

COLONIALISMO, GÉNERO Y PERIODISMO.
CUATRO MUJERES ESPAÑOLAS EN LAS GUERRAS
CON MARRUECOS (1909-1927):
CARMEN DE BURGOS, CONSUELO GONZÁLEZ RAMOS,
TERESA ESCORIAZA Y MARGARITA RUIZ DE LIHORY¹

Manuela Marín
Madrid

RESUMEN

Las guerras coloniales entre España y Marruecos (desde 1909 hasta 1921) atrajeron a muchos periodistas corresponsales de guerra. Cuatro de ellos eran mujeres: Carmen de Burgos (1909), Consuelo González Ramos (1912), Teresa de Escoriaza (1921) y Margarita Ruiz de Lihory (1921). Aquí se presentan y analizan los artículos y libros que escribieron sobre este largo conflicto bélico, tomando en cuenta tanto su posición respecto al colonialismo y la guerra como el hecho de ser mujeres que tuvieron un papel independiente en un contexto normalmente reservado a los hombres.

PALABRAS CLAVE: Colonialismo y género, Guerras de Marruecos (1909-1921), corresponsales de guerra (mujeres).

ABSTRACT

The colonial wars between Spain and Morocco (from 1909 to 1921) attracted many journalists acting as war correspondents. Four of them were women, namely, Carmen de Burgos (1909), Consuelo González Ramos (1912), Teresa de Escoriaza (1921) and Margarita Ruiz de Lihory (1921). Their articles and books related to the Moroccan wars are here presented and analyzed, taking into account the position of their authors towards colonialism and the war, as well as their role as women acting independently in a context usually restricted to men.

KEY WORDS: Colonialism and gender, Moroccan wars (1909-1921), war correspondents (women).

INTRODUCCIÓN

En la amplia y diversa literatura colonial española sobre Marruecos, que cubre un periodo centenario —aproximadamente desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX—, son muy escasos los nombres de mujeres que aparecen como autoras de textos, sean éstos del carácter que sean. Existen, sí, testimonios de



algunas viajeras que hicieron públicos los recuerdos de su experiencia en Marruecos, pero la brevedad de su nómina (que cuenta con uno de los más interesantes relatos de toda esa literatura colonial, como es el de la escritora catalana Aurora Bertrana, publicado por primera vez en 1936)², sobre todo cuando se la compara con la de las viajeras inglesas contemporáneas, refleja tanto las limitaciones del colonialismo español en Marruecos como las dificultades de las mujeres para tener un papel social relevante en la sociedad española de la época.

Cabría por tanto sorprenderse de que en esa escasa relación de nombres³ figuren cuatro mujeres que ejercieron, de manera más o menos formal, la actividad profesional de «corresponsal de guerra», profesión masculina donde las haya. Pero esa sorpresa ha de matizarse teniendo en cuenta dos factores: en primer lugar, la importancia de la «cuestión de Marruecos» en la vida política española del periodo en estudio y su vertiente acusadamente bélica, que requirió la presencia de innumerables corresponsales de prensa en el norte marroquí⁴; y, en segundo lugar, que fue precisamente la labor periodística la que ofreció un espacio de visibilidad activa a muchas mujeres dispuestas a ganarse la vida con su pluma⁵. Como se verá después, todas estas corresponsales de guerra tuvieron otras muchas áreas de actividad, pero mantuvieron una presencia importante en la prensa periódica (y en uno de los casos estudiados, también en la radio), gracias a la cual consiguieron una repercusión pública muy difícil de alcanzar por otros medios, salvo en casos excepcionales. Por otro lado, todas ellas, con los matices que luego se mostrarán, se expresaron y ejercieron como defensoras de los «derechos de la mujer», es decir, pertenecen por derecho propio a la historia del feminismo español. La conjunción de colonialismo, género y periodismo es de este modo inevitable a la hora de examinar los textos que de ellas se han conservado sobre su experiencia marroquí, marcada ineludiblemente

¹ Los primeros resultados de la investigación que ha dado lugar a este artículo se presentaron en un seminario de investigación en la Universidad de La Laguna el 4 de mayo de 2012. Agradezco a L. Serrano-Niza, que organizó el seminario, y a los participantes en él, sus comentarios y sugerencias al respecto.

² Véase R. CERAROLS RAMÍREZ, *Viajeras españolas en Marruecos. Literatura de viajes, género y geografías imaginarias*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009. Sobre Aurora Bertrana, a la que R. Cerarols dedica especial atención en esta obra, v. también M.D. GARCIA RAMON, «Aurora Bertrana: una mirada de dona al Protectorat espanyol del Marroc», en M.D. GARCIA RAMON, J. NOGUÉ y P. ZUSMAN (eds.), *Una mirada catalana a l'Àfrica. Viatgers i viatgeres desl segles XIX i XX (1859-1936)*, Lleida, Pagés, 2008, pp. 221-235.

³ A las citadas en el título de este artículo deben añadirse, además de A. Bertrana, los nombres de María del Carmen Jiménez de Noguera y Mercedes Sáenz-Alonso Gorostiza. La cubana Isabel Lora Yero también publicó un breve libro de impresiones de viaje por España y Marruecos en 1930.

⁴ Véase el capítulo 5 («El traidor enemigo 1909-1927») de la obra de E. MARTÍN CORRALES, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica: siglos XVI-XX*, Barcelona, Bellaterra, pp. 125-149, 2002.

⁵ J. DE ANDRÉS ARGENTE, «Oficio de escritoras», en A. BERNÁRDEZ RODAL (ed.), *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)*, Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía, 2007, pp. 37-65.

por el enfrentamiento bélico entre España y Marruecos, es decir, por una empresa colonial de conquista y explotación territorial⁶.

CARMEN DE BURGOS (1867-1932)

La figura de Carmen de Burgos Seguí, largo tiempo ocultada por la censura franquista, ha sido objeto después de una atención tan pormenorizada que me permite excusarme ahora de recomponer al detalle los hechos más importante de su vida y su obra, para las que remito a estudios importantes que han rescatado su papel como escritora y feminista, así como su trayectoria biográfica. Me limitaré por tanto a señalar que esta autora nacida en Níjar (Almería), casada y madre muy joven, inició una nueva vida con su traslado a Madrid, ya separada de su marido y acompañada de su para entonces única hija, para iniciar allí una trayectoria vinculada a su actividad como maestra de primera y segunda enseñanzas, así como de publicista, escritora de ficción, periodista y figura relevante de los círculos intelectuales de su época, en los que destacó asimismo como defensora de los derechos de las mujeres, en especial el relativo al divorcio matrimonial⁷.

Mucho de lo que Carmen de Burgos publicó se ocultaba bajo el seudónimo de «Colombine», y así firmó las crónicas que envió desde Marruecos durante la guerra de 1909, de las que luego extrajo el material para su novela corta *En la guerra*⁸. Dentro de la copiosa producción escrita de Burgos, es notable cómo este breve texto ha sido objeto de una atención específica en tiempos recientes, considerando, en general, la posible perspectiva pacifista de la autora y su relación con una mirada propia y condicionada por su género⁹. Tal avalancha de interés, producida sobre todo,

⁶ Sobre la relación género/colonialismo en el mundo árabe, véanse, entre otros y a título meramente orientativo, J. MABRO, *Veiled Half-Truths: Western Travellers' Perceptions of Middle Eastern Women*. Londres, I.B. Tauris, 1991; B. MELMAN, *Women's Orients. English Women and the Middle East, 1718-1918*. Londres, Macmillan, 1992; J. CLANCY-SMITH y F. GOUDA (eds.), *Domesticating the Empire: Race, Gender, and Family Life in French and Dutch Colonialism*. Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 1998; M.D. GARCIA RAMON, «Gender and the colonial encounter in the Arab world: Examining women's experiences and narratives». *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 21 (2003), 653-672, y R. LEWIS, *Rethinking Orientalism. Women, Travel and the Ottoman Harem*. Rutgers University Press, 2004.

⁷ C. NÚÑEZ REY, *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). Biografía y vida literaria*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, y *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005; A. LOUIS, *Women and the Law. Carmen de Burgos, an Early Feminist*. Woodbridge, Tamesis, 2005. Véase también la página de la fundación Carmen de Burgos (www.carmendeburgos.org, consulta 04.02.13).

⁸ Publicada por primera vez en la serie «El cuento semanal», Madrid, 1909; volvió a aparecer junto con otros textos narrativos de la autora en Valencia, sin fecha. Hay una edición más moderna a cargo de C. Núñez Rey, *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, 1989. Las notas a esta obra corresponden en este artículo a la edición de Valencia.

⁹ J.J. WOOD, «A Woman Writing War in 1909: Colombine in Melilla». *Letras Peninsulares*, vol. XII (1999-2000), pp. 373-85; G. POZZI, «Carmen de Burgos and the War in Morocco». *MLN-*

aunque no exclusivamente, desde el mundo académico norteamericano, requeriría un análisis mucho más amplio del que aquí puede hacerse, por lo que voy a limitarme a señalar algunas cuestiones que a mi parecer no han sido suficientemente subrayadas u otras en las que difiero de las interpretaciones ofrecidas en la bibliografía reciente.

En ella se afirma con contundencia que Burgos fue la «primera» corresponsal de guerra española, lo que le concede un carácter pionero y adelantado a su tiempo, en el que, como han observado diversos autores, sólo los periodistas masculinos adquirirían tal carácter¹⁰. En realidad Colombine no fue enviada como tal corresponsal de guerra, y ha de hacerse hincapié en ello no para desmerecer su posición en el teatro de operaciones, sino para comprender las dificultades que encontró para hacerse un hueco en el torbellino informativo creado por el enfrentamiento bélico en el Rif¹¹.

La guerra había empezado el 9 de julio de 1909; para cuando Colombine llegó a Melilla, el 23 de agosto, su periódico (*Heraldo de Madrid*) tenía allí destacados a sus redactores Pedro Rocamora, Luis Bonafoux y Luis de Armiñán; en particular las crónicas de Rocamora (que poco después sería nombrado director del *Heraldo*) se publicaban a toda página en la primera, con gran aparato de ilustraciones fotográficas y con detallada descripción de las maniobras y operaciones militares. La llegada de Carmen de Burgos a Melilla fue anunciada, por su parte, en la prensa

Modern Language Notes, vols. 115/2 (2000), pp. 188-204; E. ZAPLANA, «Rewriting the *Patria*: War, Militarism and the Feminine *Habitus* in the Writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* (University of Glasgow), vol. 82 (2005), pp. 37-58; J.J. LÓPEZ BARRANCO, *El Rif en armas. La narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859-2005)*. Madrid, Mare Nostrum, 2006, pp. 74-77; J. LORENZO ARRIBAS, «Tensiones militarismo/antimilitarismo», en A. BARNÁRDEZ RODAL (ed.), *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)*, Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía, 2007, pp. 125-162; A. RUEDA, «El dolor de la guerra: mujeres y cronistas de la campaña de Marruecos», en A. ENCINAR y C. VALCÁRCEL (eds.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2009, pp. 225-42; R. CERAROLS, «Paisaje y memoria: recreaciones literarias de la geografía bélica colonial en Marruecos». *Boletín de la A.G.E.*, vol. 51 (2009), pp. 219-248 (disponible en <http://age.ieg.csic.es/boletin/51/10-CERAROLS.pdf>); A. ZAPATA-CALLE, «En la guerra de Carmen de Burgos. Crítica del proceso de nacionalización e imperialismo español en Marruecos». *Decimonónica*, vol. 8, núm. 2 (2011), en http://www.decimononica.org/VOL_8.2/Zapata-Calle_8.2.pdf. Véase también S. MARTÍN-MÁRQUEZ, *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven & Londres, Yale University Press, 2008, pp. 164-174. No he podido consultar F. SARO GANDARILLAS, «Colombine en la campaña del Rif (1909)». *El Periódico Melillense*, 25/09/09 (en www.melillense.net se informa (con fecha 14 abril 2012) que han vaciado el contenido de la página al haberse disuelto la sociedad que la editaba).

¹⁰ Sobre los periodistas españoles que fueron destacados a Melilla durante la guerra de 1909, véase C. ALONSO, «Testigos y soñadores: periodismo, literatura y utopía colonial al filo de 1909», en *Homenaje al profesor Carlos Posac Mon*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, 1998, III, pp. 229-250.

¹¹ La guerra de 1909 produjo una gran cantidad de actividad periodística y de publicaciones monográficas, que es imposible citar aquí en detalle (véase F. SARO GANDARILLAS, «Aproximación a una bibliografía crítica sobre la ‘Campaña del Rif’ de 1909». *Aldaba*, vol. 8, núm. 15 (1990), pp. 171-196). Entre los títulos recientes, v. M.R. DE MADARIAGA, *En el Barranco del Lobo. Las guerras de Marruecos*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 43-71, y E. MARTÍN CORRALES (ed.), *Semana Trágica. Entre las barricadas de Barcelona y el Barranco del Lobo*. Barcelona, Bellaterra, 2011.



local, especificándose que había recibido del periódico «el importante encargo de estar al lado de la Cruz Roja de Melilla, dar cuenta de sus trabajos e informar a los lectores de aquel diario de cuanto a heridos o enfermos se refiera, proporcionando así datos al «Heraldo» para contestar a las peticiones de noticias que recibe»¹². Hasta entonces Burgos había estado en Málaga y Almería, desde donde había enviado crónicas fechadas del 9 al 21 de agosto en las que daba cuenta de las actividades de las asambleas locales de la Cruz Roja a favor de los soldados heridos evacuados desde Melilla. En estas crónicas aparece un tema que volverá a surgir en escritos posteriores: el papel, casi sublime, de las mujeres españolas como madres cuidadoras, encarnado por las enfermeras de guerra. Como afirma Colombine, «Las madres, esposas y hermanas infelices [de los soldados heridos] mitigan su dolor sabiendo que otras mujeres prodigan los cuidados de la ternura a los seres que aman»¹³.

Burgos llegó a Melilla acompañada de su hermana Catalina y, en su breve estancia en la ciudad, desplegó una gran actividad¹⁴. Sus crónicas se publicaron en *Heraldo de Madrid* los días 25 y 30 agosto y 2, 9, 10, 19 y 27 de septiembre. El 2 de octubre apareció otra que ya estaba escrita desde Madrid¹⁵. Se trata de un breve conjunto de textos, en los que Colombine pretende enviar a sus lectores tanto la descripción de sus vivencias en Melilla y sus más cercanos alrededores como una serie de mensajes de alto valor patriótico y de apoyo a la empresa militar hispana.

