino frente a una situación de dominación, implica examinar el carácter estructural de la violación aferrado en la dimensión simbólica, lo que conlleva pensar que el significativo mujer es un patrimonio al cual se accede sexualmente, donde el sujeto masculino entra en competencia contra sus pares hombres enraizando el lenguaje de género mediante la subordinación.

De este modo, Segato habla de violación como una apropiación, y asesinato concreto, pero venido de estructuras psíquicas de violencia y poder que conllevan prescribir la ley desigual del género y del estatus. En tal sentido, esta primera ley de estatus, y más bien arcaica psicoanalíticamente, funda el orden social:

La violación es justamente la infracción que demuestra la fragilidad y superficialidad del contrato (matrimonio, contrato social entre pares) cuando de relaciones de género se trata y es siempre una ruptura contractual que pone en evidencia, en cualquier contexto, el sometimiento de los individuos a estructuras jerárquicamente constituidas [...] es justamente la violación –y no el asesinato del padre como en el modelo freudiano de Tótem y Tabú– la que instaura la primera ley, el orden del estatus, y esa ley se restaura y revitaliza cíclicamente (SEGATO 29).

En resumidas cuentas, según lo entiende la autora, la violación no sólo es una agresión simbólica a otro hombre, en el sentido de luchas de poder, formas de rivalidad y mantenimiento del estatus mediante la apropiación de un cuerpo feme-



nino, sino igualmente, al situarse en la dimensión simbólica, adquiere diferentes maneras de expresión, es decir, que puede darse en diversas escenas de dominación y abuso de poder, cuya práctica emana de ese origen de la ley del estatus que se manifiesta en formas de uso y abuso del cuerpo del otro, a saber, de su sometimiento y humillación, de la mirada fija masculina que es imperativa para capturar y consumir el cuerpo femenino.

Así, esta lógica de dominación y, por cierto, colonial insta una subjetividad femenina obligatoria. Sería una suerte de mirar abusivo que está al margen del deseo y fuera del alcance del deseo del otro, por lo que la violación se dispone de manera interna, ya que es imaginada, fantaseada en cuanto escenificación de una consumación. Por lo tanto, una serie de conductas que expresan transposiciones de una relación simbólica de abuso y usurpación unilateral pueden entenderse como equivalentes y poner en marcha un mismo tipo de experiencia.

Por su parte, si hasta aquí he señalado la dimensión simbólica por la cual se inscribe la violación y que implica una racionalidad social androcéntrica, lo cierto es que existe además una dimensión psicoanalítica en el sentido de que dicha racionalidad estaría atravesada por tensiones intrapsíquicas capaces de explicar la compulsión y la repetición de un tipo de acto que, en última instancia, es autodestructivo y no proporciona al sujeto masculino ninguna ganancia salvo un alivio extremadamente fugaz del sufrimiento psíquico. A este respecto, los mecanismos psicológicos que forman parte de la violación giran en torno a la intrusión, en el universo intrapsíquico del sujeto, del mandato social que pesa en la masculinidad.

Lo ocurrido en Chile, a propósito de la revuelta feminista, fue develar dicho mandato de violación psíquica de violencia y poder mediante un reclamo al Estado defensor de los abusos contra las mujeres.

Ahora bien, la idea no es hacer una justificación de la violación, sino más bien aclarar y especificar cómo los mandatos sociales irrumpen en la dimensión intrapsíquica para, desde ahí, poder encauzar las acciones individuales. En virtud de esto, Segato destaca el elemento narcisista como un modo de la personalidad que se vincula de manera directa con las exigencias sociales aparecidas en el acto de violación, en tanto que figura arcaica dicho más arriba, sea cual sea su forma de expresión.

En efecto, el narcisismo masculino se manifiesta aquí como la escenificación de una no-castración o la negación performativa de la falta, en sentido lacaniano. El concepto de «falta» en Lacan es ilustrador para comprender aquella escenificación de una no-castración. Por una parte, aquello que constituye a la «falta» son tres términos de referencia, a saber, la frustración, la castración y la privación. Cada término obedece a la tipología del nudo borromeo, esto es, lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario. Por otra parte, la especificidad de la castración es que se caracteriza por la inscripción del tabú del incesto en cuanto ley normativa de la prohibición. Por tanto, dice relación con el edipo materno/paterno.

De este modo, el principio que opera aquí, en relación con la tríada del nudo borromeo, es la dimensión simbólica. Una dimensión que actúa como «deuda» y que constituye a la castración, cuya función es ser un soporte de inscripción de la sanción de la ley. En tal sentido, su «falta de objeto» o la «falta» aquí, en la castración, es el «objeto imaginario», ya que la organización del Edipo implica una rela-



ción imaginaria entre la madre y el hijo mediante un objeto imaginario que Lacan llama *Phallus*. Dicho de otra manera, de lo que se trata, a partir de esta tríada imaginaria, es de que la castración pasa a ser ella misma un objeto imaginario y este carácter imaginario sitúa a la castración como «objeto».

Por su parte, respecto a la frustración, Lacan sostendrá que está ligada al dominio de un «daño» de orden imaginario, puesto que implica un deseo no cumplido. De modo que esta «imposibilidad de satisfacción» o de adquisición de algo deseado es lo que moviliza dicho «daño» y, por esto mismo, conlleva una frustración. En cierta manera, lo que circunscribe a la frustración es la exigencia desmedida de obtención de cosas por medio del cumplimiento de un deseo; deseo que, paradójicamente, es incumplido y es por esto deseado. Finalmente, su «falta» es imaginaria de un «objeto real», por ser un «objeto» deseado; no obstante, imposible de alcanzar, por eso es una «falta» que contiene su «daño».

Del mismo modo, la privación es la «falta Real», es decir, el agujero, ya que lo que «priva» la privación es algo que «no hay», a saber, que no existe. En tal sentido, el funcionamiento de la privación es ser un referente de la ausencia. Sin duda, la ausencia es la prueba de una privación que no está disponible, puesto que «no está». Del mismo modo, es también lo contrario de la presencia que no significa solamente una inexistencia, sino la no-existencia que debería «estar-ahí» y, en este sentido, es un espacio vacío que, además, es una modalidad de «ser», presente como ausencia y como privación, y es por eso que «está-ahí»

Basta, para introducirlo por nosotros –y de la manera más viva– decir que es de una manera absolutamente coordinada a la noción de la ley primordial, de lo que hay de ley fundamental en la prohibición del incesto y en la estructura del Edipo, que la castración ha sido introducida por Freud, sin duda por algo que representa en última instancia... si pensamos ahora en ello... el sentido de lo que fue primero enunciado por Freud. [...] La frustración es, en esencia, el ámbito de la reivindicación. Se refiere a algo que es deseado y que no se cumple [...], el objeto de la frustración, en cambio, es de hecho, en su naturaleza, un objeto real, aunque imaginaria que sea la frustración (LACAN 37/45).

Ahora bien, dentro del contexto teórico de Lacan, estoy tentada a decir que aquello que ocurre en el narcisismo masculino, ejemplificado en una escena de no-castración, es justamente el cuadro de un montaje en el cual el sujeto masculino representa el papel de alguien que no es vulnerable a la experiencia de la falta y para quien el acceso sexual hacia el otro, vale decir, al significante femenino, no va a llenar ese vacío. Dicho de otro modo, el sujeto masculino está tan absorto en la representación de ese papel vital para su autoimagen que la «víctima» o el otro oprimido es sólo un soporte de su rol.

Más aún, la culpa, en tanto que elemento clave en el movimiento significativo inconsciente que estructura el nudo borromeo mediante los tres términos de referencia respecto al circuito del deseo, permite observar que, en todo acto de violencia y dominación, aquel elemento se constituye previamente a dicho acto en el sentido que la culpa viene a confirmar un deber ser moral punitivo. De este modo, existe una culpa previa que legitima la búsqueda del castigo a causa de una mascu-



linidad bajo sospecha que se alejaría de la figura de virilidad. Para ilustrar el tema, un padre punitivo, que en este caso lo podríamos reemplazar por el orden de dominación androcéntrica y patriarcal, transmite la duda sobre su propia virilidad y masculinidad, lo que otorga la instalación de una culpa que sólo descansa en el castigo. Esto deja entrever que el castigo o la punición y la dominación, cuya base es la violencia, sólo pueden ser traducidas, en esta dimensión intrapsíquica, en la representación paterna o patriarcal y expresada en el acto mismo de la violación de un otro que manifieste el significante femenino.

De esta manera, se tiene aquí la justificación psicológica de la dominación y el castigo aplicados por la sociedad, que se despliega en una suerte de pasaje al acto en la medida en que ahí irrumpe la dimensión de la estructura simbólica de la violación referida más arriba a través del sujeto masculino hacia su objeto que sería el significante femenino. En consecuencia, al obrar en esa explosión dramática que es el pasaje al acto, el sujeto masculino intenta destruir la subjetividad de la «víctima»; no obstante, su propia subjetividad queda abolida ya que esta está construida en directa dependencia de aquella.

Se podría decir que, en un gesto desesperado por responder al padre, a la ley paterna representada por un orden social androcéntrico abusivo, el sujeto masculino se pone en su lugar y al incorporar dicho orden escenifica el abuso y la dominación en un otro femenino.

Sin embargo, al intentar destruir a la víctima en su subjetividad el sujeto masculino elimina su propio poder, ya que lo que intenta destruir es su razón de ser, pues es en esta razón de ser donde el sujeto masculino se apoya y de ella obtiene su propia identidad. Finalmente, esto ocurre, dirá Segato, por otro elemento que opera en el aparato psíquico y es la figura materna, a saber, la imagen de posesión violenta de la representación de la madre negada de quien no se necesita ni se pretende consentimiento, lo que se traduce en un acto de reconquista y de castigo, en el cual predomina el aspecto de dominación y opresión como formas de violencia y de punición.

Si el abuso y la exacción de lo femenino son, como dijimos, parte constitutiva de la estructura de género, y la fantasía difusa del abuso del otro es omnipresente, ya que supera el imaginario social y estructura las relaciones sociales ¿en qué momento y por medio de qué proceso la apropiación del otro que alimenta la identidad masculina sale de su confinamiento en la imaginación colectiva y se instala en las relaciones concretas entre las personas en la forma de acto violento? ¿En qué circunstancias cae la barrera que contiene la fantasía y se desencadena el acto cruento? ¿Por qué y cuándo se abre la caja negra de la fantasía para que el acto violento se instale en las relaciones interpersonales? [...] de algún modo la prevención pragmática de la violación cruenta podría significar el respaldo del régimen de extorsión que es la condición de posibilidad y mantenimiento de la identidad masculina, y de toda identidad arraigada en el poder, en la esfera de las relaciones imaginarias, como preservación en el campo de la fantasía de la realización de ese régimen simbólico y las relaciones que produce (Segato 47).

Sorprende constatar que en la base del análisis de Segato, lo que sustenta el orden patriarcal es la escena de la fantasía en cuanto un rol clave en la construc-



ción social. A decir verdad, existe un inconsciente óptico social que es proyectivo y que adquiere visibilidad y es ahí donde la fantasía alcanza un papel dominante en las formas de opresión.

De cualquier modo, se podría aseverar que la acción física constituye un modo de forclusión de la fantasía y no su consecuencia. Desde este punto de vista, la fantasía es una acción física en la medida que la acción física es la condensación y la forclusión de la fantasía. Por lo que se puede concluir al respecto que las prohibiciones, los castigos y la opresión producen y hacen proliferar las representaciones y fantasías que procuran controlar y que no son sino la producción autoritaria y de poder resultante de la construcción legal, estatal y, por ende, social. Del mismo modo, pues, la verdadera causa de la violencia de género sería entonces la que impide y obstaculiza el movimiento de los discursos y sus revueltas que hacen posible una reflexión crítica sobre ella.

¿Cuál sería la acción política al respecto? Poner en marcha una operación feminista que se posicione en las fronteras de la estructura violenta del sistema sexo-género. Para tal efecto, y citando a Alejandra Castillo:

Esta operación, en un primer momento, evidencia sentidos comunes, silencios y exclusiones para proponer, luego, otros sentidos y otros cuerpos que en su enunciación enjuician el androcentrismo, el colonialismo y el racismo. Esta operación no obedece simplemente a una razón agregativa o complementaria. Implica narrar de otro modo, implica, a su vez, descentrar la mirada a la hora de pensar en archivos, documentos y citas. Implica mirar oblicuamente (CASTILLO 3).

La definición que formula Alejandra Castillo es extremadamente interesante a propósito del análisis de Segato y de Kristeva, ya que logra sintetizar el tema de la revuelta de Kristeva con el tema de los mecanismos psíquicos de la violencia, arraigados desde la violación estructural, de Segato, junto a las formas de cautiverio de Lagarde, todo ello a la luz de una genealogía en la historia de las mujeres.

Tomada de las observaciones y reflexiones enunciadas por Julieta Kirkwood en su escrito «Feminarios» (1987) (donde la autora examina el lugar de las mujeres en la historia criticando la forma en que se ha escrito la historia en tanto que el relato de un régimen de visibilidad y de autoridad que ha contado dicha historia legitimando un orden de verdad hegemónico), Alejandra Castillo plantea la operación feminista como una toma de posición crítica que se aleja del discurso neutro e imparcial patriarcal, para develar la organización masculina que ha funcionado no sólo desde mecanismos psíquicos de violencia expresados en modos de cautiverios legitimados, sino también bajo una temporalidad positivista que no considera la diacronía del tiempo en un pasado que siempre está presente y, por tanto, que siempre se va tejiendo mediante archivos, discursos y ficciones.