Al comparar las crónicas de Colombine con las de Pedro Rocamora, salta a la vista no sólo su inferior jerarquía en extensión y ubicación en el periódico, sino también la diferencia temática entre ambas. Mientras Rocamora transmite con gran lujo de detalles todos los combates y maniobras a los que asiste, Colombine está claramente situada en la retaguardia civil melillense, y dedica su atención a cuestiones que hoy día enriquecen nuestra visión del conflicto, pero que en su momento podían considerarse como marginales a su narrativa principal. Y no es que no hiciera lo posible por acercarse a la escena bélica: la noche del 26 de agosto partió en automóvil con el duque de Medina de Rioseco (uno de los varios aristócratas que se habían alistado en el ejército español a la llamada de «guerra al moro») para hacer fotografías en una de las posiciones exteriores de Melilla, siendo sorprendidos por un ataque desde las alturas inmediatas y viéndose ella obligada a regresar: «la señora 'Colombine' mostró gran presencia de ánimo, y, por consejo de sus compañeros, hubo de retirarse al inmediato Zoco, en tanto que el duque tomaba parte en la repulsa de la agresión que inició la fuerza destacada en aquel campamento avanzado»¹⁶.

¹² *El Telegrama del Rif*, 24 de agosto de 1909.

¹³ *Heraldo de Madrid*, 10 de agosto de 1909.

¹⁴ C. NÚÑEZ REY, *Carmen de Burgos*, pp. 240-249.

¹⁵ G. POZZI, «Carmen de Burgos and the War in Morocco», p. 188, señala que cuatro de los artículos publicados en *Heraldo de Madrid* se reimprimieron en la colección de textos de Burgos titulada *Al Balcón*, Valencia, 1913.

¹⁶ *El Telegrama del Rif*, 28 de agosto de 1909. La noticia apareció también en *Heraldo de Madrid* el día anterior.

Esta frustrada expedición muestra cómo el área de investigación de Carmen de Burgos venía definida por la guerra misma, en la que no había espacio para las mujeres españolas, ni siquiera como observadores civiles. Pero lo que se le dejaba hacer, lo hizo con afán: visitó hospitales, habló con heridos, transmitió mensajes de apoyo y solidaridad y se preocupó por entablar contactos con algunos elementos de la población autóctona. Es así como, en la crónica del 9 de septiembre, «Visitando hospitales», mantiene una conversación con un paciente rifeño al que describe con detalle, asombrándose, por la dulzura de su rostro y sus expresiones, de que sea uno de los «feroces enemigos».

Pero lo que más destaca en estos intentos de contacto con los rifeños son sus observaciones sobre los niños (crónica del 10 de septiembre), y especialmente sobre las mujeres (crónicas del 2 y el 19 de septiembre). Gran parte del material publicado en estas crónicas se vuelve a encontrar en su novela corta *En la guerra*, aunque con algunas variaciones, no sólo debidas a su conversión en texto literario, sino también al hecho de que las crónicas estaban sometidas a la censura militar. En todo caso, es interesante señalar que la visión de las mujeres marroquíes dada en las crónicas es menos acerba de la que luego aparece en la novela, aunque no falten en ella comentarios en los que se detecta hasta qué punto era difícil para Colombine superar los prejuicios comunes en su tiempo hacia una sociedad considerada inferior, es decir, cómo la comunidad de género que podría haberle inspirado una visión más favorable hacia esas mujeres se ve superada por la ideología colonial. Así sucede en la visita (descrita en la crónica del 19 de septiembre) que hace con su hermana a casa de Muhammad Maymûn, un «moro amigo» de España, que les presenta a su esposa, «rubia, blanca, algo obesa y bellísima», lo que induce a Colombine a reflexionar sobre la «deformación» de las mujeres marroquíes, debida a que dejan todo el trabajo de la casa en manos de las esclavas, en un claro ejemplo de reproducción de uno de los más manidos tópicos del orientalismo europeo¹⁷.

Como ya se ha dicho más arriba, mucho de lo publicado en forma de crónicas por Carmen de Burgos pasó a formar parte de su texto *En la guerra*, en-garzado dentro de un hilo narrativo algo endeble literariamente, pero que sirvió de pretexto a su autora para reelaborar sus experiencias melillenses y darles un tono menos acendradamente belicista y hasta, en ocasiones, de un tímido pero no menos evidente pacifismo. En el paso del relato periodístico al literario se observan algunos cambios notables, sobre todo en lo relativo al retrato de las mujeres rifeñas. Si en la crónica del 2 de septiembre («En el dchar»), que describe su visita a una aldea de moros amigos, describe a un grupo de mujeres de humilde condición con cierta objetividad y hasta simpatía (llega a reflexionar sobre la importancia que podrían

¹⁷ Maymun se batió en esta campaña del lado de España, y estaba bien relacionado con la sociedad melillense, con alguno de cuyos miembros mantenía relaciones comerciales. A la boda de su hermano, en agosto de 1910, acudieron señoras y señoritas de Melilla, además de prominentes representantes de la sociedad «cristiana» (*El Telegrama del Rif*, 27 de agosto de 1910).

tener estas mujeres para cambiar su sociedad), la misma escena, cuando se traslada a la novela, se carga de tintes sombríos y desagradables:

[...] prematuramente maduras bajo el sol de llamas de aquel abrasador clima africano, las moras eran todas feas, deformadas, negras. Las favoritas se distinguían entre aquella turba por la sebosa obesidad adquirida en la inacción del serrallo [...] la única belleza residía en los blanquísimos dientes y los ojos luminosos, negros, grandes, en los que había algo del misterio de los gitanos. Las cabelleras, tan lindas desde lejos, consistían en madejas de algodón negro, dispuestas en largas trenzas, que ocultaban la tiña de sus pelados cascos¹⁸.

No sólo eso, sino que estas mujeres eran capaces de los más ruines sentimientos, pues participaban activamente en la guerra, alentando a sus hombres a la matanza de cristianos y «hasta les ayudaban saciando su odio religioso, con ese apasionamiento de la mujer contra los *rumí*, malditos por sus santones. Apaleaban con porras de madera, claveteadas de hierro, a los soldados heridos y moribundos [...] No iban a la lucha por amor a los suyos, sino por ferocidad, por odio al enemigo»¹⁹.

El contraste entre estas feroces mujeres y la imagen de las angelicales enfermeras españolas, dedicadas con amor maternal al cuidado de los heridos, no puede ser más explícito. Responde a un criterio descalificador muy presente en la literatura colonial, según el cual entre los «moros» no existe el verdadero amor y, por tanto, tampoco la vida de familia, sino instintos salvajes que dominan el mundo de las relaciones personales. Ha habido quien se ha sorprendido de que una autora de «tintes feministas» como Carmen de Burgos hiciera este cruel retrato de las mujeres rifeñas, mientras que otros autores masculinos se deshacían en alabanzas a la belleza de las mujeres moras e incluso tejieran en torno a ellas historias de amor y perdición²⁰. Pero es que aquí es donde se observa más agudamente la intervención de una perspectiva de género: para muchos autores masculinos, las mujeres marroquíes actúan como símbolo de la conquista del territorio y para ello es necesario dotarlas de los atractivos que justifiquen tal empresa, mientras que para Carmen de Burgos ese aspecto carece de significado. Muy al contrario, las mujeres rifeñas se erigen en sus textos como emblema de la diferencia que debe condenarse, y que va más allá de la genérica «falta de amor»: se trata, como dice más de una vez, de la falta de amor materno, una cualidad de la que sólo disfrutaban las mujeres cristianas y que ejercen, no sólo hacia sus propios hijos, sino hacia todos los hombres y especialmente hacia los soldados heridos o enfermos²¹.

¹⁸ C. DE BURGOS, *En la guerra*, p. 53. Véase G. POZZI, *op. cit.* (2000), p. 192. Sobre las trenzas de algodón de las mujeres rifeñas, V. MOGA ROMERO, *El Rif de Emilio Blanco Izaga: trayectoria militar, arquitectónica y etnográfica en el Protectorado de España en Marruecos*. Melilla-Barcelona, UNED-Bellaterra, 2009, pp. 497 y 569-71, con dibujos de Blanco Izaga donde puede apreciarse ese característico tocado.

¹⁹ C. DE BURGOS, *En la guerra*, p. 52.

²⁰ A.M. CARRASCO GONZÁLEZ, *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Madrid, Sial, 2000, p. 65.

²¹ Un buen análisis de este tema, en G. POZZI, *op. cit.* (2000), pp. 194-195.



En la visión de Colombine de las mujeres moras coinciden, por tanto, tópicos orientalistas²² con una elaboración particular del tema de la maternidad patriótica, en el que las mujeres (españolas) representan el papel tradicional de «ángeles del hogar» en un ámbito público y dominado por un conflicto bélico²³. A mi modo de ver, y por mucho que la investigación contemporánea se haya aplicado a mostrar el carácter rompedor de la obra de Carmen de Burgos sobre la guerra de Marruecos, su utilización de las imágenes de mujeres marroquíes, sobre todo en su traslación literaria, está lastrada por el entorno ideológico orientalista, que la condiciona inevitablemente. Una de las manifestaciones de ese rasgo dominante en la literatura colonial de los inicios del siglo xx se observa en una actitud personal de Carmen de Burgos que, según uno de los periodistas destacados entonces en Melilla, «ha tenido el capricho de vestirse de mora, traje que realza sus opulentas morbideces, y con el cual se ha hecho varios retratos»²⁴.

Cuando aparece la primera edición de *En la guerra*, en la popular colección «El cuento semanal» (29 octubre 1909, núm. 148), la portada contenía un retrato de su autora, como ocurre en números anteriores y posteriores con Ramón Pérez de Ayala, Rafael López de Haro, Salvador Martínez Cuenca, Concepción Gimeno de Flaquer, etc.²⁵ Lo peculiar del caso de Colombine es que en su retrato aparece vestida a «usanza mora», con toda la cara tapada desde el arranque de la nariz, un velo que le cae de la cabeza, y mostrando un tocado sobre los ojos, con un prendido de lo que parece ser una joya. Todo ello muy conforme a la idea que se tenía en España y Europa de lo que debía de ser el aderezo de una odalisca, pero que poco tenía que ver con los atavíos de las rifeñas que la propia Colombine había conocido y a las que describe acertadamente, señalando que llevaban el rostro descubierto²⁶. Pero este ejercicio de apropiación de la indumentaria de quienes son sentidos a la vez como inferiores y como enemigos no es, naturalmente, un acto inocente y va más allá de la simple querencia por el disfraz exótico (exotismo que Burgos denegaba a los rifeños, por otro lado): revela un juego de sustituciones y espejismos que terminan por definir a el/la portadora del traje ajeno como un sujeto ambiguo pero dominante²⁷. Aunque

²² Además de los ejemplos mencionados, no debe pasarse por alto su crónica titulada «Una mora del harén del Roghi» (27 de septiembre de 1909).

²³ Sobre el estereotipo del «ángel del hogar» en la prensa de la época, v. A. PERINAT y M.I. MARRADES, *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, p. 170.

²⁴ F. DE URQUIJO, *La campaña del Rif en 1909: juicios de un testigo*. Madrid, Pueyo, 1910, p. 81. Las imágenes fueron captadas por el fotógrafo Ramón Alba, enviado a Melilla por ABC.

²⁵ Sobre esta colección, J. C. Mainer, «El Cuento Semanal, 1907-1912. Texto y contexto», en A.G. EGIDO MARTÍNEZ e Y.-R. FONQUERNE (eds.), *Formas breves del relato*, Madrid, Casa de Velázquez, 1986, pp. 207-220, y M.L. ÍÑIGUEZ BARRERA, *El Cuento Semanal 1907-1912. Análisis y estudio de una colección de novelas cortas*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005.

²⁶ C. DE BURGOS, *En la guerra*, p. 52.

²⁷ Sobre este tema, véase M. ROBERTS, «Cultural crossings: Sartorial adventures, satiric narratives, and the question of indigenous agency in nineteenth-century Europe and the Near East», en J. HACKFORTH-JONES y M. ROBERTS (eds.), *Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture*, Oxford,

la portada de la edición de «El cuento semanal» no identifica a Colombine como la mujer retratada en ella, es evidente que, como era costumbre en esta colección, la imagen corresponde a la autora, que fue la única que pudo ceder esta fotografía, de entre las que le habían hecho en Melilla²⁸.

He aludido antes al testimonio de un periodista español sobre estas fotos; no habrá pasado inadvertido al lector el tono irónico e incluso algo despectivo con que su autor se refiere a Colombine. Fernando de Urquijo, corresponsal de *El Globo* durante la guerra y «probelicista convencido»²⁹ se ocupó en varias otras ocasiones de su colega, gracias a lo cual se amplía la información de que disponemos sobre las actividades de Colombine en Melilla y sus alrededores. Bien es verdad que lo hace siempre en la misma tesitura sardónica, característica de quien considera inaceptable la presencia femenina en un espacio propio de hombres; pero es interesante comprobar que esa mirada prejuiciada y misógina no es capaz de ocultar el fuerte impacto de una mujer independiente, segura de sí e ingeniosa. Así la vemos, a través del prisma deformado del periodista, en el episodio del tiroteo al coche del duque de Medina de Ríoseco ya mencionado, cenando con otros colegas corresponsales o visitando los campamentos³⁰. Pero la escena más significativa de todas las que Urquijo dedica a Carmen de Burgos la hace protagonista de un intercambio verbal con un rifeño, en términos que hacen necesaria la cita completa del episodio:

Entró el moro en el comedor del hotel, donde se hallaba *Colombine* con el fotógrafo Campúa y otros amigos. Uno de estos, por decir algo, le preguntó al moro:- dime, ¿cuánto cuesta una mora guapa?... El moro se quedó un momento reflexionando y respondió: - Mira, según; si la mora guapa, guapa... moro da ciento o ciento cincuenta *pesos*... *Colombine*, a quien había hecho gracia la respuesta grave del moro, le hizo otra pregunta sonriendo:- Oye... ¿y un moro... cuánto vale? El moro se quedó mirando con fijeza a la notable escritora, la examinó con los ojos de pies a cabeza, y poniendo en la mirada un lúbrico propósito, repuso al fin: ¡Yo, moro, para ti, cristiana, sin que por mí pagues!... Rieron todos la respuesta; pero no es esto lo más notable: es que el moro ha creído de veras que *Colombine* le corresponde y se ha enamorado de ella³¹.

Blackwell, 2005, pp. 70-94. En Melilla era costumbre entre los españoles tomarse fotos vestidos de «moros»; desde 1908 existió en la ciudad el conocido estudio «Foto Gómez», que en sus anuncios en la prensa local ofrecía la existencia de «preciosos trajes de moros y moras, y magníficos mantones de Manila» (J. Díez Sánchez, *Melilla y el mundo de la imagen. Aproximación a la fotografía, el cine y la televisión*. Melilla, Consejería de Cultura, 1997, p. 14).