En tal caso, la propuesta de Alejandra Castillo, desde los análisis de Kirkwood, es ir tejiendo rebeldías en un presente que ya está narrando un pasado. Todo aquello para posicionar las voces de las mujeres interrumpiendo el relato histórico y «natural» de la mujer reproductora (el eterno femenino del cautiverio de la madre) y situarla en un lugar de rebelión contra aquel cautiverio y todos los cautiverios ya



nombrados por Lagarde, para así tomar posición política que intervenga operativamente el lugar de identificación subjetiva obligatoria que le ha asignado el régimen hegemónico masculino.

Más aún, a mi juicio, la propuesta de Alejandra Castillo, a propósito de ir hilvanando rebeldías por medio de un (im) pensable que advenga retrospectivamente, es decir, que se manifieste siempre desde un porvenir y no ya desde un por-venir, permite articular el tema de la estructura psíquica de la violación en el sentido de suspender y de interrumpir dicha fantasía organizacional que ha sostenido la violencia y el poder para reescribir la historia a partir de la operación feminista tal como lo ha propuesto Julieta Kirkwood.

Para tal efecto, es necesario interrogarse ¿de qué modo el retorno retrospectivo permite acoger a la mujer en su autointerpelación, es decir, que a través de su revuelta acceda a un lugar de enunciación donde ella misma se reconozca en su hacer-se, a saber, en su reinención y que logre, desde ahí, un acto político de emancipación? Una posible respuesta a esto requiere decolonizar la esencia femenina y resituarla desde su singularidad, es decir, desde un posicionamiento libertario y desobediente a sus propios cautiverios para, desde ahí, lograr hacer frente a las estructuras psíquicas de la violencia ejercidas por el sujeto masculino.

Finalmente, poner en marcha una política contrahegemónica en la coyuntura actual de América Latina implica reconocer las voces de las mujeres y poder interpelarlas pero desde otras escenas de reclamación, cuya exigencia sea la de posicionarlas más en una opción por y con «los de abajo» y menos desde un privilegio enunciativo para, desde ahí, tomar consciencia de la opresión, a saber, una consciencia situada en lo local. Es el caso de la revuelta feminista de Chile, cuyas voces fueron de mujeres, jóvenes estudiantes y activistas comprometidas con el cambio e identificadas con ser sujetas populares, lo que movilizó el trabajo de académicas que se unieron a la crítica patriarcal y hegemónica. Por último, el hecho de haber sido siempre interpeladas por un lugar de género y bajo los cautiverios que las identificaban promovió una «operación feminista» que tuvo por resultado la revuelta.

3. CONCLUSIÓN

Mi apuesta ha consistido en articular diversas teorías y autoras con el objeto de visibilizar la revuelta feminista de Chile. El posicionamiento crítico que se reveló en aquella revuelta generó desplazamientos político-epistemológicos en sus prácticas y *performance* al heteropatriarcado en su intrínseca conexión con el racismo, la violencia, el poder y la colonialidad en sus formas de cautiverios.

Asimismo, la iniciativa de este movimiento feminista buscó y continúa esforzándose en desmontar y desbordar no sólo los discursos hegemónicos del androcentrismo inscritos de manera recalitrante en la cultura y la sociedad chilena, sino más aún, busca instalarse en los márgenes del feminismo eurocentrado encarnado en la visión de la mujer chilena. Dicho de otro modo, si bien aparece, por parte de esta élite de mujeres, una toma de distancia del discurso hegemónico patriarcal, mediante una narrativa crítica pero débil, lo cierto es que al mismo tiempo esta élite



va reproduciendo y fijando un universalismo de género heteronormativo y esencialista de la feminidad, propio de una racionalidad occidental de un tipo de mujer, blanca, madre, de una cierta clase y basando su distinción con el sujeto masculino en la diferencia materna, cuyo discurso se basa en marcos clásicos de interpretación que operan desde un lugar burgués que niega las diferencias entre las mujeres, promulgando lugares de enunciación privilegiados en desmedro de lugares de enunciación marginales, legitimando así un nuevo binario heteronormativo.

Ahora bien, me gustaría centrarme en la forma de mantener una singularidad en la experiencia de una palabra-otra manifestada por las mujeres. Concretamente, el desprecio por las convenciones y el hecho de lograr ser «una misma» en el seno de una cultura y sociedad conservadora, patriarcal, heteronormativa y colonial otorga la posibilidad de la experiencia de la libertad que escape al «habitus» desde donde los sujetos en general elaboran una identidad situada entre los dos polos: femenino y masculino.

De suerte que, si los sujetos forman parte de ciertos determinismos sociales y educativos, la lucha contra esos determinismos es la responsabilidad en el «ser una misma» manteniendo dicha singularidad. La dimensión política-sexual debería enfocarse, entonces, en una diferencia sexual que vaya más allá de la diferencia heterosexual, binaria y racial, ya que no se puede conciliar, en el seno de la misma inmanencia, a todos los sujetos, sus subjetividades y sus singularidades.

En tal sentido, una política del «desprendimiento» –llevada a cabo por la puesta en marcha de la «operación» circunscrita en un narrativa inventiva– guía de forma activa el abandono de las maneras de conocer que nos sujetan a cautiverios y que modelan activamente nuestras subjetividades, mediante políticas de la violencia naturalizada, formas de poder y opresión por medio del lenguaje, prácticas de racismo, etc., que estructuran el modelo colonial androcéntrico. En efecto, el relato del modelo colonial androcéntrico se esfuerza por mantener la idea de un patrón de mujer ligada a los cautiverios descritos en el desarrollo de este artículo y que se reproducen por mecanismos psíquicos de la violencia, las formas de opresión en el lenguaje y la instalación de una «verdad» sobre la mujer. El desprendimiento de tales ficciones naturalizadas por la matriz heteronormativa, racial y colonial del poder es el modo de un pensar decolonial que se convierta en proyecto y en proceso.

En consecuencia, situarse en las fronteras de la narrativa colonial androcéntrica, por medio de revueltas que pongan en marcha prácticas de rebeldías que develen que la mujer es una invención reproducida desde la óptica masculina, permitirá llevar a cabo la responsabilidad de la experiencia libertaria de hacer-se, de reinventarse en conformidad con una política sexual retrospectiva de las diferencias. Todo esto en virtud de poner en tela de juicio y en crisis la regulación patriarcal de las relaciones sociales de género y las preferencias sexuales.

Para concluir, una política de las diferencias que circunscriba las singularidades de las mujeres debería considerar la revuelta como una operación feminista de rebeldía (sabemos que la palabra *rebeldía* viene de la noción de revuelta, de giro, de mutación) y emancipación que suponga la interseccionalidad categorial de la raza, la clase, la sexualidad y el género como una estrategia decolonial que otorgue un marco de análisis para observar que detrás del movimiento feminista ocurrido en



Chile en mayo 2018, lo que se reveló fue justamente una genealogía de la colonialidad del poder y del género, impuesto mediante lugares de cautiverio y bajo prácticas de opresión y de violencia inscrita de forma psíquica y expresadas en el lenguaje. Todo ello, desde los procesos de colonialismo y opresión en América Latina y de los cuales aún seguimos siendo herederos.

ENVIADO: 20 de junio de 2019; ACEPTADO: 17 de abril de 2020



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah (1972). *Du mensonge à la violence*. París: Ed. Calmann-Lévy.
- BIDASECA, Karina (coord.) (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África y Oriente*. Buenos Aires: Ed. CLACSO, Colección Sur Sur.
- BOURDIEU, Pierre (1982). *Langage et pouvoir symbolique*. París: Ed. Fayard.
- BUTLER, Judith (2007). *Le récit de soi*. París: Ed. Puf Presses Universitaires de France.
- CASTILLO, Alejandra. «De la revuelta feminista, la historia y Julieta Kirkwood», en Faride ZERAN (2018), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: Ed. LOM, pp. 35-48.
- CESAIRE, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ed. Akal.
- DERRIDA, Jacques (2018). *Geschlecht IIII sexe, race, nation, humanité*. París: Ed. Du Seuil.
- DORLIN, Elsa (2017). *Se défendre: une philosophie de la violence*. París: Ed. La Découverte.
- ESPIÑOZA, Yuderlys, GÓMEZ, Diana y OCHOA, Karina (2014). *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales*. Cauca (Colombia): Ed. Universidad de Cauca.
- KIRKWOOD, Julieta (1987). *Tejiendo rebeldías*. Santiago: Ed. CEM La Morada.
- KIRKWOOD, Julieta (1987). *Feminarios*. Santiago: Ed. Documentos.
- KIRKWOOD, Julieta (1990). *Ser política en Chile. Nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto propio.
- KRISTEVA, Julia (2012). *L'avenir d'une révolte*. París: Ed. Flammarion.
- LACAN, Jacques (1994). *Le Séminaire livre V: la relation d'objet*. París: Du Seuil.
- LAGARDE, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.
- LUGONES, María (2014). «Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial», en MIGNOLO, W., *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ed. Del signo, colección el desprendimiento, pp. 13-43.
- SALINAS, Adán (2017). *Filosofía política y genealogías de la colonialidad: diálogos con Santiago Castro-Gómez*. Viña del Mar (Chile): Ed. Cenaltes, colección diálogos del sur.
- SEGATO, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.



PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO Y DELICTIVO EN MALTRATADORES ENCARCELADOS EN GRAN CANARIA POR VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL ENTORNO FAMILIAR

Laura M.^a Huertas Alonso
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
laura_mha@hotmail.com

RESUMEN

Trabajo cuyo objetivo es analizar las características sociodemográficas y delictivas de hombres condenados por violencia de género en el ámbito de la pareja. La muestra está formada por 154 hombres de entre 21 y 64 años internados en las prisiones de Gran Canaria (Canarias, España). Los resultados muestran un perfil sociodemográfico heterogéneo. El 87% es de nacionalidad española, el 78,6% recibió educación religiosa católica y el 60,4% manifiesta tener buena salud. El 55,8% se encontraba desempleado antes de la entrada en prisión, el 50,6% tiene estudios básicos incompletos y la profesión del 42,9% es trabajo manual no cualificado. Aunque presentaban diversidad en el tipo delictivo, el más común eran quebrantamientos de penas y medidas (37%). El 19,5% había cometido delitos de violencia de género con anterioridad y el 60,4% presentaba denuncias previas de su pareja o expareja.

PALABRAS CLAVE: agresores, violencia de género, delito, sociodemografía, prisión.

SOCIODEMOGRAPHIC AND DELICTIVE PROFILE IN BATTERERS INPRISONED
IN GRAN CANARIA FOR GENDER VIOLENCE IN THE FAMILY ENVIRONMENT

ABSTRACT

This study analyzes the sociodemographic and criminal characteristics of men convicted of crimes of gender violence in the area of couple relationships. The sample consists of 154 men aged between 21 to 64 and admitted to the prisons of Gran Canaria (Canary Islands, Spain). The results show a heterogeneous sociodemographic profile. 87% of the sample is of Spanish nationality, 78.6% received Catholic religious education and 60.4% said they were in good health. 55.8% were unemployed before entering prison, 50.6% have unfinished basic studies and the 42.9% profession is unskilled manual work. Although they presented diversity in the type of crime, the most common was the breaking of restraining orders (37%). 19.5% had criminal recidivism since they had previously committed crimes of gender violence and 60.4% had had at least one prior complaint from their partner or former partner.

KEYWORDS: batterers, gender violence, crime, demographic characteristics, prison.



INTRODUCCIÓN

Dentro de las múltiples manifestaciones de la violencia de género, la que es ejercida por el hombre hacia la mujer en el contexto de pareja supone un tema de estudio creciente en las dos últimas décadas en España. Para ayudar a comprender cómo se origina y reproduce este grave problema social, que supone una amenaza importante a la salud de las víctimas y viola sus derechos humanos, desde el campo de la investigación social se ha puesto el foco de interés en el análisis de los factores que influyen en que la violencia en la pareja sea una realidad global que aún está lejos de resolverse, a tenor de los datos que se publican desde las distintas organizaciones e instituciones nacionales e internacionales. La Organización Mundial de la Salud (en adelante OMS) ya denunciaba desde el año 1996 que se trata de un problema de salud pública. Según Vives, «el impacto de esta lacra social en la salud de las víctimas puede llegar a representar la pérdida de hasta una quinta parte de sus años de vida» (243). La OMS en su informe de 2013 sobre las estimaciones mundiales y regionales de la violencia contra la mujer estima que aproximadamente el 30% de las mujeres a nivel mundial han sufrido violencia, ya sea física o sexual, alguna vez durante su vida a manos de sus parejas o exparejas y que el 38% de los asesinatos de mujeres fueron cometidos en el contexto de una relación de pareja. A niveles europeos este tipo de violencia se presenta en proporciones similares, ya que atendiendo al informe de la Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (European Union Agency for Fundamental Rights 2014) se estima que aproximadamente el 34% de las mujeres mayores de 15 años y residentes en la UE han sufrido algún tipo de violencia física por parte de su pareja o expareja en algún momento de su vida, produciéndose el 91% de las conductas violentas durante la relación de pareja.

En España, pese a tener una de las leyes más avanzadas del mundo¹, y pionera en Europa, que tiene una visión integral del problema, ya que no solo ofrece un marco legal para intervenir y condenar este tipo de violencia, sino mecanismos de respuesta institucional, jurídica, social y sanitaria a las víctimas de la violencia en la pareja, la realidad social muestra que sigue siendo un problema actual y complejo. La macroencuesta de violencia contra la mujer del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, realizada en el año 2015 sobre una muestra de 10 171 mujeres mayores de 16 años, ofrece datos ligeramente inferiores en un marco comparativo europeo e internacional. Atendiendo al tipo de maltrato sufrido en la relación de pareja, en España los datos oscilan entre el 8,1% de mujeres que habrían sido víctima de violencia sexual por parte de su pareja o expareja, hasta el 25,4% que habría sufrido violencia psicológica de control. En relación con las muertes producidas, desde que se inició la contabilización institucional en el año 2003 la cifra de mujeres muertas apenas se ha reducido (ver tabla 1) y el porcentaje de casos en los que

¹ Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género. *BOE* núm. 313, de 29 de diciembre de 2004.



había denuncia previa sobre el agresor oscila entre un 20-30% del total de fallecidas. En cuanto a las denuncias por delitos de violencia en el ámbito de la pareja, el Ministerio Fiscal español publica anualmente los datos a nivel nacional observándose un aumento significativo en el último año y destacando que las denuncias falsas solo comportan el 0,01%.

TABLA 1. EVOLUCIÓN ANUAL DE CIFRAS INSTITUCIONALES SOBRE VIOLENCIA DE GÉNERO EN ESPAÑA				
Año	N.º TOTAL DE FALLECIDAS	DENUNCIA PREVIA %	N.º TOTAL DENUNCIAS	DENUNCIAS FALSAS %
2003	71			
2004	72			
2005	57			
2006	69	31,9		
2007	71	29,6		
2008	76	23,7		
2009	56	25	135 540	0,0088
2010	73	30,1	134 105	0,0052
2011	61	24,2	134 002	0,0089
2012	52	19,2	128 543	0,014
2013	54	20,4	124 894	0,0112
2014	55	30,9	126 742	0,0134
2015	60	21,7	129 193	0,0077
2016	49*	36,4	142 893	0,01
2017	51**	23,5	166 260	0,013
2018	48**	29,2	166 961	
2019	35**	20	40 319***	

* Se encuentran actualmente dos casos en fase de investigación.

** Se encuentra actualmente un caso en fase de investigación.

*** Datos correspondientes al primer trimestre de 2019.

Fuente: Poder Judicial y Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.

Pese a que hace más de una década de la elaboración e implementación de la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género (en adelante LO 1/2004), ésta no ha estado exenta de controversias e imprecisiones aún por resolver. Atendiendo al análisis en relación con el tipo de violencia de género que contempla, Martín (221) destaca que la norma está falta de una visión holística que contemple otros tipos de conductas violentas sufridas por las mujeres por el mero hecho de serlo, otros tipos de violencia de género que no se circunscriben únicamente a un entorno de pareja, como pueden ser la prostitución o la mutilación genital femenina. Así mismo, la autora también destaca las deficiencias en la ley, no solo por la ausencia de perspectiva de género en su contenido y



redacción, sino también por la dificultad para detectar otras violencias que no tienen una evidencia clara en el plano físico o externo como es por ejemplo el caso de la violencia psicológica (222). Esa consideración de la violencia física como la única violencia de género se ve en cierta medida apoyada por las campañas publicitarias que obvian otros tipos de violencia, como la económica o la psicológica (FERNÁNDEZ 142). Así mismo, Peixoto y Mauricio (166) destacan la ineficiencia de la citada ley al circunscribir la protección y ayuda a las víctimas exclusivamente a la interposición de una denuncia, teniendo en consideración que menos del 30% de las mujeres muertas a manos de sus parejas o exparejas habían denunciado a su agresor. Finalmente, defienden la prevención y el uso de medidas sociales de educación y socialización frente al uso casi exclusivo del castigo a los maltratadores como única vía de erradicación de la violencia que se produce en el ámbito de la pareja (PEIXOTO y MAURICIO 169; MARTÍN 221).

1. MODELOS EXPLICATIVOS DEL MALTRATO A LA MUJER POR SU PAREJA

La explicación de cómo y por qué se produce este tipo de violencia, realizada en las últimas décadas, se ha abordado desde diferentes perspectivas. Algunas aproximaciones teóricas iniciales centraban el análisis en el hombre maltratador, apoyándose en teorías psicológicas que entendían al agresor como personas con algún tipo de enfermedad mental que justificaría el uso de la violencia hacia su pareja; o en teorías psicosociales cuya argumentación se sustentaba en el uso de la violencia como respuesta al entorno social negativo donde se desenvuelve el individuo como puede ser el desempleo, los fracasos o la insatisfacción personal, entre otras (PELEGRÍN y GARCÉS DE LOS FAYOS 357).

Con mucha frecuencia se ha intentado estudiar la violencia en las relaciones interpersonales, sean de pareja o intrafamiliares, sin tener en cuenta la perspectiva de género. En este tipo de estudios se analizan las diferencias en el uso de la violencia entre hombres y mujeres, encontrándose que son bastante inferiores las cifras de «mujeres maltratadoras o violentas» en comparación con los hombres. Se plantea que, mientras que ellos son más proclives al uso de la violencia física y sexual asociada al control y la dominación, las mujeres utilizan mayormente la violencia psicológica como respuesta a un comportamiento o acción inadmisibles de otra persona. Así mismo, se observa que la violencia ejercida por los hombres sobre las mujeres provoca consecuencias mucho más graves para ellas, consecuencias que no se limitan a más lesiones físicas, sino que también pueden incluir problemas como depresión o alcoholismo y que se agravan a edades más avanzadas (FERNÁNDEZ-ROMERO *et al.* 167; SEBASTIÁN *et al.* 79).

Sin embargo, gran parte de la doctrina defiende el papel del género como elemento *sine qua non* para entender la violencia masculina en una relación de pareja. Se parte de las teorías feministas que sitúan como causa principal de esta violencia la asimetría de poder entre hombres y mujeres sustentada en una marcada dicotomía en el ejercicio de los roles de género, la masculinidad asociada a una vida excitante y



la feminidad asociada al servicio a los demás (BARBERÁ y MAYOR 164), actuando los estereotipos de género como sustratos principales para que la violencia en la pareja se produzca, y todo ello forma el sistema social patriarcal (CANTERA y BLANCH 122). Desde esta perspectiva la violencia es la consecuencia de la asociación histórica del estereotipo femenino con un menor poder social en comparación con la autoridad de la que sí disponen los hombres, diferencias en el ejercicio del poder que se apoyan en las construcciones sociales y culturales que tienden a perpetuar las diferencias de género (DE MIGUEL 234; FERRER, BOSCH, RAMIS y NAVARRO 251; PEIXOTO y MAURICIO 163; LORENTE 3; CANTERA y BLANCH 126; DUARTE, GÓMEZ y CARRILLO 10; EXPÓSITO 20; ALENCAR-RODRIGUES y CANTERA 119; DELGADO, SÁNCHEZ y FERNÁNDEZ-DÁVILA 770; FERRER y BOSCH 517).

Es entendido, por tanto, el concepto del género como un sistema cultural aprendido socialmente, transmitido entre generaciones y basado en estereotipos acerca de la masculinidad y la feminidad (COLÁS y VILLACIERVOS 37), los cuales relegan a la mujer a un espacio privado y carente de dominio, *statu quo* que aporta beneficios para los hombres tales como la sumisión y el control de la mujer, o la sensación de poder o dominio para ellos (ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y DE LA CUESTA 21; CASIQUE y FERREIRA 952). Cuando esa desigual distribución de poder en una relación heterosexual es cuestionada por la mujer es cuando se produce el sustrato en el que la violencia de género en el ámbito de la pareja se puede manifestar, haciendo que la asimetría comporte un riesgo para éstas de sufrir violencia (VIVES-CASES *et al.* 245; ARRIGONI *et al.* 8). Para Peixoto y Mauricio «la violencia es ejercida por la amenaza ficticia que sienten los hombres hacia su masculinidad» (163), es por tanto una cuestión de naturaleza ideológica en la que la violencia comporta un recurso «que la sociedad y la cultura pone a disposición de los hombres para su uso en caso de necesidad» (EXPÓSITO 21), entendiendo esa «necesidad» como el mantenimiento de la desigualdad entre hombres y mujeres, en el papel de masculinidad y feminidad socialmente aprendidos. Algunos estudios como, por ejemplo, el llevado a cabo por Holtzworth-Munroe y Stuart han establecido que en las parejas donde el poder es repartido entre ambos miembros existe un menor riesgo de sufrir violencia (476).

Desde otros sectores de la doctrina se profundiza en las creencias sobre el género, afirmando que un rasgo común y característico de los maltratadores en el ámbito de la pareja es la presencia de actitudes sexistas y misóginas que generan y mantienen la violencia de género (FERRER y BOSCH 18). En este sentido, para Vives *et al.* «las desigualdades de género promovidas por una rígida división de roles, una masculinidad entendida en términos de agresividad y violencia y un sentimiento promovido culturalmente de propiedad hacia la mujer tienen una influencia clave en la violencia del compañero íntimo» (242).

Desde organismos internacionales como la OMS (2003) se ha propuesto un modelo explicativo holístico que entiende que ningún factor por sí solo puede explicar en su totalidad el uso de la violencia. Según esta institución se debe considerar un modelo explicativo de corte multidimensional o ecológico, donde se tenga en cuenta la interacción entre el individuo y el entorno que le rodea, aunando una visión micro y macro de la realidad y abordando todos y cada uno de los sistemas en



los que se desenvuelve y desarrolla la persona: a nivel individual, relacional o microsistema, comunitario o exosistema y social o macrosistema (véase tabla 2).

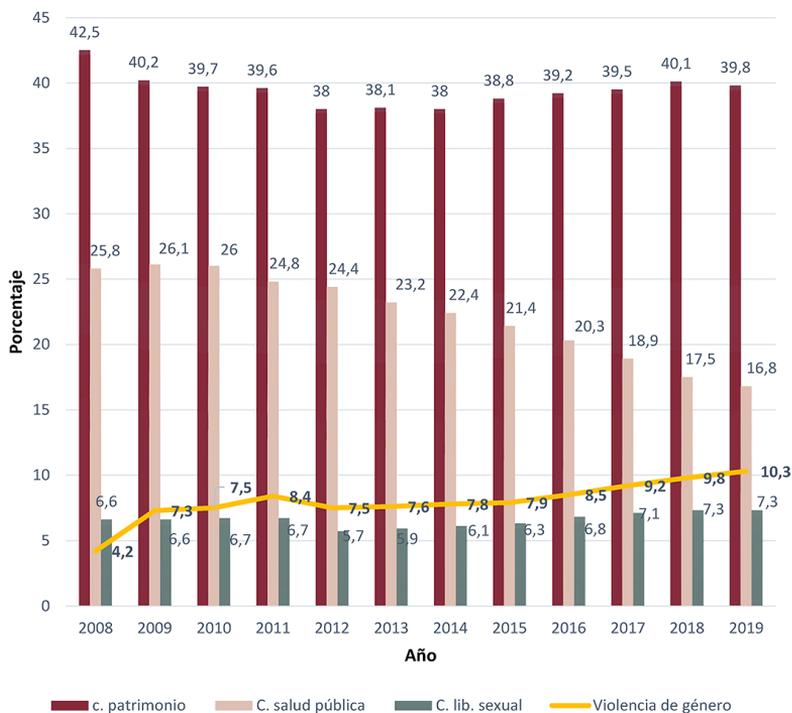
SISTEMA	FACTORES EXPLICATIVOS DEL INDIVIDUO	APLICACIÓN A LA VIOLENCIA DE GÉNERO
<i>Individual</i>	Biológicos e historia personal	Factores sociodemográficos Consumo de alcohol /drogas Antecedentes de violencia Presencia de trastornos psíquicos o de personalidad
<i>Microsistema</i>	Relaciones interpersonales cercanas	Asimetría de poder en la pareja Presencia de conflictos conyugales
<i>Exosistema</i>	Contexto cercano o comunitario en el que se desenvuelve	Situación laboral Entorno social Presencia de leyes y respuesta institucional Medios de comunicación
<i>Macrosistema</i>	Estructura social	Desigualdad de género

Fuente: elaboración propia a partir del Informe de la OMS (2003).

El modelo ecológico aplicado a la violencia de género en la pareja explica el maltrato como consecuencia de la interacción del individuo con el entorno (CASIQUE y FERREIRA 955). A nivel individual comprende la ausencia o presencia de determinadas características como trastornos de personalidad o psíquicos, consumo de sustancias, haber sufrido maltrato en la infancia o ser violento en general. A nivel relacional (microsistema) se explicaría mediante las diferencias de poder que podrían existir dentro de la dinámica de la pareja y la presencia de conflictos interpersonales. En tercer lugar, el nivel comunitario (exosistema) explicaría la violencia en relación con la visión social que se tiene sobre ella, la efectividad o no del marco legal, la respuesta de las instituciones tanto a víctimas como a agresores y el papel de los medios de comunicación que actúan como normalizadores de la violencia (ALENCAR-RODRIGUES y CANTERA 123). Finalmente, el sistema social (macrosistema), que tiene en cuenta los valores sociales y culturales apoyados en una histórica desigualdad de género.

Por las múltiples implicaciones que tiene, tanto individuales como sociales, la violencia de género en el ámbito de la pareja solo puede ser entendida dentro de un complejo sistema de relaciones, de mecanismos que distribuyen desigualmente el poder entre hombres y mujeres y de elementos sociales y estructurales que favorecen un entorno hostil permisivo en el que la mujer puede ser víctima de conductas violentas perpetradas por su pareja o expareja, desde amenazas, coacciones e insultos hasta las expresiones más graves como las lesiones, las agresiones sexuales e incluso los asesinatos.





Fuente: elaboración propia a partir de datos del Ministerio del Interior.

Gráfico 1. Evolución de hombres condenados según tipo delictivo LO 10/1995, del Código Penal, en las prisiones españolas (%)

2. SOCIODEMOGRAFÍA EN MALTRATADORES

Como se ha venido exponiendo, la violencia de género en el ámbito de la pareja es un fenómeno complejo con múltiples imbricaciones y ello también se evidencia a la hora de estudiar las características sociodemográficas en los agresores. En la actualidad los hombres condenados por violencia de género suponen el tercer grupo más numeroso dentro de las cárceles españolas (4643 internos) tras los condenados por delitos contra el patrimonio (17 998) y contra la salud pública (7601)² (véase gráfico 1).