²⁸ No obstante, A. RUEDA (*op. cit.*, 2009, p. 232, nota 17, considera que, teniendo en cuenta el posicionamiento de Colombine respecto a la mujer mora, «la portada de la autora en *El Cuento Semanal* es una decisión editorial incongruente si no maliciosa».

²⁹ J.J. LÓPEZ BARRANCO, *op. cit.* (2006), pp. 90-91.

³⁰ F. DE URQUIJO, *op. cit.* (1910), pp. 72-73 y 115.

³¹ *Ibidem*, pp. 80-81. El fotógrafo «Campúa», seudónimo de José Demaría López (1870-1936), se dio a conocer en esta guerra; véase P. LÓPEZ MONDÉJAR, *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg, 1999, pp. 143-145.



Los comentarios que siguen, y otros posteriores, abundan en el mismo sentido despectivo hacia Colombine, enmarcados en un ambiente de camaradería masculina en el que su presencia intrusa ha de descalificarse para reafirmar así el monopolio de su espacio de sociabilidad y actividad profesional. La incisiva pregunta de Carmen de Burgos, que pretende desmontar la desigualdad de género implícita tanto en la respuesta como en la pregunta que se hace al rifeño, quedaría así desactivada, si no fuera porque su mensaje continúa siendo válido. Del mismo modo, cuando Urquijo relata que Colombine abandona Melilla porque el general Arzón le ha manifestado que sus servicios ligados a la acción de la Cruz Roja ya no son necesarios, por estar perfectamente atendidos localmente, lo hace con intención de demostrar la futilidad de su presencia en Melilla, sin darse cuenta de que su no muy sutil ataque contra ella demuestra, por el contrario, la creciente importancia de la participación de las mujeres en el esfuerzo bélico contra Marruecos³².

CONSUELO GONZÁLEZ RAMOS

A pesar de su notable papel en el movimiento feminista del primer tercio del siglo xx, dentro de una línea ideológica de marcado carácter católico y conservador, no me ha sido posible hallar una serie de datos relevantes sobre la vida de González Ramos, entre ellos, las fechas de su nacimiento y muerte. Quienes se han ocupado de ella, hasta donde he podido comprobar, tampoco lo han hecho³³. Bien es verdad que al estudiar las huellas de su actividad parece claro que se trataba de una personalidad elusiva, oculta tras una serie de seudónimos o de usos variables de su nombre y el de su marido (esto, al menos, en una primera época), y que mantenía una proyección pública importante de la que escamoteaba sus datos más íntimos. Si en los ámbitos literarios y periodísticos madrileños todo el mundo sabía que *Colombine* era Carmen de Burgos, me parece difícil afirmar que quien firmaba primero como *Doñeva de Campos* y luego como *Celsia Regis* pudiera identificarse para muchos como Consuelo González Ramos; claro es que la segunda nunca llegó a ser tan conocida como la primera, aunque ambas coincidieran en su compartido interés por promover los derechos de las mujeres de su tiempo.

³² F. DE URQUIJO, *op. cit.* (1910), p. 116.

³³ A. PERINAT y M.I. MARRADES, *op. cit.* (1980), pp. 48 y 327; M.A. SÁNCHEZ SUÁREZ, *Mujeres en Melilla*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2004, pp. 23-25; D. BUSSY GENEVOIS, «La función de directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la ‘sublime misión’», en J.-M. DESVOIS (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Brotel*, Bordeaux, Université d’Etudes Iberiques & Ibéro-américaines, 2005, pp. 195 y 200; R. ARCE PINEDO, «De la *mujer social* a la *mujer azul*: la reconstrucción social de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo xx». *Ayer*, vol. 57 (2005), pp. 247-272; y *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo xx*. Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 130-131.

Cronológicamente, sin embargo, y en lo que se refiere a las guerras hispano-marroquíes, es más fácil situar a Consuelo González, ya que en 1912 apareció en Melilla su obra *La mujer española en la campaña del Kert*, bajo el seudónimo de Doñeva de Campos³⁴. Ese mismo año había publicado una serie de artículos en *El Telegrama del Rif* centrados en su experiencia como enfermera voluntaria en el Hospital Docker de Melilla, que luego reutilizó en su libro³⁵. Uno de estos artículos (18 de enero de 1912) va firmado por «Consuelo González de H. Arrebolado», pero el propio periódico la identifica, el 5 de marzo de 1913, como la «distinguida escritora doña Consuelo González de F. Regalado, que se oculta con el seudónimo de Doñeva de Campos». Unido a esto su referencia, en un artículo y en su libro, a que tenía en posiciones avanzadas a una «persona muy querida»³⁶, cabe afirmar que su estancia en Melilla se debía a su matrimonio con Julián Hernández Regalado, primer teniente en el Regimiento de Taxdirt³⁷.

Muy poco más he podido encontrar sobre la vida privada de Consuelo González, celosa de su intimidad, de la que sólo ofrece algún detalle poco definido en sus crónicas o en su libro. En éste menciona, por ejemplo, que había pasado una temporada en el extranjero, sin dar sobre esto ningún dato concreto, aunque de lo que cuenta se deduce que vivía en una pensión para estudiantes y que al principio de su estancia no conocía el idioma local. Otras alusiones igualmente oscuras permiten suponer que estaba en Francia, viviendo en una ciudad que podría ser Pau o Tarbes, por la localización geográfica a la que alude la autora³⁸. De ello se desprende, en todo caso, que Consuelo González había recibido una esmerada educación y que había estado en contacto con una sociedad ajena a la suya, tanto como lo debió de ser la que encontró en Melilla durante su estancia allí.

La carrera posterior de Consuelo González no es de interés directo para el tema que aquí me ocupa, pero no debe pasarse por alto, ya que la sitúa, como autora, publicista y periodista, en el centro de los movimientos feministas de las primeras décadas del siglo xx, especialmente como directora de *La Voz de la Mujer*, portavoz de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (creada en 1918), movimiento situado en la órbita de la Iglesia y de orientación claramente conservadora. González, que

³⁴ Hay un error en la catalogación de esta obra en la Biblioteca Nacional, donde aparece como autora Eva de Campos. Sobre la campaña del Kert (agosto 1911-junio 1912), M.R. DE MADARIAGA, *op. cit.* (2005), pp. 74-79.

³⁵ *El Telegrama del Rif*, 13, 18 y 28 de enero y 2, 4, 7, 15, 18 y 20 de febrero de 1912. El hospital «Docker», construido a base de pabellones de madera de la patente alemana de ese nombre, comenzó a construirse en enero de 1910, fuera del recinto amurallado de la ciudad vieja de Melilla.

³⁶ *El Telegrama del Rif*, 15 de febrero de 1912; *La mujer española en la campaña del Kert*, p. 50.

³⁷ «Centenario de la Cruz Roja en Melilla», en www.melilla-virtual.com (consulta 28/05/12). El coronel del regimiento, Miguel de Elizaicin, escribió el prólogo del libro de Doñeva de Campos, que dedicó los más encendidos elogios al heroísmo de sus hombres en un artículo publicado en *El Telegrama del Rif* el 23 de abril de 1913. *La Correspondencia de España*, 8 de enero de 1912, se refiere a la participación de Hernández Regalado en la carga del 27 de diciembre de 1911, en la que dio muerte a tres combatientes enemigos.

³⁸ *La mujer española en la campaña del Kert*, p. 23 y ss.

entonces utilizaba otro seudónimo (Celsia Regis), tuvo también una actividad de beneficencia importante, llegó a ser concejal suplente del Ayuntamiento de Madrid y, cercana a la dictadura de Primo de Rivera, consiguió de éste autorización para que las mujeres pudiesen trabajar en las imprentas³⁹. En un artículo publicado en 1921, se alaba su obra en pro de los derechos de las mujeres y se la califica de elocuente conferenciante y de persona dotada de un gran don de gentes⁴⁰. Además de todo esto, escribió dos novelas, una biografía de Isabel la Católica y dos estudios, *La mujer en los municipios* (Madrid, 1924) y *La villa y corte de España* (Madrid, 1927).

Volviendo a la relación de Consuelo González con la guerra de Marruecos, lo que destaca en ella de inmediato es su estrecho arco temático, prácticamente reducido al ámbito de los cuidados médicos y la enfermería. Claro producto de su experiencia personal, esta «especialización» no deja de ser notable, ya que por un lado pone de relieve constantemente la labor de las mujeres en el contexto de la guerra y, por otro, contribuye a crear un clima favorable para la profesionalización incipiente de la actividad de las enfermeras. Ya se ha visto cómo la Cruz Roja tuvo un papel importante en la presencia de Carmen de Burgos en Melilla; pocos años después, el testimonio de Consuelo González realza la necesidad de contar con profesionales adecuadas para la tarea de cuidar a los heridos de guerra⁴¹.

Es necesario recalcar también que la práctica de la enfermería, tradicionalmente en manos de órdenes religiosas, contaba con un voluntariado de señoras y señoritas de buena familia, que formaban parte de las asambleas locales de la Cruz Roja y prestaban en los hospitales una ayuda bienintencionada pero poco profesional. De esto se hace eco la propia Consuelo González al relatar cómo, en su primer día de hospital, no puede aguantar la visión de la sangre y abandona su tarea, que sólo reanuda al día siguiente⁴². La jerarquía entre enfermeras voluntarias y médicos profesionales está muy claramente definida en los artículos publicados por González en *El Telegrama del Rif*, varios de los cuales están dedicados a los primeros, con semblanzas sumamente elogiosas tanto a su carácter como a sus conocimientos. Estos retratos no aparecen en su libro, al estar dedicado en exclusiva a las mujeres, cuyo papel caritativo aunque secundario adquiere aquí un carácter protagonista: «La mujer ha preferido este hospital, primero, por haber en él mayor número de heridos; segundo, por ser todos ellos de la clase de tropa y por lo tanto más necesitados de caridad y protección»⁴³.

³⁹ Véase la bibliografía citada en la nota 32.

⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1921.

⁴¹ Para la siguiente guerra del Rif (1921-1927), F.J. MARTÍNEZ ANTONIO, «La Cruz Roja en la guerra del Rif (1921-1926). Ensayo bibliográfico». *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, vol. 7 (enero-mayo 2009), en <http://www.uam.es/otroscentros/TEIM/Revista/reim7/pdfs/ArticuloJavier.pdf>. Sobre la creación y el desarrollo jurídico-pedagógico de la enfermería en España, v. J. BERNABEU MESTRE y E. GASCÓN PÉREZ, *Historia de la Enfermería de Salud Pública en España (1860-1977)*. Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

⁴² «Retrato del hospital Docker, VI», en *El Telegrama del Rif*, 20 de febrero de 1912.

⁴³ *La mujer española en la campaña del Kert*, p. 45.



Aunque las mujeres que ejercieron como enfermeras en el Docker de Melilla lo hicieron a tiempo muy parcial (según la propia autora, tenían turnos de dos horas y se había establecido un servicio de coches para su traslado), en el relato de Consuelo González —que incluye en su libro una lista con todos sus nombres— se erigen como protagonistas del ejercicio de la caridad patriótica, presentada como el ineludible envés del heroísmo militar masculino. Si los hombres defienden a la patria con las armas, a las mujeres corresponde un ejercicio patriótico basado en la caridad y el amor: «el patriotismo es la síntesis de todos los amores: el de la familia, el de la madre, el de la esposa, el de la amada. Así que pudiera llamársele, con toda propiedad: el amor de los amores»⁴⁴. En ningún momento se plantea González que la guerra en la que participa no es una acción defensiva de la patria amenazada, sino algo muy diferente, una acción militar de expansión colonial. Así es como «cada vez que veíamos llegar un nuevo convoy de heridos, en nuestros corazones se elevaba una montaña de odio y aversión hacia todos los que vestían chilaba» y que, al llegar al hospital dos heridos moros, reflexiona que más vale que se trate de enemigos y no de soldados españoles. Cuando los visita, descubre que se trata de miembros de la policía española, que han luchado en el lado español y, poco después, que uno de ellos muere dando vivas a España, todo lo cual los convierte en merecedores de la misma estima que la concedida a los soldados españoles⁴⁵.

Es notable, en contraste con la obra de Carmen de Burgos, la ausencia prácticamente total de referencias a las mujeres marroquíes en los artículos y libro de Consuelo González, tanto más cuanto que su interés por los derechos de las mujeres y su papel en la sociedad (española) había dado lugar a una serie de artículos publicados en *El Telegrama del Rif* bajo la rúbrica común de «Misión social de la mujer»⁴⁶. Pero en las dos únicas ocasiones en las que se ocupa de las mujeres marroquíes lo hace sin abandonar en lo más mínimo el guión del más acendrado orientalismo. En la primera, recurre al clásico argumento de la propaganda colonialista que pretendía justificar su intervención en el mundo árabe-islámico por la necesidad de regenerar sus atrasadas culturas y, muy en especial, liberar a sus mujeres de la opresión en que vivían. La guerra hispano-marroquí «tiene dos bandos que derrochan heroísmo; el uno lleva su bandera roja y gualda, y ostenta, en su centro, la gallarda figura de la civilización, emblema de hidalguía y de la mujer reina. El otro, cuyo estandarte, de color indefinido, que integra el retroceso y fanatismo, lleva en su centro el serrallo, ominoso emblema de esclavitud y tiranía. ¿Quién vencerá? La civilización, no hay que dudarle [...] ¡Oh, mujer africana! ¡El triunfo de las armas españolas será tu redención! ¡El serrallo para tí se anulará, y gozarás, por nuestro impulso, de la libertad que nosotras disfrutamos ya cerca de veinte siglos!»⁴⁷

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 36-42 (sobre los conceptos de patriotismo y caridad).

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 122-123.

⁴⁶ *El Telegrama del Rif*, 22 de enero, 1, 11 y 23 de febrero, 14, 26 y 29 de marzo de 1911.

⁴⁷ *La mujer española en la campaña del Kert*, pp. 15-16.

Algo más matizada es la segunda de estas dos ocasiones, en las que Consuelo González, al recordar los años de su estancia en tierra francesa, pone en relación la mirada exotizante que sus compañeras de estudio le dedican (una de ellas le pregunta, por ejemplo, si es cierto que las españolas llevan todas una navaja en la liga), con «lo que nos ocurre a nosotras con las moras, que siempre las miramos con curiosidad y las interrogamos sobre esos misteriosos secretos que hemos leído en ‘Las mil y una noches’»⁴⁸. Pero este atisbo de relativismo cultural o, por mejor decir, de comprensión de las complejidades de la alteridad, no da lugar ni en el resto del libro ni en sus crónicas periodísticas a muestra alguna de curiosidad real por las mujeres marroquíes⁴⁹.