Pese a ser un colectivo notorio dentro de las prisiones españolas y en constante aumento desde el año 2012, se advierte una carencia de trabajos sobre este grupo de población penitenciaria que tengan como objetivo principal el estudio de

² Datos correspondientes a la estadística publicada por la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias en el mes de mayo de 2019.



las características sociodemográficas de los hombres agresores. En la actualidad no existen estudios sobre el colectivo de hombres internados en prisión por delitos de violencia de género que aporten datos a nivel nacional y que vayan más allá del estudio psicológico o la presencia de trastornos mentales de los condenados, lo cual sería de interés no solo en la búsqueda de factores comunes a tener en cuenta para futuras intervenciones y tratamientos con este colectivo, sino también para diseñar «políticas que vayan más allá de las soluciones de tipo judicial» (BOIRA 74).

En lo que aquí nos ocupa, las variables sociodemográficas en ocasiones se estudian de manera residual o complementaria a otras cuestiones como las características psicológicas y de personalidad, la intervención psicológica con agresores o los factores de riesgo (FERNÁNDEZ MONTALVO, ECHEBURÚA y AMOR 160-161; ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y DE CORRAL 357-358; ECHAURI *et al.* 100-101; ARRIGONI *et al.* 5-6; BOIRA y JODRÁ 291-292; SUBIRANA y ANDRÉS 98-99; CHÉRRERZ y ALÁS 11). Cuando la sociodemografía de los agresores es el objeto principal del estudio en la investigación en ocasiones se estudian utilizando fuentes indirectas como, por ejemplo, a través de la información de las víctimas (MATUD *et al.* 9-10) o a través de la consulta de bases de datos, como en el estudio realizado por Vives-Cases *et al.* (426) sobre el nivel socioeconómico de los hombres que maltratan a sus parejas, que se realizó a través de fuentes económicas de información indirectas internacionales. En otras ocasiones se utilizan otros datos como, por ejemplo, las denuncias policiales (ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y CORRAL 358).

También se observa diversidad en el tipo de muestras estudiadas, no siendo infrecuente que se recurra a hombres condenados por delitos de violencia de género que se encuentran realizando un programa de tratamiento para agresores (FERNÁNDEZ-MONTALVO y ECHEBURÚA 155; ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y AMOR 3; FERNÁNDEZ-MONTALVO, ECHEBURÚA y AMOR 160; LOINAZ, ECHEBURÚA y TORRUBIA 107; BOIRA y TOMÁS-ARAGONÉS 49; ARRIGONI *et al.* 4; DE LOS GALANES y TABERNEO 14; SUBIRANA y ANDRÉS 98).

Otro aspecto cuestionable es que el tamaño de la muestra con la que se realiza el estudio es en ocasiones insuficiente, o se carece de grupo control con el que comparar los resultados obtenidos en las investigaciones y poder sacar conclusiones relevantes tras la comparación entre los diferentes tipos de muestras. Como ejemplos se pueden citar el estudio realizado por Echeburúa, Fernández-Montalvo y Amor (3), cuya muestra estaba formada por 54 hombres; o el trabajo de Loinaz, Echeburúa y Torrubia (107), con una muestra de 50 participantes, entre otros.

Algunos trabajos que se han llevado a cabo se centran en el estudio de los agresores que, si bien han sido condenados por cometer delitos de violencia de género contra sus parejas o exparejas, se les ha suspendido la pena de prisión por la asistencia a programas de tratamiento, conforme a lo establecido en el art. 80 y ss. del Código Penal³ (BOIRA, LÓPEZ y TOMÁS 141; BOIRA y TOMÁS-ARAGONÉS 49; FER-

³ Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, BOE núm. 281, de 24 de noviembre de 1995.

NÁNDEZ-MONTALVO *et al.* 442; ARRIGONI *et al.* 4; BOIRA *et al.* 20; DE LOS GALANES y TABERNEIRO 14; PÉREZ, GIMÉNEZ-SALINAS y DE JUAN 107; SUBIRANA y ANDRÉS 98; VARGAS, LILA y CATALÁ-MIÑANA 43; SORDI, 301). Ello hace que tras su lectura y análisis se deban tener en cuenta algunas consideraciones: en primer lugar, que se trata de delitos con penas menos graves⁴, cuya condena a pena privativa de libertad se encuentra por debajo de los dos años y, por tanto, es susceptible de ser sustituida por programas de intervención si se cumplen otros requisitos, como por ejemplo ser delincuente primario o haber satisfecho la responsabilidad civil⁵ (CERVELLÓ 113-114). Ello supone que no se considere a los agresores que han cometido delitos castigados con penas graves que supongan preceptivamente la privación de libertad. Y, en segundo lugar, esa sustitución a la pena de prisión hace que algunos agresores acudan «obligados» a los programas de intervención⁶, condicionados por la entrada en prisión si no cumplen con la medida alternativa o sustitutoria, lo que influye en la efectividad de los tratamientos.

Por todas estas cuestiones, las variables sociodemográficas de los agresores suponen un elemento de estudio imprescindible en la medida en que ayudan a comprender la heterogeneidad del problema de la violencia de género en la pareja y la posible existencia de grupos de mayor riesgo de ejercer violencia.

Del análisis de los diferentes estudios que se han llevado a cabo en España se puede concluir que es difícil sacar conclusiones generales debido a la dificultad de comparación entre las muestras por el tamaño y el tipo de las mismas (penitenciarias, extrapenitenciarias, pacientes de tratamientos psicológicos, etc.). Además, se debe tener en cuenta que, incluso dentro de las prisiones, los internos pueden encontrarse condenados cumpliendo la pena privativa de libertad o en situación preventiva a la espera de que se celebre el juicio. Estos últimos se encontrarían ante una situación excepcional, en primer lugar, porque se debe respetar el derecho fundamental de presunción de inocencia⁷, y, en segundo lugar, porque estos internos no podrían llevar a cabo un programa de tratamiento penitenciario puesto que éste es exclusivo para los penados⁸. Todo ello dificulta el poder extraer conclusiones generalizables basadas en datos sociodemográficos que resulten útiles y aporten un conocimiento integral del problema más allá del campo de la psicología, cuestión que se une al déficit de información en relación con la población de estudio: los hombres que ejercen violencia hacia sus parejas o exparejas.

Pese a las reservas mencionadas, sí que se pueden extraer algunas cuestiones relevantes para el estudio de los hombres agresores en relación con las variables sociodemográficas contenidas en los trabajos analizados. En primer lugar, son

⁴ Se consideran penas menos graves la prisión de tres meses hasta cinco años conforme al art. 33.3.a del Código Penal.

⁵ Conforme al art. 80.2 del Código Penal.

⁶ En España más de 2/3 de los hombres que acuden a programas para maltratadores lo hacen obligatoriamente a través de un mandato judicial (Geldschläger *et al.*, 2010).

⁷ Art. 24.2 de la Constitución española de 1978.

⁸ Art. 59.1 de la Ley Orgánica 1/1979 General Penitenciaria.





una población heterogénea en relación con la edad, la formación de la que disponen, o la profesión a la que se dedican, lo cual hace inviable establecer un único perfil de hombre agresor atendiendo a la sociodemografía. En algunos estudios, donde se utilizan muestras más grandes, la edad de los agresores oscila entre los 18-71 años (ECHAURI *et al.* 100) o entre los 18-74 años (FERNÁNDEZ-MONTALVO *et al.* 444). y la media de edad de los participantes en algunos estudios se podría situar en torno a los 38-40 años (SUBIRANA y ANDRÉ, 99; CARAVACA *et al.* 94; CHÉRREZ y ALÁS 12).

En segundo lugar, no se evidencia asociación de conductas violentas hacia la pareja con la pertenencia a sectores poblacionales marginales sin formación o que presenten bajos recursos económicos. En lo relativo al nivel económico del agresor, los estudios analizados muestran porcentajes de niveles medios de entre el 32% y el 40% de la muestra estudiada y niveles medio-altos de entre el 3% y el 24% (ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y AMOR 8; ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y CORRAL 360; SUBINARA y ANDRÉS 99).

En tercer lugar, la procedencia de los hombres que cometen este tipo de delitos en España es mayoritariamente la nacional oscilando entre el 50% y el 90% (CHÉRREZ y ALÁS 12; SUBINARA y ANDRÉ, 99; CARAVACA *et al.* 95; CRUZ y MARTÍN 3).

En cuarto lugar, se observa que, cuando la muestra se obtiene del interior de las prisiones, el grupo de divorciados es significativamente mayor (ECHEBURÚA, FERNÁNDEZ-MONTALVO y AMOR 6; FERNÁNDEZ-MONTALVO y ECHEBURÚA 195) en comparación con muestras estudiadas que pertenecen a grupos de tratamiento en la comunidad o extrapenitenciarios. Finalmente, en relación con la situación de desempleo, en algunos estudios se plantea que puede constituir un factor de riesgo para cometer delitos contra la pareja (CONTRERAS 689). De hecho, se ha encontrado que en algunos de los estudios analizados las tasas de desempleo eran significativamente altas oscilando entre el 38% y el 47% de la muestra estudiada (FERNÁNDEZ-MONTALVO *et al.* 445; CARAVACA *et al.* 95; ARRIGONI *et al.* 4).

Todo ello evidencia la necesidad de profundizar en el estudio de la sociodemografía como eje inicial para el conocimiento de las circunstancias personales y el contexto inmediato de los hombres agresores, tanto los que se encuentran condenados dentro de las prisiones españolas, participen o no en programas intra penitenciarios sobre violencia de género⁹, como a los que se les ha sustituido o suspendido la pena de prisión por programas de tratamiento en la comunidad.

El análisis de las variables sociodemográficas de estudios realizados en España con agresores hacia la pareja evidencia la dificultad de establecer perfiles de maltratadores por carecer de estudios empíricos a nivel nacional o bien por no disponer de muestras de estudio comparables y lo suficientemente amplias y represen-

⁹ En el sistema penitenciario español se lleva a cabo el Programas de Intervención para Agresores (PRIA), que, si bien es obligatorio para los agresores a los que se les ha sustituido o suspendido la pena de prisión, dentro de las cárceles forma parte del tratamiento penitenciario, lo que supone que la participación en el mismo sea de carácter voluntario para los internos.

tativas. Pese a ello, desde la psicología se han liderado diversas investigaciones cuyo objetivo es identificar tipologías o clasificaciones de agresores, si bien no existe unanimidad a la hora de categorizar a los maltratadores debido a las múltiples variables que se estudian (psicopatológicas, distorsiones cognitivas, tipo de violencia empleada, extensión de la violencia hacia otras personas o la actitud de la víctima, entre otras), y se han establecido diferentes categorías de hombres agresores que se resumen a continuación.

Pese a la diversidad, en la literatura científica acerca de las tipologías de agresores existen al menos tres clasificaciones ampliamente difundidas. En orden cronológico, la primera de ellas fue la realizada por Dutton (14-15), el cual hizo una distinción de tres tipologías de agresores:

- 1) *Hipercontroladores*, que suponen el 40% de los agresores y se caracterizan por elevados niveles de frustración y resentimiento que se traducen en la utilización de la violencia, la dominación y el aislamiento hacia su pareja.
- 2) *Emocionalmente inestables*, que suponen el 30% de los agresores, y mantienen relaciones cíclicas en la relación de pareja donde se suceden episodios de tensión, explosión y arrepentimiento.
- 3) *Antisociales*, que suponen el 30% de los agresores y utilizan la violencia como herramienta para resolver los conflictos.

Una segunda clasificación es la realizada por Holtzworth-Munroe y Stuart (481-482). Estos autores clasifican a los hombres agresores de pareja basándose en tres aspectos: la psicopatología del maltratador, contra quién ejercen las conductas violentas y el tipo de violencia que perpetran, y distinguen tres tipos de agresores:

- 1) *Maltratadores solo en la familia*, que se caracterizan por menor presencia de psicopatología, menor severidad en las conductas violentas y presentar estrés o ira, pero mantienen una actitud positiva hacia las mujeres.
- 2) *Maltratadores «disfóricos» o «borderline»*, que se caracterizan por ejercer violencia de tipo grave solo a la pareja, con presencia de abuso de alcohol y/o drogas, presentar dificultades para controlar la ira, y se muestran dependientes y celosos.
- 3) *Maltratadores generalmente violentos o antisociales*, los cuales presentan un historial extenso de comportamientos violentos, con abuso de alcohol y/o drogas y siendo más propensos a presentar trastornos de personalidad antisociales. Además, conciben la violencia como una herramienta aceptable y la utilización de la misma hacia su pareja es una extensión más de su uso, presentando con mayor frecuencia exposiciones a la violencia en su familia de origen.

Por su parte, Gottman *et al.* (235) clasificaron a los agresores en dos grandes grupos:

- 1) *Maltratadores «cobra» o tipo 1*, que son hombres con un elevado uso de la violencia, antisociales y con alta probabilidad de presentar adicciones.



- 2) *Maltratadores «pitbull» o tipo 2*, que se caracterizan por presentar elevada ira, utilización impulsiva de la violencia, presencia de trastornos de tipo *borderline* y dificultad para expresar las emociones.

En España también se han llevado a cabo estudios cuyo objetivo es establecer nuevas tipologías de agresores en el ámbito de la pareja o comparar los resultados de sus estudios con las clasificaciones tradicionales. En el trabajo realizado por Fernández-Montalvo y Echeburúa (171) se distinguen cuatro tipos de maltratadores tras analizar dos elementos: la extensión de la violencia que ejercen los agresores y el perfil psicopatológico de los mismos en una muestra de 42 participantes. Estos autores aportaron la siguiente clasificación:

Según la extensión de la violencia:

- 1) *Violento solo en el hogar*: tipología compuesta por el 74% de la muestra estudiada y la conforman hombres que ejercen maltrato grave en el hogar, pero socialmente mantienen conductas adecuadas.
- 2) *Violento en general*: suponen el 26% de la muestra, son personas violentas en general y con mayor frecuencia de haber sufrido maltrato en la infancia. Muestran distorsiones cognitivas en relación con el uso de la violencia como forma de resolver los conflictos.

Según el perfil psicopatológico:

- 1) *Sin habilidades interpersonales*, grupo que conformaba el 55% de la muestra y presentaba carencias de habilidades sociales y la utilización de la violencia porque no tenían otros mecanismos de solución de conflictos.
- 2) *Sin control de los impulsos*, que suponían el 45% de los participantes y se caracterizaban por la presencia de episodios bruscos e inesperados de descontrol de la ira e incapacidad para controlar la violencia que ejercen.

Por su parte, Loinaz, Echeburúa y Torrubia (110) establecieron dos tipos diferenciados de agresores:

- 1) *Violentos con la pareja estables emocionalmente/integrados socialmente*, los cuales ejercen violencia limitada al ámbito de la pareja, muestran menor abuso de sustancias y menor presencia de distorsiones cognitivas.
- 2) *Violentos generalizados/poco estables emocionalmente/integrados socialmente*, que ejercen violencia más allá del ámbito familiar, con mayor presencia de abuso de alcohol y/o drogas, alteraciones de la personalidad y mayor presencia de distorsiones cognitivas.

Finalmente, Castellano *et al.* (23-25) establecieron cinco perfiles de hombres agresores tras una valoración psicológico-psiquiátrica distinguiendo los siguientes:

- 1) *Hombre cuyo perfil encaja en el eje del neuroticismo*: presenta características como ser joven, emocionalmente introvertido, inseguro y dependiente con un alto nivel de ansiedad.
- 2) *Maltratador físico*: hombres con inestabilidad emocional, extrovertidos, con tendencia a la ansiedad y estado de ánimo inestable.
- 3) *Maltratador psicótico*: presentan baja afectividad, alejamiento emocional, dureza de carácter, alta autoestima e independencia y una elevada preocupación por su imagen social.
- 4) *Maltratador de denuncia tardía*: hombres cuya edad supera los 55-60 años y presentan un comportamiento tradicional-patriarcal. La actitud reivindicativa de la pareja provoca que el agresor reaccione con dominación, orgullo y agresividad.
- 5) *Maltratador que abusa de alcohol/drogas*, donde se distinguen tres subtipos de agresores: el «bebedor cultural» (llega a casa bebido, lo que puede derivar en una agresión física), «bebedor excesivo» (las agresiones son más frecuentes y a edades avanzadas puede suponer un bajo control de los instintos y conductas de tipo explosivas) y el subtipo de «consumidor de drogas» (presentan impulsividad y la generación de un estado de primitivismo).

Tal diversidad evidencia la relevancia de seguir estudiando las características de los hombres que maltratan a su pareja con la finalidad última de diseñar políticas sociales que sean eficaces para la erradicación de la lacra social del maltrato a la mujer por su pareja. Por tanto, el objetivo del presente trabajo es analizar el perfil sociodemográfico y delictivo de los maltratadores encarcelados en Gran Canaria por violencia de género en el entorno familiar. Además, también se analizarán sus creencias religiosas, estado de salud y consumo de sustancias.

3. INVESTIGACIÓN EMPÍRICA

Con la finalidad de conocer las características sociodemográficas y delictivas de los hombres que han sido condenados por violencia de género hacia su pareja se diseñó una entrevista que ha sido aplicada a un total de 154 hombres que durante los años 2015 y 2016 cumplían condena en los centros penitenciarios Salto del Negro y Las Palmas II de la provincia de Las Palmas. El acceso a la muestra fue a través de un listado de hombres condenados por delitos de violencia de género facilitado por cada centro penitenciario y se recogieron los datos de aquellos internos que, previa explicación de los objetivos y la metodología del estudio, prestaron su consentimiento informado y quisieron colaborar voluntariamente. Las entrevistas fueron realizadas por una trabajadora social formada en violencia de género y los datos fueron recogidos de manera anonimizada para garantizar la confidencialidad de los participantes.

Los criterios de selección de la muestra son estar condenado por algún delito de violencia de género, encontrarse cumpliendo condena por ese mismo delito en el momento de la entrevista y no presentar enfermedad mental grave o cualquier otra patología que impida o dificulte la comprensión.



En la tabla 3 se muestra el delito de violencia de género por el que estaban en prisión los hombres de la muestra de estudio. Como puede observarse, aunque se da mucha diversidad, lo más frecuente es que estuviesen en prisión por quebrantamiento de la orden de alejamiento, lo cual se daba en más de la tercera parte de la muestra. El segundo tipo de delito más frecuente fue el de malos tratos, que se daba en poco más de la cuarta parte. Aunque era menos frecuente, varios de los hombres estaban en prisión por amenazas o por lesiones a su pareja o expareja, y lo menos frecuente es que estuviesen en prisión por maltrato psicológico o por allanamiento de morada. Destaca que varios de ellos estaban en prisión por asesinato de la mujer o por intento de asesinato.

TABLA 3. DELITO DE VIOLENCIA DE GÉNERO POR EL QUE ESTABAN EN PRISIÓN LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
TIPO DE DELITO DE VIOLENCIA DE GÉNERO	N	%
Malos tratos	41	26,6
Quebrantamiento de orden de alejamiento	57	37,0
Agresión sexual	4	2,6
Amenazas	21	13,6
Lesiones	18	11,7
Homicidio/asesinato	6	3,9
Maltrato psicológico	1	,6
Coacciones	2	1,3
Tentativa de homicidio/asesinato	3	1,9
Allanamiento de morada	1	,6
Total	154	100,0

3.1. CARACTERÍSTICAS SOCIODEMOGRÁFICAS, CREENCIAS RELIGIOSAS, ESTADO DE SALUD Y CONSUMO DE SUSTANCIAS

Al analizar sus características sociodemográficas se encontró mucha diversidad en su edad, que oscilaba entre 21 y 64 años (véase gráfico 2), siendo la media 40,31, la desviación típica 10,66 y la mediana 40.

En la tabla 4 se muestra su estado civil. Como puede observarse, se da gran diversidad, si bien casi la mitad (el 40,9%) estaba soltero. Prácticamente la tercera parte de los participantes estaba casado o tenía pareja de hecho, casi la cuarta parte se había separado o divorciado, y tres de ellos habían enviudado. Al preguntarles por el número de parejas que tenían o habían tenido también se encontró diversidad, oscilando entre una, lo que se daba en el 17,5% de los hombres, y 10, de lo que informaron dos hombres. Lo más frecuente es que hubieran tenido dos, de lo que informó el 34,4%, o tres (el 22,7%), pero bastantes hombres informaron de haber tenido cuatro parejas (el 9,7%), cinco (el 7,1%) o seis (el 4,5%). El 18,8% afirmó que su pareja actual era la víctima.



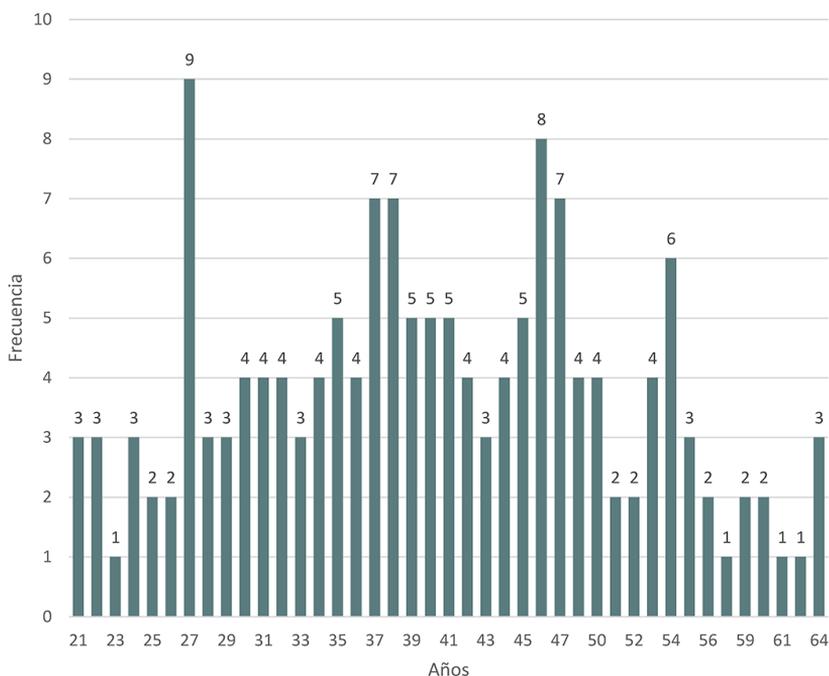


Gráfico 2. Edad de la muestra de estudio.

TABLA 4. ESTADO CIVIL DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Soltero	63	40,9
Casado	18	11,7
Pareja de hecho	34	22,1
Separado, divorciado	33	21,4
Viudo	3	1,9
Trámites de separación	3	1,9
Total	154	100,0

Poco más de la cuarta parte de los maltratadores (el 28,6%) no tenía hijos/as y el resto tenía entre uno/a y nueve, lo que únicamente se daba en un caso, siendo lo más frecuente que tuviesen uno/a (el 26%), dos (el 21,4%) o tres hijos/as (el 13,6%). La media del número de hijos/as era 1,62, la desviación típica 1,60 y la mediana 1. También había mucha diversidad en las edades de sus hijos/as, oscilando entre menos de un año y 42 años.

También se daba diversidad en su nivel de estudios, tal y como puede observarse en la tabla 5, si bien la mitad no había finalizado los estudios básicos. Ade-



más, prácticamente la cuarta parte únicamente había finalizado los estudios básicos. Pero, aunque eran minoría, también había hombres que habían cursado estudios universitarios.

TABLA 5. NIVEL DE ESTUDIOS DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Analfabeto	6	3,9
Básicos sin terminar	78	50,6
Básicos terminados	36	23,4
FP I, módulos básicos	12	7,8
BUP/COU/Bachiller	12	7,8
Técnico sup., FP II,	3	1,9
Grado universitario, diplomatura, primer ciclo	5	3,2
Licenciado, 2.º ciclo, máster	2	1,3
Total	154	100,0

En la tabla 6 se muestran los datos relativos a la profesión de los hombres que conforman la muestra de estudio. Como puede observarse, aunque se da diversidad, casi la mitad (el 42,9%) tenía trabajos de tipo manual no cualificados tales como, por ejemplo, peón de la construcción, de jardinería, repartidor o mozo de almacén. Poco más de la tercera parte tenía trabajos de tipo manual cualificado tales como, por ejemplo, mecánico, encofrador, tornero, fontanero, marinero, pastelero, gruista o cocinero. El 14,3% tenía trabajo de tipo no manual tales como, por ejemplo, militar sin graduación, administrativo o vigilante de seguridad. Uno de ellos era diplomado universitario, otro estudiante y tres eran autónomos, ejerciendo profesiones tan diversas como cantante, tatuador o luchador profesional. Además, dos eran hombres jóvenes que no tenían profesión y afirmaron que eran pensionistas.

TABLA 6. PROFESIÓN DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Estudiante	1	,6
Trabajo manual no cualificado	66	42,9
Trabajo manual cualificado	59	38,3
Trabajo no manual	22	14,3
Diplomados	1	,6
Pensionistas	2	1,3
Autónomos	3	1,9
Total	154	100,0

En la tabla 7 se muestra la actividad laboral antes de entrar en prisión. Como puede observarse, poco más de la mitad estaba en situación de desempleo y úni-



camente poco más de la tercera parte estaba en activo. También destaca que cinco eran pensionistas, dos se habían jubilado y uno estaba de excedencia.

TABLA 7. ACTIVIDAD LABORAL ANTES DE ENTRAR EN PRISIÓN DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Paro	86	55,8
Activo	56	36,4
Pensionista	5	3,2
Jubilado	2	1,3
Autónomo	3	1,9
Estudiante	1	0,6
Excedencia	1	,6
Total	154	100,0

Aunque la mayoría (el 87%) eran españoles, también se observó gran diversidad en la nacionalidad de los maltratadores en prisión que conforman la muestra de estudio, tal y como se muestra en la tabla 8, con hombres procedentes tanto de Europa como de África y de América.

TABLA 8. NACIONALIDAD DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Española	134	87,0
Francesa	1	,6
Italiana	3	1,9
Senegalesa	2	1,3
Holandesa	2	1,3
Marroquí	4	2,6
Colombiana	1	,6
Venezolana	2	1,3
Argelina	1	,6
Argentina	2	1,3
Chilena	1	,6
Polaca	1	,6
Total	154	100,0

En la tabla 9 se muestra la información relativa a la educación religiosa. Destaca que eran minoría los hombres maltratadores en prisión que no habían recibido educación religiosa. Y, aunque se daba bastante diversidad, lo más frecuente es que hubiesen sido educados en la religión católica. Al preguntarles por el grado de prác-



tica el 38,3% informó que era poco practicante, uno dijo que practicaba mucho y el resto (el 61%) no tenía práctica religiosa. Pese a ello, solo poco más de la tercera parte (el 39%) dijo que la religión no era importante para él; para el 20,1% la religión era poco importante, medianamente importante para el 3,9%, muy importante para el 5,2% e importante para el 31,8%.