Sin decirlo expresamente, la primera de estas dos citas se enmarca en el carácter abiertamente pro-católico de la obra de Consuelo González, al vincular la pretendida libertad de las mujeres españolas con los veinte siglos de existencia de la religión cristiana. Son varios los episodios relatados por González en los que se observa cómo la labor de las enfermeras voluntarias no se limitaba al cuidado de los cuerpos heridos, sino también al de sus almas, a las que predicaban resignación y aplicación en el cumplimiento de sus deberes religiosos, labor siempre coronada por el éxito (aunque cabe suponer que muchos soldados estarían lógicamente dispuestos a aceptar las pretensiones de sus cuidadoras con tal de mejorar su situación). Al lado de esta tarea evangelizadora en el interior mismo de la fuerza expedicionaria española, compuesta en su mayoría de miembros de las clases más desfavorecidas e incapaces por tanto de eximir a sus varones, mediante el pago de la «cuota», del cumplimiento del servicio militar en una guerra colonial⁵⁰, Consuelo González plantea, de un modo mucho más amplio y desindividualizado, la conquista de las almas de las mujeres marroquíes. Sin ser la evangelización uno de los signos más característicos de la literatura colonial española sobre Marruecos, puede identificarse expresamente en algún otro autor de estos mismos años iniciales del siglo XX⁵¹ y desde luego impregna la de otros muchos para quienes la religión católica era un componente indispensable de la identidad hispánica. La «misión civilizadora» del colonialismo español no podía, por tanto, dispensarse de la propagación de los valores de la familia cristiana, que habrían de liberar a las mujeres musulmanas de la opresión del «serrallo»⁵².

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁹ Fuera de los asuntos relacionados con la guerra, una de las crónicas de C. González («El asesinato de Sebt. Sonambulismo», *El Telegrama del Rif*, 28 de febrero de 1912) es un interesante retrato de Josefa Omar González, valenciana de Orán asentada en Melilla, asesinada con su familia el 26 de febrero de 1912 y con la que había entablado amistad. Los apellidos de Josefa hacen pensar que fuera hija de un matrimonio mixto de musulmán y española.

⁵⁰ Véase *infra*, nota 79.

⁵¹ Por ejemplo, en Eloy Montero, sacerdote que visitó Tetuán en 1912 y publicó las impresiones de su viaje al año siguiente; véase M. MARÍN, «Marruecos y los marroquíes en la obra de Eloy Montero (1913)». *Studi Ispanici*, vol. xxxii (2007), pp. 187-205.

⁵² Es notable la utilización de este término por Consuelo González, que recoge aquí una tradición orientalista que se remonta a Montesquieu (A. THOMPSON, *Barbary and Enlightenment*:

Años después de su experiencia en la campaña del Kert, Consuelo González participó en un mitin celebrado el 4 de diciembre de 1921 en el Teatro de la Comedia de Madrid, en torno a la debatida y procelosa cuestión de los prisioneros españoles en poder de Abdelkrim, y en el que participaron, entre otros, Lluís Companys y el presidente de la Asociación de Vecinos de Madrid⁵³. Según el informe policial redactado sobre este mitin, Consuelo González (o Celia Regis, como se la llama en él), que hablaba como representante de la Federación Internacional Femenina, propuso que una comisión de mujeres visitase a la Reina para plantearle sus peticiones al respecto y, en caso de que éstas no fueran atendidas, afirmó que «habría que pensar en no dar sus hijos para la Patria»⁵⁴.

Carezco de datos sobre la posible realización de la propuesta de Consuelo González, pero del resumen policial del contenido del mitin me parece importante señalar que hay una notable diferencia entre la encendida defensa del colonialismo español y del heroísmo militar que se encuentra en sus textos de 1912 y esta llamada a un (por otra parte imposible) boicot de las madres españolas al reclutamiento de sus hijos para formar parte del ejército colonial. Ello puede explicarse por una evolución personal hacia posiciones más pacifistas, como fue el caso de Carmen de Burgos, a lo que podría añadirse el fortísimo impacto emocional de la derrota de Annual en 1921 y del largo y dificultoso proceso de liberación de los prisioneros en la sociedad española.

Con todo, llama también la atención que Consuelo González propusiera la formación de una comisión de mujeres que se dirigiera a la Reina para solucionar este espinoso problema. Quizá haya que considerar, en este punto, el papel sin duda notable representado por la Reina Victoria Eugenia en la promoción de las actividades de la Cruz Roja durante la guerra de 1921, a través de una de sus damas, la duquesa de la Victoria, que fue quien organizó de forma rigurosa y profesional la atención a los heridos de la campaña⁵⁵. En este punto se puede volver a observar la intersección de los diferentes factores que confluyen en la obra de Consuelo González: un feminismo de corte tradicional que promueve una imagen sublimada de las mujeres como madres y cuidadoras, la enfermería como una de las opciones profesionales más adecuadas a esa imagen, el respeto a las jerarquías sociales establecidas (la monarquía y la aristocracia en primer lugar) y la identificación con el ideario colonialista. El aparatoso fracaso bélico de 1921 pudo hacer vacilar a González Ramos en su hasta entonces apoyo sin fisuras a la acción colonial española, pero si así fue,

European Attitudes towards the Maghreb in the 18th Century. Leiden, E.J. Brill, 1987, pp. 58-59) y que carece de connotaciones marroquíes.

⁵³ Sobre los prisioneros, M.R. MADARIAGA, *op. cit.* (2005), pp. 203-249.

⁵⁴ Véase http://www.mcu.es/archivos/docs/MC/AHN/Pieza_del_Mes/FolletoAnnual.pdf, (consulta 17/05/2012).

⁵⁵ [I. ANGOLOTI DE CÁRDENAS], *La duquesa de la Victoria*, Madrid, 1958 (un texto de carácter más bien hagiográfico, pero con datos interesantes, muchos procedentes de la propia duquesa); M.T. MILLARES-SANGRO y M. DURÁN ESCRIBANO, «La enfermera en el monumento madrileño (1908-1936)». *Index de Enfermería*, vol. 51 (2005), pp. 65-69, y F.J. MARTÍNEZ ANTONIO, *op. cit.* (2009).

ello se debió probablemente a sus desastrosos resultados, y no a la falta de fe en la justicia de sus intenciones.

TERESA DE ESCORIAZA (1891-1968)

La vida y la obra de Teresa de Escoriaza Zabalza es relativamente bien conocida⁵⁶. Nacida en San Sebastián, se educó en Madrid, Burdeos y Liverpool. En 1917 se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó como profesora de español y francés; además, entre 1919 y 1921 fue corresponsal en Nueva York de *La Libertad* (dirigido entonces por Luis de Oteyza), donde publicaba crónicas con el seudónimo de «Félix de Haro». A finales de agosto de 1921, tras la derrota de Annual, el periódico la envió como corresponsal a Marruecos, publicando entonces una serie de crónicas que en seguida aparecerían, tras su vuelta a España, en forma de libro. A partir de 1922 colabora también con *Informaciones* y, en 1924, con Radio Ibérica, donde pronuncia lo que se ha llamado «la primera conferencia feminista» de la radio española. Continuó trabajando en diversos órganos de prensa y publicó traducciones y una novela, *El crisol de las razas* (1929), ambientada en la multiétnica Nueva York que había conocido. Ese mismo año se incorporó como profesora de español y francés a la Montclair State University (New Jersey), donde ejerció como tal hasta 1959. En 1938 adquirió la nacionalidad norteamericana. La guerra civil impidió su regreso a España hasta mucho más adelante, cuando ya jubilada pudo volver a su ciudad natal, donde falleció. Su memoria se conserva en la universidad donde trabajó durante 30 años y que en mayo de 2012, dio su nombre a una de sus aulas, además de conceder una beca de estudios en España que también lo lleva⁵⁷.

Este apretado resumen⁵⁸ deja traslucir lo que fue una trayectoria vital intensa y variada: la de una mujer independiente y activa, que transita por ambientes culturales muy diversos, domina idiomas extranjeros, mantiene firmes convicciones feministas, consigue hacerse un hueco importante en el mundo periodístico español de su tiempo y que, finalmente, se reconstruye como profesora de lenguas extranjeras en Estados Unidos, cuando las circunstancias terribles de la vida española en y tras

⁵⁶ Véanse M.A. SÁNCHEZ SUÁREZ, *op. cit.* (2004), pp. 100-194; M. PALENQUE, «Ni ofelias ni Amazonas, sino seres completos. Aproximación a Teresa de Escoriaza». *Arbor*, vol. 182 (2006), pp. 363-376 y E. MARTELES MARTELES, «Notas sobre la historia de las mujeres en la radio española». *Arbor*, vol. 182 (2006), pp. 456-467; A. RUEDA, *op. cit.* (2009). Agradezco a Helena de Felipe la consulta de su texto inédito «Una mujer periodista en la Guerra del Rif: Teresa de Escoriaza», comunicación presentada al seminario «Actores coloniales españoles y espacios africanos», Universidad de Alcalá/Guadalajara, 2-3 de diciembre de 2010.

⁵⁷ http://www.montclair.edu/media/montclair.edu/chss/CHSS-Newsletter_October_final.pdf (consulta 08/02/13).

⁵⁸ Basado en los datos reunidos por M. Palenque en su artículo de 2006 «Ni ofelias ni Amazonas», que contiene mucha más información de la aquí presentada.

la guerra civil le hacen imposible regresar a su patria⁵⁹. Pero lo que aquí me interesa mostrar, dentro de esos contextos personales e históricos, tan diferentes ambos de los que hasta ahora se han examinado, es su visión de la guerra, situada en torno a uno de los momentos más trágicos de la relación hispano-marroquí.

Como se ha dicho antes, considerar a Carmen de Burgos como la primera corresponsal de guerra española es un aserto que debe ser matizado, puesto que el periódico con el que colaboraba no la envió en esa calidad, sino como una especie de representante de las mujeres españolas que requerían noticias de sus familiares combatientes; de hecho, hemos visto cómo le fue prácticamente imposible acercarse al frente de batalla. Quince años después, las cosas habían cambiado mucho, como lo había hecho la sociedad española, en la que las mujeres se estaban abriendo camino en ámbitos cada vez más amplios. Aun así, todavía las mujeres periodistas solían estar confinadas a las «páginas femeninas» o a los temas considerados como propios de la sensibilidad de las mujeres. Así vemos cómo *La Libertad*, el periódico en el que colaboraba Escoriaza, de orientación claramente izquierdista⁶⁰, va anunciando el envío a Marruecos de sus corresponsales, tras la llegada de las noticias sobre Annual: el 24 de julio de 1921 se informa del viaje de Eduardo Ortega y Gasset como «enviado especial», que de inmediato manda crónicas diarias sobre la dramática situación; a primeros de agosto van a Melilla Francisco Hernández Mir y Ezequiel Endériz; el 28 de ese mes se anuncia el nuevo viaje, en el expreso de Andalucía, de Eduardo Ortega y Gasset (que mientras tanto había vuelto a la Península), acompañado por el director del periódico, Luis de Oteyza, y «nuestra ilustre colaboradora señorita Teresa de Escoriaza quien con su fino temperamento estudiará en los hospitales de sangre el dolor de la guerra». El 17 de septiembre *La Libertad* anuncia que Endériz vuelve a España, para ser sustituido en Melilla por el redactor-jefe del periódico, Antonio de Lezama⁶¹.

Diríase, por tanto, que estamos ante una reproducción del esquema ya visto en el caso de Carmen de Burgos: a Escoriaza, a diferencia de lo que se esperaba de sus colegas masculinos, se le concede un ámbito específico de actuación, alejado de las peligrosas (para las mujeres) áreas de conflicto bélico y limitado al «estudio» de los hospitales y el dolor de la guerra, en donde el sentimiento prevalece sobre el riesgo heroico, propio de la actuación masculina. En parte es así, indudablemente; pero Teresa de Escoriaza consiguió eludir muchos de los riesgos que le ofrecía este

⁵⁹ Su hermana Coro, casada con el caricaturista Carlos Gómez Carrera, «Bluff», consiguió, acompañada de su hija, reunirse con Teresa de Escoriaza en Estados Unidos tras la ejecución de su marido en Valencia en 1940 (M. PALENQUE, *op. cit.*, 2006, p. 374).

⁶⁰ J.-M. DESVOIS, «La prensa frente al desastre de Marruecos, de Annual a Monte Arruit, 23 de julio a 13 de agosto de 1921», en *Metodología de la Historia de la Prensa Española*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1982, pp. 233-244.

⁶¹ De la producción escrita de todos estos periodistas ha de destacarse la obra de LUIS DE OTEYZA, *Abd-el-Krim y los prisioneros (una información periodística en el campo enemigo)*. Madrid, Mundo Latino, 1924 (reeditada en Melilla, 2000, con estudio introductorio de M.R. de Madariaga).



encargo periodístico tan claramente marcado por la ideología de género vigente en su época y que aún hoy se sigue manteniendo en muchos aspectos.

Un ejemplo notable, a este respecto, es la diferente autorrepresentación de Carmen de Burgos y Teresa de Escoriaza a la hora de publicar sus textos en forma de libros y que radica en la imagen que de cada una de ellas se ofrece en las respectivas cubiertas. Como se ha indicado antes, la fotografía de Burgos en la edición de *El Cuento Semanal* la muestra ataviada a usanza «mora» y ocultando parte de su rostro, en lo que es una representación mimética del estereotipo de mujer oriental. En cambio, la portada de la obra de Escoriaza, de gran impacto visual, sitúa a la autora en un primer plano, montada a caballo y tocada con un salacot; al fondo, se ven tropas que avanzan con cañones. La imaginería orientalista ha desaparecido, para ser sustituida por la expresión bélica de la agresión colonial, en la cual se inserta, como figura principal, un retrato de mujer que reivindica así su protagonismo en un terreno vedado. La imagen es compleja, porque a la fuerza subversiva que posee en ese sentido, se une la identificación con el patriotismo militar que precisamente en ese momento empezaba a ponerse en cuestión en España desde áreas ideológicas cercanas a aquellas en que se situaba Escoriaza⁶²; al mismo tiempo, tiene un atractivo indudable, que hay que relacionar, posiblemente, con la respuesta que se esperaba de unos lectores abrumados por las terribles noticias sobre el derrumbamiento de la Comandancia General de Melilla. No se sabe hasta qué punto Escoriaza participó en la elaboración de esta cubierta, pero no hay constancia de que la desautorizase. Hasta qué punto se reconocía en ella es difícil o imposible de saber, pero su trayectoria como mujer independiente y audaz hace suponer que habría estado de acuerdo.

Escoriaza envió 18 crónicas a *La Libertad*, que se publicaron entre el 3 y el 27 de septiembre de 1921. Muy poco después de su regreso a Madrid, aparecieron en forma de libro, bajo el título *Del dolor de la guerra. Crónicas de la campaña de Marruecos* y con un prólogo de su colega en la redacción del periódico, Antonio Zozaya, quien elogia la persona y la obra de la periodista en un estilo que hoy nos resulta empalagosísimo y rebuscado. El periódico anunció profusamente la aparición de la obra y el 13 de octubre publicó una reseña firmada por Manuel Machado resaltando las cualidades del texto. De la repercusión pública que tuvo el libro puede dar idea no sólo el banquete-homenaje que se dedicó a su autora⁶³, sino también que presidiera un acto del mismo estilo en honor del jefe de Regulares de Ceuta, Santiago González Tablas, para agradecerle su papel en la salvación de Melilla ante el acoso del ejército rifeño⁶⁴. Hoy día casi completamente olvidada, Escoriaza no

⁶² A. MORENO JUSTE, «'El Socialista' y el desastre de Annual». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 12 (1990), pp. 103-132.

⁶³ M. PALENQUE, *op. cit.* (2006), p. 369 (con reproducción del poema que le dedicó Luis de Tapia).

⁶⁴ *La Libertad*, 3 de noviembre de 1921. En la reseña del acto se hace constar que Escoriaza pronunció el último de los discursos dedicados a González Tablas (quien habría de morir en combate al año siguiente), despertando tal entusiasmo entre los presentes, que le fueron ofrecidas las flores de la mesa, entre los fervientes aplausos de la concurrencia.

ha recibido una atención comparable a la que ha atraído Carmen de Burgos, cosa explicable porque su producción literaria y periodística fue mucho más reducida y se detuvo a comienzos de los años 30, cuando se instaló definitivamente en Estados Unidos. Sin embargo, de la lectura de su libro/conjunto de crónicas sobre la guerra en el Rif, me parece evidente deducir que el de Escoriaza tiene un interés comparable, si no mayor, con el de Burgos, como trataré de explicar a continuación.

Las crónicas de Escoriaza son un retrato duro de la guerra y sus consecuencias. En común con otros autores que se ocuparon del desastre de Annual, destaca en ellas el tema de la crueldad de los rifeños, pero también muestra una sensibilidad especial hacia asuntos que los periodistas masculinos tocan muy poco o que ignoran por completo. Dos ejemplos, relacionados uno con los soldados españoles y otro con los marroquíes, son muestra de ello. En el primero, la crónica titulada «Cartas perdidas»⁶⁵ se centra en un blindado que hay que abandonar ante un ataque enemigo; allí se queda también el saco de las cartas que llevaba y que se van desperdigando. Es un texto casi poético sobre la correspondencia que no llega a los soldados y la pérdida de todas las expresiones de amor que podrían contener. La anécdota, simple, está muy bien tratada, con justeza de expresión y con una compasión alejada de cualquier sentimentalismo.

En el segundo ejemplo, «La semilla fatal», un niño rifeño es llevado a Melilla desde Nador, en el camión de la Cruz Roja, junto a otros heridos. El niño había sido encontrado junto a la iglesia de Nador, al lado del cadáver de su madre. Escoriaza reflexiona sobre su futuro y sus posibles repercusiones para las relaciones hispano-marroquíes:

La semilla de la guerra. Un niño herido que ha visto morir a su madre junto a él. Cuando este niño crezca ¿qué tendrá que sentir por los que mataron a su madre y a él le hirieron? ¿Y cómo podrá resistir tales sentimientos que habrán de arrastrarle hacia la venganza? Florecerá en él la semilla con la sangrienta flor del asesinato, con la abrasadora flor del incendio, con la ponzoñosa flor de la violación. Otras flores no puede dar la guerra con su semilla fatal⁶⁶.

Es también notable la crónica titulada «La tragedia de los Regulares»⁶⁷, en la que se describe, a través de un caso específico, la disyuntiva en la que se encontraron los miembros de estas fuerzas militares al servicio de España en el momento de la rebelión rifeña contra el ejército al que pertenecían, es decir, la elección entre dos lealtades opuestas, la de su propio pueblo y la del ocupante cuya bandera defendían. Lo interesante de la crónica de Escoriaza es que este conflicto está protagonizado por la madre de un soldado de Regulares que trata en dos ocasiones de convencer a su hijo de que abandone el ejército español, incluso con la aquiescencia, en la

⁶⁵ *La Libertad*, 15 de septiembre de 1921; *Del dolor de la guerra*, pp. 71-75.

⁶⁶ *La Libertad*, 27 de septiembre de 1921; *Del dolor de la guerra*, pp. 113-117.

⁶⁷ *La Libertad*, 7 de septiembre de 1921; *Del dolor de la guerra*, pp. 29-34.

primera de ellas, del coronel Riquelme⁶⁸; en la segunda, la madre se presenta ante las autoridades españolas con un soldado de Ingenieros cautivo por los rifeños al que ayudó a escapar para intercambiarlo con su hijo, que sin embargo persiste en su negativa a abandonar el ejército español.

Puesto que para las fechas en las que se publicó esta crónica, era ya sabido en España que la política de organizar un ejército colonial con tropas reclutadas entre las poblaciones locales había tenido un éxito muy limitado —se calificaba de «traidores» a los soldados rifeños que habían desertado y habían vuelto sus armas contra sus oficiales—, el texto de Escoriaza puede parecer, y sin duda lo era, como un justificante de esa política, que tan castróficas consecuencias había tenido. Aun así, la intervención de la madre del soldado rifeño al servicio de España introduce un elemento que altera la visión generalizada sobre el conflicto de lealtades al que se vieron sometidos los Regulares; el lector de la crónica periodística (y del libro en el que luego se incluyó) podía así entender las motivaciones de una madre rifeña dispuesta a hacer todo lo posible por recuperar a su hijo y, lo que es más importante, su capacidad de acción dentro de su propia sociedad para llegar a este fin. El rechazo del hijo, ejemplo de heroísmo y lealtad a España, es de algún modo socavado por la actividad de su madre, pero ambos son retratados por Escoriaza como personas que se enfrentan a decisiones de gran dificultad y que tratan de resolver el conflicto en el que están inmersos con los escasos instrumentos que tienen a su disposición.

Asuma por tanto, en las crónicas de Escoriaza, un intento de comprensión hacia el enemigo que, si bien circunscrito a los más débiles —niños, mujeres, madres—, rara vez aparece en el torrente de publicaciones que se desató en España tras conocerse el desastre de Annual, la matanza de Monte Arruit y la situación de los prisioneros en manos de Abdelkrim. La opinión pública, espoleada por la prensa y otros medios de comunicación, clamaba venganza y hubo autores que reivindicaron abiertamente el exterminio de todo el pueblo rifeño⁶⁹. Era muy difícil que Escoriaza pudiera escapar a ese clima, particularmente exacerbado en Melilla. Gran parte de sus crónicas está dedicada a describir acciones heroicas de los soldados españoles;

⁶⁸ El coronel José Riquelme López-Bago (1880-1972) estaba al mando de la Oficina de Asuntos Indígenas en esos momentos, y había sido jefe de la policía indígena desde su creación en 1907 hasta 1918.

⁶⁹ Véase el repertorio iconográfico publicado por E. MARTÍN CORRALES, *op. cit.* (2002), pp. 127-145; C. ALMUIÑA FERNÁNDEZ, «El impacto de Annual (1921) y la información gráfica», en A.R. DÍEZ TORRE (ed.), *Ciencia y memoria de África. Actas de las III Jornadas sobre «Expediciones científicas y africanismo español. 1898-1998*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá-Ateneo de Madrid, 2002, pp. 403-416; J.J. LÓPEZ BARRANCO, *op. cit.* (2006), p. 339ss (sobre el impacto de Annual en las obras de carácter narrativo); J.M. MARTÍNEZ MILÁN y J. GUERRA HERNÁNDEZ, «El desastre de Annual a través de la prensa canaria: una breve introducción». *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife*, núm. extra 1 (2010), pp. 377-392; G. RUIZ LLANO, «Álava ante el desastre de Annual». *Sancho el Sabio*, vol. 32 (2010), pp. 145-166.

en una de ellas manifiesta su admiración por la Legión y su valeroso comandante, Francisco Franco⁷⁰.

Cuando Escoriaza realmente deja de lado, y así lo dice expresamente, sus convicciones pacifistas, mostrándose partidaria de castigar implacablemente a los rifeños es en la crónica nº 11, titulada «Barbarie inaudita», en la que relata el martirio sufrido por una joven española capturada por el enemigo y sometida a toda clase de ultrajes y mutilaciones, a consecuencia de lo cual muere al poco de ser devuelta a los españoles. Escoriaza termina así su tremendo relato:

No, no hay posibilidad de conservar el juicio ante ese acto de inaudita barbarie. ¡Castigo! ¡Venganza! Después consideremos hasta qué punto tienen razón para combatirnos los moros; después veamos la labor diplomática que se debe hacer para atraerles a la sumisión; después estudiaremos el modo de ejercer el protectorado, la intervención, el trato comercial... ¡Después! Antes ha de aplicarse la sanción que merecen martirios como el sufrido por esta inocente criatura⁷¹.

En mi opinión es significativo que, entre todas las atrocidades que se cometieron en esta primera parte de la guerra del Rif por ambos lados, sea la violación de una muchacha la que Escoriaza escogiera para unirse al coro de quienes clamaban por el castigo inmisericorde de los rifeños. Por debajo de la inevitable retórica que requería el momento, se registra aquí una particular sensibilidad hacia el tema de la violación, que no se encuentra tan acusada en las reacciones de otros periodistas masculinos a casos semejantes, como fue el famoso de la melillense Carmen Úbeda, prisionera de los rifeños y que conoció una gran repercusión popular, pero dentro de unos parámetros de expresión más circunspectos⁷². Sin olvidar, por otro lado, que la historia relatada por Escoriaza, aunque se hubiera basado en un hecho real, podría haber sido amplificadada y difundida con detalles de enorme crueldad destinados a producir espanto y rechazo entre la población melillense, que se había visto abandonada por su guarnición tras la catástrofe, creando así una psicosis generalizada de miedo y revulsión.

Aun dentro de un mismo contexto bélico, la encrucijada en la que se encontró Teresa de Escoriaza en 1921 reviste caracteres más trágicos que los experimentados por Carmen de Burgos en 1909. Más agudamente que en el caso de Colombine, Escoriaza tuvo que responder a múltiples y enfrentados requerimientos: su adhesión al proyecto colonial español en Marruecos, sus convicciones pacifistas, la realidad cruel de una guerra brutal, el clamor español de venganza, su papel profesional como periodista y su propia condición de mujer. Todo ello y mucho más que nunca llegaremos a conocer condiciona una escritura testimonial en la que los factores que

⁷⁰ J.E. ÁLVAREZ, *The Betrothed of Death. The Spanish Foreign Legion During the Rif Rebellion, 1920-1927*. Westport-Londres, Greenwood Press, 2001.

⁷¹ *La Libertad*, 16 de septiembre de 1921; *Del dolor de la guerra*, pp. 77-81.

⁷² F. BASALLO, *Memorias del cautiverio (julio 1921 a enero 1923)*. Madrid, Mundo Latino, [1924], y T. SEGADO GÓMEZ, *El cautiverio de Basallo y Carmen Úbeda*. Melilla, Telegrama del Rif, 1923.

acabo de señalar se entremezclan y producen una serie de textos que son sobre todo valiosos por su carácter inmediato: lo que se lee es, sin duda, el resultado complejo y directo de unas experiencias de gran impacto. Volcadas en la crónica, sin tiempo para la reflexión meditada y en la pluma de alguien que no conocía Marruecos con anterioridad, estas experiencias resultan ser como instantáneas fotográficas de situaciones límite, presididas por el dolor, la violencia, la tortura y la muerte.

MARGARITA RUIZ DE LIHORY (1889-1968)

Exacta contemporánea de Escoriaza, Margarita Ruiz de Lihory tuvo una trayectoria vital muy diferente, y aunque ambas coincidieron en su ejercicio de la profesión periodística en la guerra de Marruecos, los resultados que produjeron son tan dispares como lo son sus respectivas personalidades.

En los últimos años de su vida, Ruiz de Lihory se vio envuelta en un sonoro «suceso» relacionado con la muerte de su hija (el llamado «caso de la mano cortada»), que saltó a las páginas de la prensa sensacionalista y le proporcionó una celebridad de tintes morbosos. Todo ello ha sido muy bien relatado y analizado, junto a una amplia presentación de su biografía, en una obra reciente a la que remito⁷³, limitándome aquí a una breve reseña de la vida y actividades de Ruiz de Lihory, centrándome después en su faceta de corresponsal de guerra en Marruecos.

Perteneciente a una familia valenciana con título de nobleza, Ruiz de Lihory creció en un entorno cultivado y acomodado: su padre, José María Ruiz de Lihory y Pardines, barón de Alcahalí (1852-1920), participó activamente en la política de su tiempo y en el movimiento de la Renaixença valenciana, como presidente de Lo Rat Penat y como autor de obras eruditas sobre la cultura valenciana. En ese ambiente, no es de extrañar que Margarita fuera escogida como reina de los Juegos Florales de 1907, en representación de la Infanta Isabel, momento cumbre de su temprana biografía de la que se conserva representación gráfica⁷⁴. Casada muy joven con Ricardo Shelly, tuvo cuatro hijos entre 1911 y 1917, pero tras la muerte de su padre se separó de su marido, dejó los hijos al cuidado de su madre e inició una vida itinerante y de ambiciosos horizontes, basados en la explotación de sus cualidades personales: era, sin duda, una mujer de grandes dotes, muy hermosa y muy inteligente, que consiguió destacar como periodista, como pintora, como abanderada de los derechos de las mujeres y como aventurera, que de todas estas maneras se la describe en los relativamente abundantes testimonios que se han conservado sobre ella.

⁷³ C. POLO GRIÑÁN, *Sangre azul. Vida y delirio de Margarita Ruiz de Lihory*. Valencia, Universitat, 2010. C. POLO es también autor de dos artículos sobre el mismo tema: «La marquesa delirante: necrofilia, esoterismo y alienígenas en Albacete durante los años cincuenta», en J. MARTÍNEZ PÉREZ ET ALII (eds.), *La gestión de la locura: conocimiento, prácticas y escenarios (España, siglos XIX-XX)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 373-404, y «Margarita Ruiz de Lihory, una azarosa biografía». *Debats*, vol. 108 (2010), pp. 88-97.

⁷⁴ *ABC*, 10 de agosto de 1907.

Dejando atrás su tradicional papel como esposa y madre, Ruiz de Lihory consiguió «reinventarse» en Madrid como periodista, utilizando sus relaciones sociales y su condición de aristócrata. Se convierte entonces en «Margarita Alcahalí», una especie de seudónimo que reivindica el título paterno, al que en puridad no tenía derecho, pues le correspondía a su hermana mayor. Pero el perfume nobiliario del nombre nunca la abandonó, en paralelo a su creciente autorrepresentación como defensora de pobres y desvalidos, que asume en alguna entrevista periodística, en la que afirma haberse licenciado en Derecho para cumplir esa excelsa tarea de la abogacía⁷⁵. Mientras tanto, viajaba, daba conferencias, afirmaba su intención de convertirse en actriz⁷⁶ o estudiaba canto en Estados Unidos⁷⁷, donde había triunfado, al parecer, como pintora (hizo un retrato del presidente Calvin Coolidge)⁷⁸.