TABLA 9. EDUCACIÓN RELIGIOSA DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Sin educación religiosa	23	14,9
Católica	121	78,6
Evangelica	3	1,9
Musulmana	4	2,6
Otra cristiana	2	1,3
Yoruba/santería	1	,6
Total	154	100,0

Los datos relativos a su estado de salud autoinformada se muestran en la tabla 10. Como puede observarse, más de la mitad de maltratadores en prisión valoraban su salud como buena y casi la quinta parte la consideraba «muy buena». Solo uno dijo que su salud era muy mala, el 13,6% dijo tener mala salud y el resto afirmó tener una salud aceptable. El 39% de los maltratadores dijo tener tratamiento médico, destacando que el 32,5% informó de estar tomando ansiolíticos y el 18,2% antidepresivos.

TABLA 10. SALUD AUTOINFORMADA DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO		
	N	%
Muy mala	1	,6
Mala	21	13,6
Aceptable	10	6,5
Buena	93	60,4
Muy buena	29	18,8
Total	154	100,0

El 26% de los maltratadores dijo que no fumaba tabaco, existiendo bastante diversidad en el resto en el número de cigarrillos que fumaba al día, que oscilaba entre 2 y 60, siendo la media 10,90, la desviación típica 11,61 y la mediana 10. Al preguntarles si tomaban bebidas alcohólicas antes de entrar a prisión el 65,6% dijo que no y el 34,4% dijo que sí. Se encontró mucha diversidad en el tipo de bebidas que tomaban, aunque lo más común era vino, cerveza, coñac, ron, ginebra y whisky, siendo lo más frecuente que tomaran más de un tipo de bebida. También había mucha diversidad en la cantidad de copas consumidas semanalmente, que



oscilaba desde tres hasta 84, si bien la mayoría de los que bebían tomaban entre 10 y 28 copas a la semana.

En la tabla 11 se muestran los datos relativos al consumo de drogas. Como puede observarse, más de la mitad de los maltratadores en prisión informaron de consumir drogas. Aunque lo más frecuente era el hachís, lo que se daba en casi la cuarta parte de los maltratadores, y casi la décima parte consumía cocaína, había mucha diversidad en el consumo, tal y como puede observarse en la tabla 11. Además, también se daba gran diversidad en la cantidad de droga que consumían.

TABLA 11. CONSUMO DE DROGAS DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO

	N	%
No consume	73	47,4
Hachís	33	21,4
Cocaína	15	9,7
Trankimazin	2	1,3
Heroína, cocaína	4	2,6
Hachís y cocaína	5	3,2
Heroína	6	3,9
Hachís, crack y cocaína	2	1,3
Heroína y hachís	3	1,9
Anfetaminas y hachís	1	,6
Heroína, cocaína y hachís	3	1,9
Heroína y crack	1	,6
Hachís y benzodiacepinas	2	1,3
Cocaína, crack y barbitúricos	1	,6
Cocaína, heroína, hachís, crack, pastillas	1	,6
Cocaína, anfetaminas, hachís y éxtasis	1	,6
Cocaína y anfetaminas	1	,6
Total	154	100,0

3.2. CARACTERÍSTICAS PENALES

Como ya se ha citado, se daba gran diversidad en el tipo de delito de violencia de género por el que se encontraban en prisión. También había diversidad en el tiempo que llevaban en prisión, oscilando desde un mes hasta 16 años, siendo la media 23,34 meses, la desviación típica 32,87 meses y la mediana nueve meses. Para poco menos de la mitad de maltratadores (el 42,9%) ésta era la única vez que había estado en prisión, pero el resto lo había estado entre una y 19 ocasiones más, circunstancia esta última de la que únicamente informó uno de los hombres. Lo más frecuente era que hubiesen estado una vez anteriormente (el 25,3%), o dos (el 12,3%).



El número total de delitos imputados oscilaba entre uno y 17, siendo la medida 3,68, la desviación típica de 2,99 y la mediana de 3. Se daba gran diversidad en los tipos de delitos que no eran violencia de género cometidos e incluían robos/hurtos, delitos contra la salud pública, asesinato/homicidio, quebrantamiento de condena, lesiones, delitos contra la seguridad del tráfico, atentado a la autoridad, falsificación de documento público, amenazas, obstrucción a la justicia, conducción temeraria, encubrimiento y estafa, entre otros. También se daba diversidad en el número de delitos de violencia de género cometidos, oscilando entre uno y siete, cifra que se daba en dos casos. La media era de 1,88, la desviación típica de 1,07 y la mediana de 2. Aunque casi la mitad (el 42,2%) solo había cometido un delito de violencia de género, más de la tercera parte (el 39,6%) habían cometido dos, tres delitos el 11% de los maltratadores y cuatro el 4,5%. Entre los delitos de violencia de género cometidos se encontraban los malos tratos, quebrantamiento de orden de alejamiento, agresión sexual, amenazas, lesiones, maltrato psicológico, coacciones, daños contra la integridad moral, daños en las cosas, homicidio/asesinato consumado o en grado de tentativa y allanamiento de morada, entre otros.

El 19,5% de maltratadores había cometido anteriormente delitos de violencia de género, el 27,9% había cometido anteriormente delitos que no eran violencia de género y el 20,8% había cometido anteriormente tanto delitos de violencia de género como delitos que no eran violencia de género.

En la tabla 12 se muestran los datos relativos a si tenía orden de alejamiento. Como puede observarse solo el 12,3% no tenía tal orden. Aunque lo más frecuente es que se tratase del alejamiento de la expareja, en algunos casos era de la pareja actual y en tres casos de la amante.

TABLA 12. ORDEN DE ALEJAMIENTO DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO

	N	%
No tenía orden de alejamiento	19	12,3
De la pareja actual	25	16,2
De la ex pareja/víctima	107	69,5
De la amante	3	1,9
Total	154	100,0

Al preguntar a los maltratadores si habían sido denunciados previamente por su pareja o expareja, 93 de los maltratadores (el 60,4%) dijo haber sido denunciado al menos una vez. En la tabla 13 se muestran los datos relativos a tal denuncia. Como puede observarse, poco más de la tercera parte no tenía denuncias previas. Aunque se da una cierta diversidad en las causas de tal denuncia, lo más frecuente era por maltrato físico, lo que se dio en poco más de la cuarta parte de los casos. El 11% de los maltratadores en prisión informó de haber sido denunciado en más de una ocasión, siendo lo más frecuente por amenazas (el 6,5%), por maltrato físico (el 3,2%), por quebrantamiento de la orden de alejamiento en un caso y por maltrato psicológico en el otro.



TABLA 13. DENUNCIA PREVIA DE LA PAREJA O EXPAREJA DE LOS HOMBRES DE LA MUESTRA DE ESTUDIO

	N	%
No tenía denuncia previa	61	39,6
Por maltrato psicológico	25	16,2
Por maltrato físico	42	27,3
Por amenazas	22	14,3
Por quebrantamiento orden de alejamiento	1	,6
Por coacciones	3	1,9
Total	154	100,0

4. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Los resultados del presente trabajo evidencian la diversidad sociodemográfica y penal de los hombres que cumplen condena en las cárceles de Gran Canaria por delitos de violencia de género.

La edad media encontrada en el presente estudio (40 años) coincide con la de otros que se han llevado a cabo en España dentro de las prisiones, tales como los estudios de CHÉRREZ y ALÁS (32) o CARAVACA *et al.* (94). La mayoría (el 87%) de los agresores tienen nacionalidad española coincidiendo con otros estudios realizados en España como, por ejemplo, el de LOINAZ, ECHEBURÚA y TORRUBIA (108), donde se encontró que el 84% de los agresores eran de procedencia española, porcentaje que era del 82,6% en el estudio de CARAVACA *et al.* (95) y del 87,9% en el de CRUZ y MARTÍN (3). Los extranjeros suponían el 13% de la muestra estudiada y su procedencia es diversa, siendo originarios de países como Senegal, Holanda, Marruecos, Chile, Polonia o Italia, entre otras naciones.

El análisis del estado civil también muestra diversidad, aunque era más frecuente que fuesen solteros (40,9%). También era diverso el historial de relaciones de pareja, aunque la mayoría (79,7%) había mantenido relaciones estables con tres mujeres o menos a lo largo de su vida. Entre los resultados encontrados destaca que el 18,8% de la muestra afirmó que, aun estando en prisión cumpliendo condena por delitos de violencia de género, seguían manteniendo una relación sentimental con la víctima llegando a mantener contacto con ella el 6,4%, principalmente a través del correo postal. Ello evidencia una situación delicada en la medida en que el mantenimiento de las relaciones de pareja donde ha existido un historial previo de maltrato, o la consumación de un delito de violencia de género, puede conllevar una situación de peligro para la víctima una vez que el agresor ha cumplido la condena de prisión y regresa al contexto donde se produjo el mismo; además, supone el quebrantamiento de las órdenes de alejamiento que impiden cualquier tipo de contacto o comunicación con la víctima del delito.

En el aspecto educativo y laboral la muestra también presenta variabilidad, si bien es mayoritario el grupo de hombres que tienen estudios básicos sin finalizar



(50,6%) o finalizados (23,4%); aunque su profesión también era diversa, en el 42,9% era de tipo manual no cualificado, encontrándose en situación de desempleo antes de la entrada en prisión el 55,8% de los participantes. Aunque era mucho menos frecuente, en la muestra de estudio también había hombres con niveles de estudios superiores (4,5% de nivel universitario) y el 12,9% tenía estudios secundarios. La mayoría de los hombres habían recibido educación religiosa (85,1%), siendo mayoritariamente la religión católica (78,6%) la que profesaban los participantes, aunque el 61% de ellos informó que no eran practicantes de dicha religión.

Al analizar su estado de salud se encontró que el 60,4% de la muestra la calificaba como buena. El consumo de tabaco es muy frecuente en los participantes (74%) y el consumo de alcohol era inferior, ya que solo 34,4% afirmó consumir bebidas alcohólicas en la etapa anterior a la entrada en prisión, siendo muy variables las cantidades semanales consumidas, que oscilan entre las 10 y las 28 copas. Era más frecuente el consumo de estupefacientes, ya que el 52,6% de los hombres informó que era consumidor de drogas, presentándose gran diversidad tanto en el tipo de drogas como en la cantidad semanal consumida, si bien la más consumida era el hachís, ya sea como sustancia única o junto a otro tipo de drogas como la cocaína o la heroína, entre otras.

En síntesis, el estudio de las características sociodemográficas en los agresores de violencia de género en la pareja no permite establecer un perfil de maltratador, aunque sí confirma la idea ampliamente extendida en la doctrina científica acerca de la variabilidad y la heterogeneidad que presentan los agresores. Sin embargo, sí que se encuentran similitudes con otros estudios en algunas variables estudiadas como por ejemplo la media de edad, la nacionalidad mayoritaria de españoles, los niveles educativos o la ocupación de los agresores (LOINAZ, ECHEBURÚA y TORRUBIA 108 y ss.; CARAVACA *et al.* 95; CRUZ y MARTÍN 3), por lo que en determinadas características sociodemográficas sí se encuentran patrones similares en las muestras recogidas dentro de las prisiones españolas.

Al analizar las características penales también se encontró diversidad en el tipo de delito y en el historial delictivo de los agresores. En este sentido destaca que menos de la mitad de la muestra (42,9%) eran delincuentes primarios, siendo lo más habitual que hayan entrado en prisión para cumplir una condena en más de una ocasión, dos veces para el 28% de la muestra y tres veces para el 11,6% de los participantes. Sin embargo, destaca que el 14,8% de la muestra está conformada por hombres multirreincidentes desde el punto de vista penal-penitenciario llegando a sumar más de cuatro condenas de prisión en su historial. En relación con el tipo de delito cometido, el 42,2% solo contaba con un delito de violencia de género en su condena; sin embargo, más de la mitad acumulaban varios delitos de violencia de género, siendo lo más habitual dos delitos (39,6%). Entre los delitos cometidos los más habituales son el quebrantamiento de orden de alejamiento (37%), los malos tratos (26,6%) y las amenazas (13,6), lo que explica la acumulación de delitos, ya que en un mismo acto se pueden estar cometiendo dos infracciones penales: la acción delictiva propiamente dicha (amenazas, malos tratos, lesiones, etc.) junto con el quebrantamiento de orden de alejamiento que previamente tenía. En este sentido destaca que el 87,3% de la muestra estudiada tenía una orden de alejamiento,



mayoritariamente de la mujer víctima que había sido su pareja, y cuya relación había finalizado (69,5%). La presencia de otras tipologías delictivas en la muestra estudiada, no relacionadas con la violencia de género, también ofrece una gran diversidad. Sin tener en cuenta los delitos de violencia de género, las infracciones penales más comunes en los participantes son los delitos contra el patrimonio (robos/hurtos, que suponen el 25,2%) seguido de los delitos contra la salud pública (13,6%), los quebrantamientos de órdenes de alejamiento cuya víctima no es la pareja o expareja (11,2%), las lesiones (9,6%) y los delitos contra la seguridad del tráfico (4,8%).

Todo ello evidencia perfiles criminológicos heterogéneos en los hombres que han participado en el presente estudio y que han cometido delitos de violencia de género, siendo el grupo mayoritario el de hombres con antecedentes penales y penitenciarios que no solo cuentan con delitos de violencia de género en su historial delictivo.

Los resultados del presente estudio ofrecen una aproximación al conocimiento de las características sociodemográficas y penales de los hombres que han sido condenados por delitos de violencia de género en el ámbito de la pareja. Los mismos indican la diversidad presente en los agresores y la dificultad para establecer afirmaciones globales, aunque sí muestran similitudes con otros estudios realizados en cárceles españolas en los últimos años. La ausencia de macroestudios a nivel nacional acerca de la sociodemografía en maltratadores y las características penales y penitenciarias de los mismos hace que el conocimiento de esta población sea intermitente y sesgado, puesto que en algunos estudios no se tiene en cuenta a la población penitenciaria penada por delitos de violencia de género que no forman parte de ningún tratamiento o programa de intervención para agresores, siendo éste el grupo de agresores en la pareja más numeroso dentro de las prisiones españolas. Pese a todo ello, resulta importante y necesario profundizar en el contexto social y penal de los maltratadores, puesto que ese mayor conocimiento ayudará a entender en mayor profundidad el problema estructural de la violencia de género y a diseñar programas de tratamiento adaptados a la heterogeneidad que muestran los agresores en prisión.