De toda esta vorágine de actividades diversas, a las que Ruiz de Lihory supo dotar de una proyección pública de llamativo alcance, nada o casi nada habría quedado para la posteridad de no ser por su clara voluntad de alcanzar un lugar de prestigio en el ámbito del periodismo. Y esto lo consiguió, principalmente, a través de su trabajo como corresponsal de guerra en Marruecos. De entre todo lo que publicó al respecto he seleccionado su trabajo para *La Correspondencia de España*, con alguna otra adición, por ser el que de manera más consistente permite apreciar su aportación como corresponsal de guerra; a ello añadiré sus muy reelaborados recuerdos de su experiencia marroquí, publicados en *Domingo* en abril-mayo de 1954.

Entre agosto y diciembre de 1922, Ruiz de Lihory publica una serie de crónicas en *La Correspondencia de España* cuyos envíos proceden indudablemente de estancias en Marruecos, aunque puede que algunos fueran escritos con posterioridad a su vuelta. La primera de estas crónicas se publicó el 15 de agosto de 1922, con el título «Del rotundo fracaso a una esperanza sincera», en primera página y acompañado de una noticia destacada por el periódico, que hacía constar cómo habían conseguido convencerla para que les enviara artículos desde Marruecos, llamándola «ilustre dama perteneciente a noble familia española» y «escritora de brillante pluma». Este primer artículo de Ruiz de Lihory es interesante porque en él

⁷⁵ *La Libertad*, 15 de julio de 1933 (entrevista por Blanca Silveira-Armesto); *Luz*, 22 de junio de 1933; *ABC*, 26 junio 1933. En la entrevista publicada en *La Libertad*, Ruiz de Lahory reivindicaba además la participación de las mujeres en la política, en los siguientes términos: «Dicen los hombres que aún necesitamos una sólida preparación, y ante esto se me ocurre una pregunta: La mitad de los hombres que están metidos en política ¿se hallan preparados? ¿Sirven, por sus conocimientos, para salvar la patria? No. Y entonces, ¿a qué ese temor? Y también, ¿por qué ese desconocimiento del corazón de la mujer?».

⁷⁶ *La Libertad*, 10 de enero de 1925 y *El Imparcial*, 14 enero de 1925.

⁷⁷ *ABC*, 6 de febrero de 1927.

⁷⁸ *ABC*, 26 de septiembre de 1926 (artículo de Miguel de Zárrega, «El sol de Valencia y el espíritu inquieto de una mujer excepcional», que reseña la inauguración de una exposición suya en Boston). Hay huellas anteriores de su actividad como pintora en la prensa madrileña, que informa de su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1922 y del banquete-homenaje que se le ofreció con tal motivo (*La Libertad*, 28 de junio de 1922; *El Sol*, 16 de julio de 1922; *La Voz*, 18 julio 1922; *El Imparcial*, 21 de julio de 1922; *Mundo Gráfico*, 26 de julio de 1922, etc.).

manifiesta una especie de programa sobre lo que pretende hacer como corresponsal de guerra. Se dirige directamente a las mujeres españolas y sobre todo a las madres, en cuyo portavoz pretende constituirse «para que levanten el espíritu en sus hogares e inculquen a sus hijos la idea de patria»; no sólo eso, sino que reprocha a algunas de esas madres que traten por todos los medios de evitar que sus hijos participen en la guerra, ya que en el esfuerzo por derrotar al enemigo deben colaborar por igual todas las clases sociales⁷⁹.

El caso es, sin embargo, que todo este programa desaparece, en uno de los muchos quiebros de Ruiz de Lihory, en los siguientes artículos, que llegan hasta el 21 de febrero de 1923⁸⁰. Parece ser que en este periodo hizo varios viajes a Marruecos, según se desprende de las indicaciones que da ella misma o que aparecen señaladas en el periódico, pero sin que pueda precisarse su número exacto. Tanto desde el terreno de las operaciones como desde Madrid, los artículos de Ruiz de Lihory sobre Marruecos adoptan un tono muy distinto al de la primera entrega. Aunque alguna información de prensa afirma que, tras los combates en Tizzi Azza, la «baronesa de Alcahalí» ayudó a los médicos a cuidar a los heridos en el hospital de Dar Drius⁸¹, este aspecto de su actividad no se refleja en sus propias crónicas, en las que abandona cualquier referencia a la abnegación y dedicación cuidadora de las mujeres o a las madres como fuente de inspiración patriótica, para escribir sobre las implicaciones políticas del conflicto y el desarrollo de los acontecimientos bélicos. En ese sentido, sus crónicas están al mismo nivel que las de los muchos otros corresponsales de guerra masculinos que pululaban en torno al ejército y se diferencian claramente de las de Escoriaza. Destaca también, en ese conjunto de crónicas, la atención prestada al general Burguete⁸², de cuya política se muestra ardiente partidaria y al que dedica una entrevista claramente reelaborada tras su realización, para mostrar, entre otras cosas, la vinculación heroica entre la acción en Marruecos y la

⁷⁹ Hay aquí una intención clara de censurar el sistema de los «soldados de cuota», a los que por un pago en metálico se les reducía el tiempo de prestación del servicio militar y se les permitía elegir el regimiento donde llevarlo a cabo; v. N. SALES DE BOHIGAS, «Servicio militar y sociedad en la España del siglo XIX», en *Sobre esclavos, reclutas y mercaderes de quintos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 209-277. Muchos de estos soldados de cuota tuvieron que ir finalmente a combatir en Marruecos para suplir la enorme cantidad de bajas causadas en Annual; un testimonio contemporáneo, en F. HERNÁNDEZ MIR, *La tragedia del cuota (una escuela de ciudadanos)*. Madrid, Pueyo, 1922.

⁸⁰ Son los siguientes, además del ya citado: «De Marruecos. Las operaciones» (28/08/22); «Una entrevista con Burguete» (02/09/21); «Burguete a Marruecos» (05/09/22); «Hechos y fechas» (11/09/22); «Desde Melilla. Rescate de prisioneros y noticias que nos aportan» (22/09/22); «Hechos que desmienten dichos» (03/10/22); «Marruecos. Reducción del problema a sus términos reales» (20/10/22); «Los regulares» (23/10/22); «Los de Alhucemas...» (02/11/22); «Cómo se desarrolló el combate entre la harka de Abd-el-Krim y la columna del Sr. Coronel» (03/11/22); «El alto mando no fortifica Afrau» (28/11/22); «El rescate y sus responsabilidades» (21/02/23).

⁸¹ *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1922.

⁸² Ricardo Burguete Lana (1871-1937), general de división, Alto Comisario de España en Marruecos entre el 15 de julio de 1922 y el 13 de julio de 1923, con amplia experiencia en las guerras coloniales españolas, desde Cuba y Filipinas hasta Marruecos. Véase M.R. DE MADARIAGA, *Marruecos, ese gran desconocido. Breve historia del protectorado español*. Madrid, Alianza, 2013, pp. 135-137.



memoria del romancero medieval que describe las luchas contra «el musulmán». La retórica imperialista que dominaba la prensa española del momento encuentra en Ruiz de Lihory una expresión sin fisuras: en sus propias palabras, lo que se necesita en Marruecos es alguien que, como Burguete, vaya *a pegar (sic)* y que demuestre a los rifeños los valores de nuestra raza⁸³.

La personalidad algo camaleónica de Ruiz de Lihory, con su gran capacidad para adaptarse a las circunstancias y sacar el mayor provecho de ellas, se manifiesta en esta identificación con el más alto dirigente de la política y la milicia españolas en Marruecos, donde mantuvo su tendencia natural a incorporarse a los grupos de élite de cada ambiente en el que se movía. Otro ejemplo notable de ello es que, cuando en junio de 1923 se organizó en Madrid un banquete-homenaje a Francisco Franco con motivo de su ascenso al grado de teniente coronel y habersele encomendado el mando de la Legión, Ruiz de Lihory se sentó a su derecha. En el discurso final del acto, pronunciado por Víctor Ruiz Albéniz, el orador afirmó que debía hacerse un homenaje a la mujer española, simbolizada en la «baronesa» de Alcahalí, en las madres de Valenzuela⁸⁴ y de Franco, y «en la abnegada prometida de éste, que ha sabido sacrificar su amor ante el deber imperativo exigido por la Patria»⁸⁵.

Volviendo a las crónicas marroquíes de Ruiz de Lihory, otro aspecto que llama la atención en ellas es su clara voluntad de presentarse no sólo como analista de la situación, sino como parte activa en su desarrollo y, en todo caso, como conocedora de intrigas y asuntos semisecretos. Así, en la crónica del 11 de septiembre de 1922, se hace eco de las acusaciones que circulaban contra el gran visir del jalifa (representante del sultán en la zona del protectorado español), a quien habría querido envenenar «como ya ocurrió con su pobre favorita», añadiendo a la especie un toque de orientalismo muy adecuado para atraer la atención de sus lectores⁸⁶. Más interesante es, con todo, su supuesta intervención para organizar una entrevista en Málaga entre el ex-sultán de Marruecos, Mulay `Abd al-Hafiz (r. 1908-1912), y el general Burguete, de la que se hicieron eco algunos periódicos españoles⁸⁷. El propio `Abd al-Hafiz desmintió públicamente la participación de Ruiz de Lihory, a la que apenas conocía más allá de una visita que le había hecho, en la entrevista con Burguete, que sí reconoció pero a la que descargaba de todo interés político⁸⁸. Pero el asunto empezaba a desbordarse y Ruiz de Lihory envió a *El Sol* un largo texto (resumido en su publicación) en

⁸³ *La Correspondencia de España*, 5 de septiembre de 1922 («Burguete a Marruecos»).

⁸⁴ El teniente coronel Rafael Valenzuela, jefe de la Legión, acababa de morir, el 5 de junio, en el combate de Tizzi Azza (v. J. ÁLVAREZ, *op. cit.*, 2001, pp. 87-88), dando paso al nombramiento de Franco al frente de la Legión.

⁸⁵ *El Globo*, 16 de junio de 1923. Otra reseña del homenaje, que también menciona la presencia de Ruiz de Lihory, en *El Sol*, 15 de junio de 1923.

⁸⁶ El rumor sobre el pretendido envenenamiento del jalifa fue ampliamente desmentido después, v. V. Ruiz Albéniz, *Por tierra de moros. Artículos publicados por el Tebib El Arrumi en «Informaciones» en mayo de 1931* (con motivo del fallecimiento del gran visir).

⁸⁷ *El Sol*, 24 de septiembre de 1922, y *La Voz*, 23 septiembre 1922.

⁸⁸ *El Sol*, 27 de septiembre de 1922.

el que afirmaba categóricamente no haber presentado a Burguete al ex-sultán, dejando en el aire, no obstante, qué otras intervenciones podría haber llevado a cabo. Pero sobre todo insiste en la falsedad del rumor según el cual ella habría exigido «una fuerte cantidad por mis servicios en favor de los prisioneros», para a continuación extenderse en su convencimiento de que el servicio a la patria debe ser siempre altruista, aunque por otro lado, es lícito en su opinión recibir recompensas económicas por los servicios prestados a otras naciones, siempre y cuando no perjudiquen a la propia⁸⁹.

Ha de recordarse aquí que la difícil cuestión del rescate de los prisioneros españoles intervinieron, junto a los esfuerzos de la administración, diversos agentes particulares, tanto marroquíes como españoles, cuyas motivaciones no siempre pudieron calificarse estrictamente de «altruistas»⁹⁰. En ese contexto, los rumores sobre Ruiz de Lihory podrían haber carecido (o no) de base, pero lo que parece seguro es que ella trató de utilizar su amistad con Burguete y su conocimiento del ex-sultán de Marruecos para superar el mero papel de corresponsal de guerra y tomar una parte activa, aunque secreta, en negociaciones de carácter político. La pretensión de Ruiz de Lihory, con sus borrosos márgenes en los que se funden un cierto aventurerismo y labores de espionaje, puede reconocerse, con los matices diferenciales que corresponden a cada caso, en otras trayectorias de mujeres que en la primera mitad del siglo xx tuvieron un papel más o menos relevante en la política colonial europea en el mundo árabe-islámico. En lo que se refiere a Marruecos, el paralelo más evidente con Ruiz de Lihory es el de Rosita Forbes (1893-1967), cuya biografía de al-Raysûnî sigue teniendo interés⁹¹. Sin olvidar otros ejemplos del mismo estilo, como los de Gertrude Bell y Freya Stark en Oriente Medio, ambos muy vinculados a la expansión colonial británica, tampoco se debe dejar de mencionar el llamativo caso de Marga d'Andurain, quizá más similar al de Ruiz de Lihory en algunos aspectos⁹². Es decir, que la expansión del colonialismo europeo abrió un cauce, no por estrecho menos importante, para que algunas mujeres se hicieran un espacio propio en el que confluyen, en grado diverso, acción política, exploración, periodismo y escritura, espionaje y maniobras de intermediación.

Las crónicas de Ruiz de Lihory en *La Correspondencia* dejan traslucir su voluntad de presentarse como experta en el tema marroquí y poseedora de autoridad

⁸⁹ *El Sol*, 17 de enero de 1923.

⁹⁰ Sobre las actuaciones para el rescate de los prisioneros, v. M.R. DE MADARIAGA, *Abd el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia*. Madrid, Alianza, 2009, pp. 308-326.

⁹¹ *El Raisuni, the sultan or the mountains: his life story*, London, Thornton Butterworth, 1924. Se tradujo al español en 1937 y se ha publicado de nuevo en Córdoba, Almuzara, 2010. Curiosamente, en el núm. de septiembre-octubre de la *Revista Hispano-africana*, II, 1923, p. 280, apareció una noticia sin firma sobre el viaje de Rosita Forbes para entrevistar a al-Raysûnî, quitando importancia a la empresa de la viajera inglesa, ya que, se afirma, gracias a la paz impuesta por España cualquiera puede hacer una entrevista semejante sin la menor dificultad. La aparición de esta nota coincide con el periodo de colaboración de Ruiz de Lihory con la revista, como se verá en seguida, y hace sospechar si no fuera ella su autora.

⁹² Véase sobre ella C. MORATÓ, *Cautiva en Arabia*. Barcelona, Debolsillo, 2012.

en el asunto que en esos momentos dominaba la escena política y militar española. Puede decirse que realizó este perfil mediante su colaboración en la *Revista Hispano-Africana*, órgano de la Liga Africanista Española, en la que publicó dos artículos que no carecen de interés a este respecto. El primero de ellos, «Algeciras y el Estrecho de Gibraltar»⁹³, reivindica la necesidad de convertir a Algeciras en el punto clave de la acción colonial española en Marruecos, a la que inserta en una trayectoria histórica de largo alcance y en un africanismo que recuerda los planteamientos de Gonzalo de Reparaz⁹⁴. El segundo es un intento de creación literaria, una especie de leyenda creada por su autora y que, bajo el título «De la vida marroquí. Luna llena»⁹⁵, anuncia la inevitable derrota de los rifeños ante el empuje de España, utilizando para ello la figura inventada de un santo musulmán que, después de haber predicado por los zocos la guerra contra el invasor, permanece ahora mudo y, por un milagro de Allah, convertido en piedra. Ninguno de los dos textos desentona en la *Revista Hispano-Africana*, quizá la publicación de mayor calidad y ambición africanista de su época, en la que colaboraban, por el tiempo en que Ruiz de Lihory publicó en ella, desde Américo Castro hasta ilustres representantes del colonialismo hispano, como Clemente Cerdeira o Ángel Cabrera. En toda la historia de la revista (que se publicó de 1922 a 1931), «Margarita Alcahalí» es la única firma de mujer que aparece en ella, lo que dice mucho sobre su capacidad para introducirse en los cotos cerrados del mundo de los expertos en colonialismo y sus derivaciones político-militares.

El 2 de enero de 1924, no mucho después de haber conseguido este espaldarazo profesional, se publica en *La Correspondencia de España* un artículo que reproduce otro del *Excelsior* mejicano⁹⁶ y que ofrece la versión que la propia Ruiz de Lihory daba de su actividad en Marruecos: según ella, estuvo de 1921 a 1922 en Marruecos, agregada al cuartel general del Alto Comisario, general Burguete; entró en Arcila con el ejército español y llegó hasta el palacio de al-Raysûnî; para poder estar con las tropas en los combates, se convirtió en enfermera. Pero ahora, declara, la guerra en Marruecos ya no tiene interés y por eso ha ido a América, donde tiene contratadas conferencias en varios países y planea hacer estudios sobre el feminismo⁹⁷.

En efecto, no será hasta mucho después en la vida de Ruiz de Lihory cuando vuelva a resurgir su memoria del tiempo pasado en Marruecos. Todo era muy diferente: en la primavera de 1954, en pleno escándalo por las circunstancias de la muerte de su hija y recién salida de una estancia en el psiquiátrico penitenciario,

⁹³ *Revista Hispano-Africana*, febrero de 1923, año II, núm. 2, pp. 39-40.

⁹⁴ Sobre Reparaz (1860-1939), v. G. NERÍN, «Gonzalo de Reparaz, el africanista errante», en Y. AIXELÀ, L. MALLART y J. MARTÍ (eds.), *Introducción a los estudios africanos*, Vic, Ceiba, 2009, pp. 15-29.

⁹⁵ *Revista Hispano-Africana*, mayo de 1923, año II, núm. 5, pp. 142-143.

⁹⁶ «Margarita de Alcahalí, en Méjico».

⁹⁷ Sobre la estancia en América de Ruiz de Lihory, v. C. POLO GRIÑÁN, *op. cit.* (2010), pp. 150-162 (con reproducción de un fragmento de las memorias de Indalecio Prieto en el que se da una visión de la «baronesa» como mujer aventurera y de accidentada vida amorosa, dándose incluso por supuesto que había sido amante del ex-sultán de Marruecos, Mulay `Abd al-Hafiz).

Ruiz de Lihory publica una serie de artículos en el semanario *Domingo*, dirigido por Luis Antonio de Vega (1900-1977), periodista y escritor con un largo currículum de publicaciones de carácter africanista (y culinario). Estos artículos han sido calificados, con razón, como una magnífica maniobra de autopropaganda⁹⁸, destinada a resaltar sus pasados servicios a España en contraste con la injusta campaña que se había desencadenado contra ella⁹⁹.

En estos artículos, junto a algunos destellos de experiencias personales que parecen auténticas, se asiste a una novelización de su actividad en el conflicto bélico en el Rif en la que Ruiz de Lihory se transforma en un personaje de aires cinematográficos, que va de aventura en aventura, escapa a las amenazas de sus perseguidores y consigue rescatar importantes documentos para la misión secreta que se le había encomendado por el mando. El broche final a este cúmulo de disparates folletinescos, en el que no falta la imprescindible referencia al cautiverio de una mujer europea por salvajes africanos u orientales¹⁰⁰, consiste en su pretensión de haberse entrevistado con el mariscal Lyautey, Residente General del protectorado francés de 1912 a 1925, que habría reconocido en ella al misterioso «capitán Ali» y sabía muchas cosas de su vida en Marruecos, como «situaciones más cerca de los moros, sobre todo cuando el rescate de prisioneros, mis visitas al Raisuli, mi amistad con Abd El Krim, mis encuentros con Muley Hafid y otras miles de cosas más, o mejor, del capitán Ali».

Es difícil saber hasta qué punto Luis Antonio de Vega participó en estas recreaciones fantasiosas del pasado de Ruiz de Lihory en Marruecos —algunos de los títulos de sus artículos parecen sacados directamente de las novelas de ambiente marroquí de Vega—, pero en todo caso parece claro que los artículos publicados en *Domingo* con la firma de Ruiz de Lihory tienen poco que ver con los que había escrito treinta años antes. En común mantienen, no obstante, la necesidad de reafirmar su adhesión y compenetración con las figuras más representativas del poder político, desde Lyautey, en un pasado recreado, a Franco, en un presente que incluye recuerdos a la intervención de las tropas «moras» en la «cruzada de liberación». El tema del espionaje y la intriga política subterránea, apenas esbozado o aludido en sus crónicas a *La Correspondencia*, adquiere ahora una categoría fundamental para su «autopropaganda» que es lo mejor que puede decirse de estos textos tan ligados, por otro lado, a los más significativos clichés de la historiografía franquista sobre

⁹⁸ *Ibidem*, p. 116. Polo resume el contenido de estos artículos en el capítulo de su obra titulado «Misión especial en Marruecos», pero no parece haber consultado las crónicas y artículos de Ruiz de Lihory en 1922-1923, que dan, como se ha visto antes, una visión muy diferente de su experiencia marroquí.

⁹⁹ Los artículos publicados en *Domingo* son los siguientes (bajo el título general «De mis recuerdos de África»): «La verdad va apareciendo, y la mentira se disipará como un vapor ligero» (04/04/54); «En un pétalo de rosa hay sitio para diez mil ángeles» (11/04/54); «Gibraltar, en la orilla de los bellos sueños» (18/04/54); «Tánger, en misión especial» (25/04/54); «Yo estuve prisionera de los moros» (02/05/54); «Cuando yo era 'El capitán Ali' conocí al mariscal Lyautey» (09/05/54).

¹⁰⁰ El tópico, no obstante, sigue funcionando: recuérdese que la obra de C. Morató sobre M. d'Andurain lleva, precisamente, el título de *Cautiva en Arabia*, cuando la circunstancia de su prisión es sólo un episodio dentro de una larga y aventurera biografía.

Marruecos¹⁰¹. El delirio diagnosticado por su biógrafo/psiquiatra, C. Polo Griñán, no sólo se extendió a sus actuaciones personales sino también, como es lógico, a sus publicaciones. Aun así, debe señalarse que en las necrológicas publicadas tras la muerte de Ruiz de Lihory, se hacía constar, junto a su condición aristocrática, su carácter de «veterana periodista», vinculado a sus primeras crónicas desde Marruecos, lo más válido, aun hoy, de su accidentada carrera profesional y personal¹⁰².

CONCLUSIONES

Las biografías de estas cuatro periodistas/escriptoras tienen, dentro de su diversidad personal, puntos comunes que permiten analizar sus trayectorias no sólo como vidas extraordinarias (que sin duda lo fueron), sino como representativas de la evolución del creciente papel público de las mujeres en la España de las primeras décadas del siglo xx. Todas mantuvieron una actividad profesional autónoma, como autoras de artículos periodísticos o novelas, o bien activas en otros ámbitos artísticos, en la radio o en la enseñanza. Su experiencia como corresponsales de guerra se limitó a un periodo breve de sus vidas, pero produjo una serie de publicaciones de gran valor testimonial, en un ámbito que las convenciones sociales de su época consideraban estrictamente reservado a los hombres. No ha de extrañar, por tanto, el compromiso feminista de todas ellas, que se extiende por un arco ideológico amplio, en el que se incluyen las posiciones conservadoras de González Ramos y Ruiz de Lihory. Cabe también señalar aquí que tanto Burgos como Ruiz de Lihory abandonaron a sus maridos y/o a sus hijos, que Escoriaza permaneció soltera toda su vida, o que de la relación matrimonial de González Ramos se tienen escasísimas noticias; es decir, que todas ellas mantuvieron un perfil personal muy alejado de los cánones vigentes en su tiempo para las vidas de las mujeres.

De los tres aspectos que se pretendían estudiar en este artículo, la combinación de colonialismo y periodismo, situada en un contexto bélico, produce resultados que están lejos de sorprender al lector actual. Ninguna de estas mujeres discute o pone en cuestión la legitimidad de la presencia española en el norte de Marruecos, como tampoco lo hicieron sus colegas masculinos. La entusiasta adhesión a los hechos heroicos del ejército español puede ser más o menos acusada, pero siempre está

¹⁰¹ Sobre la imaginaria cinematográfica a este respecto, v. S. MARTÍN-MÁRQUEZ, *op. cit.* (2008) y A. ELENA, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona, Bellaterra, 2010.

¹⁰² *ABC* (edición de Sevilla) y *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1968. La figura de Ruiz de Lihory tiene actualmente una presencia llamativa en internet y en otros foros (C. POLO GRIÑÁN, *op. cit.* (2010), pp. 207-240). Entre los muchos temas con los que se la vincula, habría que destacar, por su relación con Marruecos, su pretendida amistad con Abdelkrim (hay quien llega a afirmar que fue amante suya) y sus conocimientos sobre magia negra y venenos, aprendidos según se dice durante su estancia en el Rif. Si el primer aserto carece de toda verosimilitud, el segundo evoca creencias que circularon en la literatura colonial española (F. Carcaño, «La yerba de Beni-Urriaguel», *El Telegrama del Rif*, 6 de julio de 1923; M. QUECEDO ORTEGA, *Recuerdos de Marruecos. Villa Sanjurjo y el Rif Central en 1931*). Melilla, Consejería de Cultura y Festejos, 2008, pp. 182-183.

ahí y permanece como telón de fondo de unas crónicas que, no hay que olvidarlo, estaban sometidas a la censura militar y de las que se esperaba que contribuyeran a enardecer a la opinión pública, cada vez más reticente a aprobar la sangría económica y en vidas de soldados que costaba la intervención en Marruecos.

Ahora bien, cuando en este panorama se introduce la variable de género, las cosas empiezan a tomar otro cariz. Si de la tragedia de Annual y su contexto se derivaron las mejores narrativas hispánicas sobre el horror de la guerra colonial, cuya autoría corresponde a Ramón Sender, José Díaz Fernández y Arturo Barea¹⁰³, los testimonios de las periodistas corresponsales de guerra desde 1909 a 1923 contribuyen a matizar un panorama monolítico del que se apartan para introducir, en mayor o menor medida, lo que puede considerarse como una visión condicionada por su género: del mismo modo que los periodistas masculinos se identifican con las acciones heroicas del ejército, ellas (que también lo hacen) añaden un elemento que les es propio y que pertenece a la imagen que la sociedad de su tiempo esperaba de las mujeres: su aceptación de que les corresponde ser la clave de la vida familiar —en contra de sus propias vivencias, al menos en algún caso—, y que, transportadas a un contexto bélico, deben perpetuar allí sus cualidades como cuidadoras y madres.

Esta imagen no es estática, naturalmente: está sometida a las variaciones históricas e ideológicas que condicionaron las actuaciones de cada una de las corresponsales de guerra aquí estudiadas, a lo que hay que añadir sus circunstancias personales. Así, la conjunción «madres españolas de soldados/dolor de la guerra/enfermeras como ángeles de piedad» tiene su mayor expresión en González Ramos, pero ya había aparecido en Burgos y se puede reconocer en Escoriza y, aunque en menor medida, también en Ruiz de Lihory. La función maternal como elemento indisoluble del papel social de las mujeres resistió a la progresiva sustitución del estereotipo del «ángel del hogar», por el de la «mujer moderna», con vida propia y costumbres nuevas y con una progresiva inserción en ámbitos profesionales hasta entonces reservados a los hombres¹⁰⁴.

Al combinar el análisis de género con la ideología colonial, el resultado es igualmente llamativo. Presentes, aunque por breve tiempo, en el centro de un conflicto militar, las imágenes que transmiten las corresponsales de guerra españolas sobre las mujeres rifeñas son, o bien inexistentes, o bien teñidas por la necesidad de manifestar un patriotismo nacional indiscutible, en cuya base se manifiesta una argumentación que establece jerarquías de civilización entre españoles y «moros». Es Carmen de Burgos quien más explícitamente se extiende en ese sentido, denegando a las rifeñas cualquier comunidad de sentimiento con las españolas, pero quienes la sucedieron como testigos de las guerras de Marruecos no se apartaron gran cosa

¹⁰³ Para la historiografía sobre Annual, v. P. LA PORTE, «El desastre de Annual, ¿un olvido historiográfico?». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 19 (1997), pp. 223-230.

¹⁰⁴ G. GÓMEZ-FERRER MORANT, *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*. Madrid, Arco Libros, 2011, pp. 47-48. Desde un punto de vista sustentado en testimonios literarios, véase asimismo M.T. BORDONS GANGAS, *Mujeres modernas: género, historia y literatura en España en los primeros treinta años del siglo XX*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 2005.

de esa apreciación demoledora. El dolor de la guerra, la tragedia del conflicto, la invocación al pacifismo, son tantos otros temas que se invocan al tratar de la muerte que aguarda a los soldados españoles y al padecimiento de sus madres y esposas, pero que se ignoran (o que sólo aparecen, marginalmente, en alguna de las crónicas de Escoriaza) a la hora de considerar los efectos que la guerra colonial tuvo entre las mujeres rifeñas.



CONVENCIONES SOCIALES Y SUJETOS SILENCIADOS. UNA CRÍTICA A LA SITUACIÓN IDEAL DE HABLA EN RELACIÓN CON LA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

Isabel G. Gamero
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este artículo quisiera contemplar una versión distinta de los procesos de comunicación humanos, crítica con el planteamiento ideal del discurso de Jürgen Habermas. Para ello, aludiré a varias objeciones a la teoría de la acción comunicativa: la que cuestiona el carácter implícito y universal de las estructuras comunicativas descritas por este autor, la crítica feminista que desaprueba el sujeto abstracto de la propuesta habermasiana y la que objeta la consideración aporética que este filósofo da a la normatividad social. Para acabar, aludiré a un ejemplo literario de Virginia Woolf que problematiza la situación ideal de habla propuesta por este autor.

PALABRAS CLAVE: consenso, ideal comunicativo, normatividad, subjetivación, feminismo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse a different version of the human communicative process, which is presented as a critique to Jürgen Habermas's ideal discourse theory. For this purpose, I will be referring to three critical objections to Habermas's communicative action theory: the first one questions the implicit and universal consideration of the communicative structure; the second one objects to the formal and abstract subject that this author proposes; and the last one criticises the aporetic conception of Habermas's social normativity. To conclude, the paper also looks into Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, which problematises Habermas's ideal speech situation.

KEY WORDS: consensus, communicative ideal, normativity, subjectification, feminism.

INTRODUCCIÓN Y BREVE DESCRIPCIÓN DE LA TEORÍA DE HABERMAS

A lo largo de toda su producción teórica Jürgen Habermas ha definido una situación ideal de habla, a medio camino entre la utopía y el ideal regulativo, que de realizarse permitiría la libre expresión de todos los hablantes, en el establecimiento de un diálogo igualitario, inclusivo y sin restricciones, donde imperara la acción



comunicativa sobre cualquier otro tipo de acción estratégica, interesada o egoísta. Para aclarar tal situación ideal, Habermas alude a una serie de pretensiones de validez, que, al modo de un imperativo categórico lingüístico¹, todos los hablantes deberían cumplir si desean aproximarse al modelo de diálogo descrito. Dichas pretensiones son cuatro: inteligibilidad, verdad, corrección y veracidad². E incluso admitiendo que estas pretensiones no suelen ser respetadas en los procesos de comunicación cotidianos, Habermas no deja de insistir en que, aunque sea de forma contrafáctica, dichas pretensiones «han de cumplirse si es que [...] han de tener lugar discursos»³. Es decir, según el autor, la única alternativa posible a un discurso autoritario, falso o mendaz es presuponer que las pretensiones pueden cumplirse y entonces, como consecuencia, los discursos se irán tornando más igualitarios e inclusivos. Por ello sostiene este filósofo que las pretensiones de validez pueden ser entendidas como una «ficción operante», que al ser puestas en práctica en los discursos, acercan a los seres humanos a la situación ideal de habla. Además dichas presuposiciones resultan imprescindibles como canon crítico para evaluar si los acuerdos alcanzados se encuentran más o menos alejados del consenso ideal⁴.

A lo largo de los años, Habermas se ha ido apartando de la argumentación que acabamos de describir, para insistir en que su teoría no presupone un horizonte ideal que se deba alcanzar, sino que describe una serie de competencias comunicativas que todos los hablantes llevan a cabo cuando inician procesos comunicativos. De este modo, en su pragmática universal, este autor reconoce que los momentos de consenso y entendimiento no son habituales, sino que «los estados más típicos [de comunicación] son los pertenecientes a esa zona gris entre la no comprensión y el malentendido»⁵. Ahora bien, todos entendemos lo que quiere decir un consenso y un malentendido, especialmente cuando criticamos los momentos donde no llegamos a entendernos. A partir de este reconocimiento, la tarea del teórico del discurso será descubrir y describir aquellas condiciones comunicativas que los hablantes deben respetar, si es que pretenden que sus palabras tengan sentido. Habermas insiste en que su teoría no impone estas condiciones, sino que tan sólo «reconstruye el saber preteórico de hablantes competentes, que se expresan en la producción de oraciones de un lenguaje natural y en la evaluación de la gramaticalidad de las expresiones lingüísticas»⁶. Ahora bien, esta reconstrucción va a tener un alcance universal, en tanto describe aquellas capacidades comunicativas de todos los hablantes que se expresan correctamente.

Las críticas que este filósofo ha recibido por esta doble consideración de las pretensiones de validez del habla (la ideal y la reconstructiva) son múltiples y variadas.

¹ J. HABERMAS *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 17.

² J. HABERMAS *Teoría de la acción comunicativa*. Volumen 1. Madrid, Taurus, 1999, p. 144.

³ J. HABERMAS *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos* Madrid, Cátedra, 1989, p. 154.

⁴ *Ibidem*, pp. 155-156.

⁵ *Ibidem*, pp. 301.

⁶ *Ibidem*, p. 316.



Sin embargo, el autor nunca ha dejado de reconocer el falibilismo y la constante necesidad de autocrítica, tanto de los seres humanos en general, como de su propia teoría; por ello, ha respondido, una y otra vez a sus críticos, reformulando y ampliando su propuesta teórica, sin renunciar nunca a la posibilidad de un momento comunicativo (ideal o contrafáctico) donde se respeten las pretensiones de validez y, de este modo, todos los sujetos tengan las mismas oportunidades para expresar su opinión. Dada la complejidad de este debate y la constante interlocución entre Habermas y sus críticos, en este artículo nos limitaremos a aludir a algunas objeciones que ha recibido el autor y a varias de las réplicas que ha dado en defensa de su teoría.

1. ALGUNAS OBJECIONES A LA TEORÍA HABERMASIANA

1.1 EL CARÁCTER IMPOSTADO DE LA SITUACIÓN IDEAL DE HABLA

En primer lugar, una de las críticas más reiteradas a la obra habermasiana es la que cuestiona la situación ideal de habla, dada su improbable realización. Ahora bien, debemos tener en cuenta que este autor asegura que su teoría no postula ningún ideal imposible, sino que se limita a describir unas pretensiones universales de validez, que todos los hablantes deberían llevar a cabo para ser entendidos. Además, Habermas insiste en que su teoría sólo explicita o reconstruye⁷ esta estructura universal, que subyace a todo discurso con sentido y que resulta intuitiva para todo el que reflexione sobre el lenguaje. Aunque han sido bastantes autores los que han cuestionado este argumento⁸, aludiremos brevemente a una sola de estas críticas, la de Nigel Pleasants, dada su claridad y actualidad.

Este filósofo inglés parte de la consideración ética que acaba presentando la obra de Habermas, esto es, cuando el saber implícito, compartido por todos los hablantes y condición de posibilidad del mutuo entendimiento, adquiere un cierto carácter normativo, que legitima la crítica a los procesos comunicativos cotidianos que no cumplen las condiciones que Habermas pretende haber reconstruido. Constatando este desplazamiento de la teoría de la acción comunicativa a la ética del discurso, Pleasants sostiene que Habermas se ha apartado de la realidad de los hablantes e impone un modelo comunicativo, sin llegar a plantearse si las pretensiones de validez pueden cumplirse efectivamente⁹.

⁷ Habermas oscila entre estos términos: en principio, aún influido por el idealismo de Apel, aspiraba a explicitar la estructura universal que subyace a todo lenguaje. Más adelante, y por influencia de Chomsky y Piaget, optó por reconstruir las competencias comunicativas de los seres humanos. Pero, incluso en sus últimas obras, sigue usando estas dos expresiones de modo indistinto.

⁸ Entre los principales críticos de este argumento de Habermas destacan Michael Walzer y Richard Rorty. En el ámbito español cabe mencionar a Javier Muguerza.

⁹ N. PLEASANTS, *Wittgenstein and the Idea of a Critical Social Theory*. Londres, Routledge, 1999, p. 160.



En primer lugar, Pleasants critica la dificultad (o incluso cabría decir el escaso carácter intuitivo) que presenta la teoría de Habermas. El filósofo inglés argumenta que resulta difícil entender cómo una propuesta tan elaborada y compleja como la teoría de la acción comunicativa puede corresponderse con las actitudes básicas y creencias subyacentes que todos los individuos ponen en práctica cuando inician procesos comunicativos. Según Pleasants, los conceptos que utiliza Habermas son muy abstractos y complejos, para entenderlos es preciso conocer la historia de la filosofía moderna y contemporánea, así como tener nociones de teoría política, psicología y sociología. La teoría de la acción comunicativa no resulta tan intuitiva como su autor sostiene y se aleja de la práctica comunicativa cotidiana de los hablantes; no obstante, Habermas sigue insistiendo en que se limita a reconstruir las estructuras comunicativas implícitas que comparten todos los sujetos y que no resultan negables racionalmente¹⁰.

En oposición a tal construcción idealizada y compleja, Pleasants recuerda que en nuestras vidas no se dan tales ejemplos de perfecto entendimiento, sino que la comunicación está generalmente obstaculizada por todo tipo de desacuerdos, engaños y coerciones diversas¹¹. En nombre de una tarea filosófica crítica y realista, Pleasants objeta la pretensión teórica excesiva de Habermas, quien pretende reconstruir los procesos de entendimiento de los seres humanos, pero acaba prescribiendo una forma de comunicación concreta, su situación ideal de habla. En oposición a esta pretensión, este autor insiste en que la filosofía no debería decir cómo es o debe ser la realidad, sino tratar de solucionar conflictos, sin distanciarse de las circunstancias concretas de los hablantes, ni perder su capacidad crítica¹².

I.2 LA IMPOSIBILIDAD DEL SUJETO ABSTRACTO

La respuesta de Habermas a esta primera objeción pasa por insistir en el carácter racional e incuestionable de las pretensiones de validez, así como en las ventajas que supondría la realización de la situación ideal de habla, que se debe seguir presuponiendo, aunque sea de modo contrafáctico, para superar los bloqueos de los procesos comunicativos y lograr una mayor inclusión de diferentes sujetos. De este modo, la propuesta habermasiana alcanza un estatus de horizonte ético deseable e imposible de cuestionar y que además tiene efectos en la realidad, ya que al guiarse por este ideal comunicativo, los hablantes van adquiriendo una mayor capacidad crítica. Por otro lado, el autor reconoce que las pretensiones de validez quedan siempre frustradas por las contingencias de la vida cotidiana, por lo que nunca se podrá alcanzar la certeza definitiva del pleno consenso; pero el reconocimiento de este falibilismo no supone tanto una objeción a su teoría, como un motivo más

¹⁰ J. HABERMAS, *op. cit.* (1999), p. 162.

¹¹ N. PLEASANTS, *op. cit.*, p. 163.

¹² *Ibidem*, p. 182.

para ejercer la crítica y la autocrítica constantes, e insistir en que nunca se debe abandonar el ideal¹³.

En un segundo momento de su producción, ubicados ya en los años ochenta, Habermas se distancia de los planteamientos idealistas, apelsianos y de cuño kantiano, para consolidar su teoría con contribuciones de disciplinas empíricas, reconstructivas y con vocación de universalidad. En este sentido, el autor sostiene que adquirir y poner en práctica las pretensiones de validez de su teoría equivale al desarrollo de ciertas competencias, propias del proceso de maduración de los seres humanos. Alude de este modo Habermas a la psicología genética del desarrollo de Piaget y a la interpretación moral de esta teoría que lleva a cabo Kohlberg¹⁴.

Para este último autor, el proceso de aprendizaje que llevan a cabo todos los seres humanos se inicia en un punto de partida egocéntrico y calculador, y avanza en distintas fases, hasta alcanzar el estadio sexto, de moral posconvencional, caracterizado por el universalismo, la reversibilidad de perspectivas y el reconocimiento de todos los sujetos como iguales¹⁵. Este proceso de maduración se corresponde, según Habermas, con el desarrollo de la racionalidad comunicativa, orientada al entendimiento, como superación de las acciones estratégicas e interesadas¹⁶; y de este modo, su propuesta ya no supondría una formulación teórica idealista y separada de la realidad, sino que tendría una corroboración empírica y universal.

Esta interpretación del desarrollo humano ha recibido numerosas críticas¹⁷, aunque nos centraremos exclusivamente en la que cuestiona la comprensión abstracta del sujeto de estos autores, quienes asumen que este proceso de maduración se da de modo invariante en todas las culturas y obvian los distintos contextos en que se desarrollan los distintos sujetos, que promueven distintas formas de aprendizaje y que afectan a la formación de su subjetividad. Debemos tener en cuenta además que estos distintos procesos de desarrollo no sólo se dan por pertenencia a distintas culturas, sino también por las diferencias de género, incluso dentro de la misma cultura occidental¹⁸.

¹³ J. HABERMAS, *op. cit.* (1989), p. 157.

¹⁴ *Ibidem*, p. 144. Y véase especialmente el artículo «Notas sobre el desarrollo de la competencia interactiva», *ibidem*, pp. 161-192.

¹⁵ L. KOHLBERG, «From is to ought: How to commit the naturalistic fallacy and get away with it in the study of moral development», en T. MISCHEL (ed.), *Cognitive Development and Epistemology*, Nueva York, Academic Press, 1971, p. 232.

¹⁶ J. HABERMAS, *Conciencia moral y acción comunicativa*. Madrid, Trotta, 2008, p. 138.

¹⁷ En el mismo libro donde está el artículo de Kohlberg que citamos, se recogen las principales críticas; destacan especialmente las de Alston y Peters. No debemos olvidar la obra de Gilligan, a la que nos referiremos a continuación y la de Benhabib, así como la de McCarthy, quien objeta tanto la teoría de Kohlberg, como su recepción habermasiana. Véase: T. MCCARTHY, «Rationality and relativism», en J. THOMPSON y D. HELD (eds.), *Habermas. Critical Debates*, Cambridge. MIT Press, 1982, pp. 57-78.

¹⁸ Entiendo la generalización excesiva y abusiva que supone referir a la «cultura occidental» como si se tratara de un ente único e invariante; sin embargo, así la conciben estos autores y de ahí mi mención.



Kohlberg ha intentado corroborar el universalismo señalado por su teoría con diversos estudios empíricos, basados en entrevistas realizadas a adolescentes de Estados Unidos, Taiwán, México y Turquía. La conclusión de estos estudios es que la secuencia de desarrollo moral por etapas se mantiene invariante en todas estas culturas; y si cabe localizar diferencias entre estos procesos, se debe sólo a la edad en que un sujeto pasa de una etapa a otra, por ejemplo, los adolescentes mexicanos alcanzan de modo más tardío la etapa post-convencional del desarrollo moral, en comparación con los estadounidenses, pero, en definitiva, ambos grupos alcanzan esa etapa moral al iniciarse su edad adulta¹⁹. Y sin embargo, lo que primero llama la atención sobre estos estudios de Kohlberg es que sólo realiza entrevistas a varones, de distintas culturas y de distinta adscripción social, pero siempre pertenecientes al género masculino, presuponiendo de modo incuestionado que el desarrollo moral no se diferencia según el género²⁰.

Esta ceguera de género presente en la teoría de Kohlberg se mantiene en mayor medida en la obra de Habermas, y va a motivar que numerosos teóricos cuestionen la comprensión neutral