ENVIADO: 2 de abril de 2019; ACEPTADO: 5 de septiembre de 2019



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGONI, Flavia, JIMÉNEZ, José Luis, NAVARRO, José y MENDOZA, Pedro. «Aplicación de un programa terapéutico en hombres violentos contra la pareja». *Anuario de psicología jurídica*, 23 (2013), pp. 3-9.
- BARBERÁ, Ester y MAYOR, Luis. «Autoconcepto de género y sistema de valores». *Revista de Psicología Social*, 2 (1989), pp. 151-165.
- BOIRA SARTO, Santiago. *Hombres maltratadores. Historias de violencia masculina*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- BOIRA SARTO, Santiago y JODRÁ, Pedro. «Tipología de hombres condenados por violencia de género en un contexto de intervención psicológica en la comunidad». *Revista latinoamericana de Psicología*, 2 (2013), pp. 289-303.
- BOIRA SARTO, Santiago, LÓPEZ DEL HOYO, Yolanda y TOMÁS ARAGONÉS, Lucía. «Evaluación cualitativa de un programa de intervención psicológica con hombres violentos dentro de la pareja». *Acciones e investigaciones sociales*, 28 (2010), pp. 135-156.
- BOIRA SARTO, Santiago, LÓPEZ DEL HOYO, Yolanda, TOMÁS ARAGONÉS, Lucía y GASPAS, Ana. «Intervención psicológica en la comunidad en hombres condenados por violencia de género». *Anales de psicología*, 1 (2013), pp. 19-28.
- BOIRA SARTO, Santiago y TOMÁS ARAGONÉS, Lucía. «Características psicológicas y motivación para el cambio en hombres condenados por violencia contra la pareja». *International Journal of Psychological Research*, 2 (2011), pp. 48-56.
- CABRERA ESPINOSA, Manuel. «Acercándonos al hombre que ejerce la violencia de género: clasificación y descripción de un grupo de maltratadores». *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 25 (2010), pp. 243-255.
- CANTERA, Leonor y BLANCH, Josep María. «Percepción social de la violencia en la pareja desde los estereotipos de género». *Intervención psicosocial*, 2 (2010), pp. 121-127.
- CARAVACA SÁNCHEZ, Francisco, GARCÍA JARILLO, Marina, SÁNCHEZ-ALCARAZ MARTÍNEZ, C. y LUNA MALDONADO, Aurelio. «Estudio del consumo de sustancias psicoactivas y conflictividad familiar en sujetos condenados por delitos de violencia de género». *Cuadernos de medicina forense*, 20 (2014), pp. 92-98.
- CASIQUE CASIQUE, Leticia y FERREIRA FUREGATO, Antonia Regina. «Violencia contra mujeres: reflexiones teóricas». *Revista latinoamericana Enfermagem*, 14 (2006), pp. 950-958.
- CERVELLÓ DONDERIS, Vicenta. *Derecho Penitenciario*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2012.
- CHÉRREZ BERMEJO, C. y ALÁS BRUN, R. «A descriptive study of substance abuse and mental health disorders in intimate partner violence abusers in prison». *Revista especial de sanidad penitenciaria*, 16 (2014), pp. 29-37.
- COLÁS BRAVO, Pilar y VILLACIERVOS MORENO, Patricia. «La interiorización de los estereotipos de género en jóvenes y adolescentes». *Revista de investigación educativa*, 1 (2007), pp. 35-58.
- CONTRERAS TAIBO, Lorena. «Factores de riesgo de homicidio de la mujer en la relación de pareja». *Universitas Psychologica*, 13 (2014), pp. 681-692.
- CRUZ MÁRQUEZ, Beatriz y MARTÍN RÍOS, Blanca. «Factores influyentes en la percepción de la responsabilidad por parte del agresor de género en prisión». *Boletín criminológico del Instituto Andaluz interuniversitario de Criminología*, 160 (2015), pp. 1-6.



- DE ALENCAR-RODRIGUES, Roberta y CANTERA, Leonor. «Violencia de género en la pareja: una revisión teórica». *Psico*, 1 (2012), pp. 116-126.
- DELGADO-ÁLVAREZ, María Carmen, SÁNCHEZ GÓMEZ, María Cruz y FERNÁNDEZ-DÁVILA JARA, Paula Andrea. «Atributos y estereotipos de género asociados al ciclo de la violencia contra la mujer». *Universitas Psychologica*, 3 (2012), pp. 769-777.
- DE LOS GALANES, María José y TABERNERO, Carmen. «El impacto del entrenamiento cognitivo-conductual. Un estudio exploratorio con agresores de género». *Anuario de psicología jurídica*, 23 (2013), pp. 11-19.
- DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana. «La construcción de un marco feminista de interpretación: la violencia de género». *Cuadernos de trabajo social*, 18 (2005), pp. 231-248.
- DUARTE, Efraín, GÓMEZ, Jorge Francisco y CARRILLO, Carlos David. «Masculinidad y hombre maltratador ¿pueden las creencias de hombres y mujeres propiciar violencia de género?». *Revista de psicología*, 2 (2010), pp. 7-30.
- DUTTON, Donald. «Profiling of wife assaulters: preliminary evidence for a trimodal analysis». *Violence and victims*, 1 (1988), pp. 5-29.
- ECHAURI TIJERAS, José Antonio, FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier, MARTÍNEZ SARASA, María y AZCÁRATE SEMINARIO, Juana María. «Trastornos de personalidad en hombres maltratadores a la pareja: perfil diferencial entre agresores en prisión y agresores con suspensión de condena». *Anuario de psicología jurídica*, 21 (2011), pp. 97-105.
- ECHEBURÚA ODRIOZOLA, Enrique, FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier y AMOR, Pedro. «Psychopathological profile of men convicted of gender violence. A study in the prisons of Spain». *Journal of interpersonal violence*, 10 (2003), pp. 1-15.
- ECHEBURÚA ODRIOZOLA, Enrique, FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier y DE CORRAL, Paz. «¿Hay diferencias entre la violencia grave y la violencia menos grave contra la pareja?: un análisis comparativo». *International journal of clinical and health psychology*, 2 (2008), pp. 355-382.
- ECHEBURÚA ODRIOZOLA, Enrique, FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier y DE LA CUESTA, José Luis. «Articulación de medidas penales y de tratamiento psicológico en los hombres violentos en el hogar». *Psicopatología clínica*, 2 (2001), pp. 19-31.
- EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS. Violence against women: an EU wide survey, 2014 (<http://fra.europa.eu/en/publication/2014/violence-against-women-eu-wide-survey-main-results-report>).
- EXPÓSITO, Francisca. «Violencia de género». *Mente y cerebro*, 48 (2011), pp. 20-25.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Diana. «La incidencia de las campañas institucionales sobre violencia de género en el proceso identitario de mujeres maltratadas». *Asparkia*, 24 (2013), pp. 126-143.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Enrique, ESPINO PÉREZ, Rafael, AGUILERA PEÑA, Manuel, PABLO VÁZQUEZ, María Dolores, GALÁN DOVAL, Carlos Javier y RECIO RAMÍREZ, José Manuel. «Violencia doméstica atendida en urgencias de un hospital comarcal: características sociodemográficas de víctima y agresor». *Emergencias*, 20 (2008), pp. 164-172.
- FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier, ECHAURI, José, MARTÍNEZ, María y AZCÁRATE, Juana María. «Violencia de género e inmigración: perfil diferencial de hombres maltratadores nacionales e inmigrantes». *Behavioral Psychology*, 2 (2011), pp. 439-452.
- FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier y ECHEBURÚA ODRIOZOLA, Enrique. «Trastornos de personalidad y psicopatía en hombres condenados por violencia grave contra la pareja». *Psicothema*, 2 (2008), pp. 193-198.





- FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier y ECHEBURÚA ODRIÓZOLA, Enrique. «Variables psicopatológicas y distorsiones cognitivas de los maltratadores en el hogar: un análisis descriptivo». *Análisis y modificación de conducta*, 88 (1997), pp. 151-180.
- FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier, ECHEBURÚA ODRIÓZOLA, Enrique. y AMOR, Pedro José. «Aggressors against women in prison and in the community: an exploratory study of a differential profile». *International Journal of offender therapy and comparative criminology*, 49 (2005), pp. 158-167.
- FERRER PÉREZ, Victoria y BOSCH FIOL, Esperanza. «Gender violence as a social problem in Spain: attitudes and acceptability». *Sex roles*, 70 (2014), pp. 506-521.
- FERRER PÉREZ, Victoria y BOSCH FIOL, Esperanza. «Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo». *Papeles del psicólogo*, 75 (2000), pp. 13-19.
- FERRER PÉREZ, Victoria, BOSCH FIOL, Esperanza, RAMIS PALMER, María del Carmen y NAVARRO GUZMÁN, Capilla. «Las creencias y actitudes sobre la violencia contra las mujeres en la pareja: determinantes sociodemográficos, familiares y formativos». *Anales de psicología*, 22 (2006), pp. 251-259.
- GOTTMAN, John, JACOBSON, Neil, RUSHE, Regina, SHORTT, Joan Wu, BABCOCK, Julia, LA TAILLADE, Jaslean y WALTZ, Jennifer. «The relationship between heart rate reactivity, emotionally aggressive behavior and general violence in batterers». *Journal of family Psychology*, 9 (1995), pp. 227-248.
- HOLTZWORTH-MUNROE, Amy, BATES, Leonard, SMUTZLER, Natalie y SANDIN, Elizabeth. «A brief review of the research on husband violence». *Aggression and violent behavior*, 1 (1997), pp. 65-99.
- HOLTZWORTH-MUNROE, Amy y STUART, Gregory. «Typologies of male batterers: three subtypes and the differences among them». *Psychological Bulletin*, 3 (1994), pp. 476-497.
- LEY ORGÁNICA 1/1979, de 26 de septiembre, General Penitenciaria (<https://www.boe.es/buscar/pdf/1979/BOE-A-1979-23708-consolidado.pdf>).
- LEY ORGÁNICA 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal (<https://www.boe.es/buscar/pdf/1995/BOE-A-1995-25444-consolidado.pdf>).
- LEY ORGÁNICA 1/2004, de 28 de diciembre, de medidas de protección integral contra la violencia de género (<https://www.boe.es/buscar/pdf/2004/BOE-A-2004-21760-consolidado.pdf>).
- LOINAZ, Ismael, ECHEBURÚA, Enrique y TORRUBIA, Rafael. «Tipología de agresores contra la pareja en prisión». *Psicothema*, 1 (2010), pp. 106-111.
- LORENTE, Miguel. «El maltratador, la condición masculina y el maltrato a las mujeres». *Crítica*, 960 (2009), pp. 44-47.
- MARTÍN SÁNCHEZ, María. «El género en la violencia afectiva: clave para un examen de constitucionalidad». *Estudios constitucionales*, 1 (2015), pp. 203-236.
- MATUD AZNAR, María Pilar, CARBALLEIRA ABELLA, Mónica, MARRERO QUEVEDO, Rosario, AGUILERA ÁVILA, Laura, MORAZA PULLA, Olga y PÉREZ TRUJILLO, Nieves. «Características sociodemográficas y conductuales de los agresores a su pareja». *Psicopatología clínica, legal y forense*, 2 (2002), pp. 5-22.
- MINISTERIO DE SANIDAD, SERVICIOS SOCIALES E IGUALDAD, 2015, Macro encuesta de violencia contra la mujer 2015: avance de resultados (http://www.msssi.gob.es/ssi/violenciaGenero/publicaciones/estudiosinvestigaciones/PDFS/AVANCE_MACROENCUESTA_DE_VIOLENCIA_CONTRA_LA_MUJER_2015.pdf).

- MINISTERIO DEL INTERIOR. Fondo documental de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, 2019, (<http://www.institucionpenitenciaria.es/web/portal/documentos>).
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2003.
- PEIXOTO CALDAS, José Manuel y MAURICIO GESSOLO, Kleber. «Violencia de género: nuevas realidades y nuevos retos». *Saude Social Sao Paulo*, 3 (2008), pp. 161-170.
- PELEGRÍN MUÑOZ, Antonia y GARCÉS DE LOS FAYOS RUIZ, Enrique. «Aproximación teórico-descriptiva de la violencia de género: propuestas para la prevención». *Apuntes de psicología*, 3 (2004), pp. 353-373.
- PÉREZ RAMÍREZ, Meritxell, GIMÉNEZ-SALINAS FRAMÍS, Andrea y DE JUAN ESPINOSA, Manuel. «Evaluación de la eficacia del programa de tratamiento con agresores de pareja (PRIA) en la comunidad». *PsYchosocial Intervention*, 22 (2013), pp. 105-114.
- SORDI STOCK, Bárbara. «Programas de rehabilitación para agresores en España: un elemento indispensable de las políticas de combate a la violencia de género». *Política criminal*, 19 (2015), pp. 297-317.
- SUBIRANA MALARET, Montse y ANDRÉS PUEYO, Antonio. «Retención proactiva y adherencia terapéutica en programas formativos para hombres maltratadores de la pareja». *Psychosocial intervention*, 22 (2013), pp. 95-104.
- VARGAS, Viviana, LILA, Marisol y CATALÁ-MIÑANA, Alba. «¿Influyen las diferencias culturales en los resultados de los programas de intervención con maltratadores? Un estudio con agresores españoles y latinoamericanos». *Psychosocial intervention*, 24 (2015), pp. 41-47.
- VIVES CASES, Carmen, ÁLVAREZ DARDET, Carlos, CARRASCO PORTIÑO, Mercedes y TORRUBIANO DOMÍNGUEZ, Jordi. «El impacto de la desigualdad de género en la violencia del compañero íntimo en España». *Gaceta sanitaria*, 3 (2007), pp. 242-246.
- VIVES CASES, Carmen, GIL GONZÁLEZ, Diana, CARRASCO PORTIÑO, Mercedes y ÁLVAREZ DARDET, Carlos. «Revisión sistemática de los estudios sobre el nivel socioeconómico de los hombres que maltratan a sus parejas». *Gaceta sanitaria*, 5 (2007), pp. 425-430.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. «Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence», 2013 (<http://www.who.int/reproductivehealth/publications/violence/9789241564625/en/>).



LÓPEZ-CABRALES, María M. «*Alma gitana y Carmen y Lola*: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana». *Revista Comunicación y género*, 2:2 (2019), pp. 223-232. ISSN: 2605-1982.

Resulta imposible medir la verdadera magnitud del impacto de los medios de comunicación en los cambios sociales y políticos en lo que a la variable «género» se refiere. Los medios de comunicación constituyen instrumentos de socialización permanente y de construcción de referentes, son transmisores de modelos, de actitudes, de valores y normas de conducta que son replicados, consciente e inconscientemente, por la ciudadanía. Y ello ocurre con una intensidad especial en el discurso filmico: es indudable que las imágenes y las representaciones de género que aparecen en las producciones audiovisuales son causa y consecuencia, simultáneamente, de los patrones sociales existentes.

En esta doble vertiente radica la necesidad de analizar no solo si estos medios –cuya influencia en la opinión pública es innegable– acompañan, promueven o dificultan los cambios sociales, sino de determinar en qué medida mantienen los prejuicios y en qué medida laboran en su superación.

El debatido concepto de género ha encontrado en algunos ambientes un carácter de herramienta de análisis social e instrumento político. En este sentido, van en aumento los estudios e investigaciones de los contenidos culturales que se transmiten mediáticamente, y no son pocos quienes se preocupan concretamente por la representación que hombres y mujeres reciben a través de los medios de comunicación.

Bajo este planteamiento nace el estudio de María del Mar López Cabrales titulado «*Alma gitana y Carmen y Lola*: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana»

(2019). La autora es catedrática de Lengua y Literatura en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas de la Colorado State University (EE. UU.) y editora de la revista *Confluencia*. Fue profesora invitada en la Universidad de Cádiz (1999) y en el marco del programa *Semester at Sea* (2000, 2001, 2017). En la actualidad investiga asuntos de género y estudios culturales en Cuba, Latinoamérica y España.

Como en otros estudios publicados en el mismo monográfico, nos encontramos ante la confluencia de dos marcos teóricos: por un lado, los estudios que abordan el impacto social de los distintos contenidos culturales desde perspectivas de género; por otro, el creciente interés por la repercusión de los modelos de ficción en el desarrollo de las personas, en especial en lo relativo a la educación en cuestiones de igualdad entre mujeres y hombres.

Este trabajo pretende visibilizar las implicaciones de las dos obras fílmicas mencionadas en el título del artículo («*Alma gitana y Carmen y Lola*: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana»): *Alma gitana*, de Chus Gutiérrez (1996), y *Carmen y Lola*, de Arantxa Echevarría (2018). Asimismo, se aporta una reflexión crítica sobre sus contenidos, enfoques y propuestas. Se trata concretamente de un estudio de género que incorpora la problemática, desde el punto de vista de la ficción, de personas marginadas por su raza y sexualidad... Todo ello mediante una metodología analítico-interpretativa, de carácter sociocrítico.

Dentro de este complejo análisis destaca la llamada –sobre todo en el ámbito norteamericano– «agencia femenina», término con el que Judith Butler (1988) se refería a la capacidad de elección del sujeto y a sus estrategias de resistencia en contextos adversos. En todo caso, y haciendo nuestro el *leitmotiv* «la mujer molesta» (2019),



de Rosa María Rodríguez Magda, asistimos al eterno debate sobre la desigualdad vista desde todos los puntos de vista.

Concretamente, el planteamiento de López-Cabrales analiza el discurso fílmico desde una perspectiva que incluye el género como problematización cultural o como punto clave en las relaciones sociales y en la construcción de la ciudadanía de las personas gitanas. En el caso de la muestra seleccionada, el objetivo se materializa en un estudio sobre películas protagonizadas por mujeres marginadas doblemente: por su sexualidad y por su raza.

Así, se analizan estas películas como sendas miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana. En ellas se cuestiona la violencia contra la mujer en la comunidad gitana y se propone la necesidad de que las generaciones más jóvenes vayan cambiando y construyendo sus vidas desde la igualdad, sin por ello tener que desestimar totalmente la cultura ni las tradiciones de sus ancestros. Cabe destacar la autoría femenina de los filmes, así como el dato de que tanto Gutiérrez como Echevarría son mujeres que, sin pertenecer a la etnia gitana y partiendo de un conocimiento profundo y con gran respeto, intentan articular en sus textos fílmicos posibles respuestas constructivas para abordar y denunciar el tema de la violencia machista en la comunidad gitana.

Como avance de las conclusiones de este estudio, *Alma gitana* y *Carmen y Lola* muestran el poder central de la televisión y de las redes sociales, respectivamente, y su papel conflictivo en la imbricación de las costumbres gitanas en la realización y libertad de las mujeres. El análisis

comparativo de estas dos películas realizadas con más de veinte años de diferencia evidencia que, a pesar de ello, no han evolucionado mucho las ideas preconcebidas en el imaginario gitano en cuanto a lo que debe ser un hombre y lo que debe ser una mujer. En concreto, destacan en este contraste el tema del matrimonio, el poder patriarcal y la violencia machista, en ambos casos cuestiones impuestas y envueltas en similar inmovilismo frente a la presión exterior.

Por todo ello, la contribución de López-Cabrales es una mirada transversal (*ginocine*) que apuesta por un enfoque feminista interseccional, típico de la tercera ola del feminismo, en el que se atiende a factores no solo de género, sino también de raza, etnia, nivel socioeconómico, orientación sexual, etc. En definitiva, las dos películas subrayan el esfuerzo y los obstáculos de las generaciones más jóvenes a la hora de cambiar la mentalidad patriarcal gitana. Los finales abiertos de ambas cintas parecen darnos a entender que no hay lugar para sus protagonistas por sentirse distintas en su entorno familiar tradicional y la lectura de López-Cabrales incide en que es necesario seguir planteando estas cuestiones a través del cine o de otros productos culturales para seguir abriendo las mentes y aportar elementos para la construcción de una futura ciudadanía más justa e igualitaria.

Rocío LÓPEZ-GARCÍA-TORRES
Universidad CEU Cardenal Herrera

Elia SANELEUTERIO
Universitat de València

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2020.19.09>



NOGUEROLES, Marta y SÁNCHEZ-GEY, Juana (coord.) *Diccionario de pensadoras españolas contemporáneas. Siglos XIX y XX*. Madrid: Síndéresis, 2020, 412 pp. ISBN: 978-84-16262-98-4.

El *Diccionario de pensadoras españolas contemporáneas. Siglos XIX y XX*, coordinado por las profesoras de la Universidad Autónoma de Madrid Marta Nogueroles y Juana Sánchez-Gey, acaba de ser publicado en la colección *Pensamiento Ibérico e Hispanoamericano* de la Editorial Síndéresis, en enero de 2020. Este volumen debe entenderse, y ese es su objetivo nuclear, como la materialización de un compromiso claro, una labor imprescindible y de justicia: el reconocimiento de lo que ha sido siempre velado mediante un olvido ancestral, esto es, las obras y los pensamientos de las mujeres que, dedicadas al cultivo de las letras, han sido silenciadas a pesar de haber articulado ricas expresiones de una época, de la existencia, del mundo, de las artes o de la vida.

En el *Diccionario de pensadoras españolas contemporáneas. Siglos XIX y XX* han colaborado con entusiasmo más de cuarenta voces autorizadas del amplio ámbito de las humanidades. El fin es dar a conocer, en estricto orden alfabético, a Rosario de Acuña y Villanueva, Araceli Alarcón Delgado, Carmen Alborch, Lili Álvarez, Celia Amorós, Concepción Arenal, Remedios Ávila Crespo, Fina Birulés, Carmen de Burgos, Neus Campillo Iborra, Clara Campoamor, Victoria Camps, Rosa Chacel, Adela Cortina, Lidia Falcón O'Neill, María José Frápolli Sanz, Justa Freire Méndez, Ángeles Galino, Concepción Gimeno de Flaquer, Gloria Giner de los Ríos, María Josefa González Haba, María Amalia Goyri y Goyri, Esperanza Guisán Seijas, María de Guzmán y de la Cerda, Victoria Kent, María Laffite, María del Carmen Lara Nieto, María Lejárraga, Ana María Leyra Soriano, María de Maeztu Whitney, María Manzano, Virginia Maquieira D'Angelo, Pilar Moltó Campo-Redondo, Federica Montseny Mañé, Margarita Nelken, Teresa Oñate y Zubía, Emilia Pardo Bazán, Alicia Puleo, Concha Roldán Panadero, Juana Sánchez-Gey Venegas, Belén de Sárraga Hernández, Ángela Sierra González, Delhy Tejero, Mercedes Torrevejanero Parra, Amelia Valcárcel y María Zambrano. Una nómina de pensadoras que, sin lugar a duda, merecen ser

incluidas en las historias del pensamiento español. De esta manera, nos dicen las coordinadoras, podremos escapar un poco más de la dinámica de exclusiones por razón de género en que han caído, a pesar de su vocación de universalidad, tanto la filosofía en general como la filosofía española en particular. En este sentido, es curioso cómo Marta Nogueroles ha comparado la situación de discriminación y silenciamiento que han sufrido las mujeres con el lugar subalterno que, a ojos de la filosofía francesa, alemana o inglesa, ocupara la filosofía realizada en español. En otras palabras, la historia filosófica española, hinchada de una ciega arrogancia, ha hecho lo que hicieron con ella... Un síntoma de esto es, por ejemplo, que una de las más consultadas historias españolas de la filosofía en la primera mitad del siglo XX, como la *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XX* (1929), de Mario Méndez Bejarano, haya contemplado a santa Teresa de Jesús, sor María de Agreda, Constanza Osorio, Gregoria Francisca de Santa Teresa y, también, Amalia Domingo Soler como las únicas pensadoras dignas de ser estudiadas, y dentro de unos apartados poco menos que singulares. Y también en otros manuales, como la *Historia de la filosofía española* (1983), de Alain Guy, o en la obra homónima de Guillermo Fraile, publicada en 1972, que hace de María Zambrano, antes que la discípula más relevante de Ortega y Gasset, una «delicada escritora». Incluso, ya entrado el siglo XXI, la *Historia de la Filosofía Española Contemporánea* (2006), de Manuel Suances Marcos, solo contempla la figura y la obra de María Zambrano.

En efecto, tras la revisión de las historias y los más conocidos manuales de filosofía está claro que el pensamiento de las mujeres necesita ser sacado a la luz y reconocido, por fin, pues el devenir de nuestra contemporaneidad testifica que hacen falta más referentes femeninos que abran la posibilidad de un pensamiento-otro respecto a las ideologías generadas desde los sesgos y las marginaciones androcéntricas de la estructura patriarcal. Y es que la misoginia, tal y como afirma Adela Cortina en el prólogo, tiene, en tanto fobia social, una larga historia. La apuesta es poner fin a la marginalidad que brota del distinguir público y privado, así como del consecuente confinamiento de las mujeres en



los espacios que *no importan*, pues nada es más valioso que un justo reconocimiento.

Y, para terminar, es importante señalar que cada entrada cuenta, primero, con un estudio sosegado y riguroso y, segundo, con una bibliografía que contempla dos vertientes: las obras *de*

la pensadora estudiada y las obras más significativas *sobre* la pensadora estudiada.

Ana Isabel HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de La Laguna

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2020.19.10>



REVISORES/AS

La dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes muy amablemente han accedido a participar en el sistema de doble evaluación ciega, llevando a cabo el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a la redacción de *Clepsydra* para optar a ser incluidos en el presente número.

REVISORES EXTERNOS

AGUADO HIGÓN, Ana (Universitat de València)

CAYUELA, Anne (Université Grenoble Alpes)

DE PACO SERRANO, Diana (Universidad de Murcia)

ESPÍN TEMPLADO, M.^a Pilar (UNED)

FERNÁNDEZ MORALES, Marta (Universidad de Oviedo)

FORTES MARICHAL, Demelza

G. LUNA, Lola (Universitat de Barcelona)

GARCÍA PASCUAL, Raquel (UNED)

HENRÍQUEZ BETANCOR, María (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

MÁRQUEZ, Alejandra (University of North Carolina)

MEDINA RODRÍGUEZ, Lorena

PEÑA ARDID, Carmen (Universidad de Zaragoza)

RINCÓN DÍEZ, Aintzane (UPV/EHU)

ZAMORANO RUEDA, Ana Isabel (UNED)

REVISORES ULL

ALMENARA NIEBLA, Silvia

CONCEPCIÓN LORENZO, Nieves María

DELGADO CORUJO, Isabel

HERNÁNDEZ PÉREZ, Beatriz

MARTÍN GONZÁLEZ, Matilde María

RAMOS ARTEAGA, José Antonio

RIVERO GRANDOSO, Javier

ROBLES SANTANA, Aránzazu

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *CLEPSYDRA* 19 (2020)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de nueve meses. Los evaluadores/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de *Clepsydra*.

Estadísticas:

N.º de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 15

N.º de artículos aceptados: 6

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2,3

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 5 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 4 meses

El 40% de los manuscritos enviados a *Clepsydra* ha sido aceptado para su publicación.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna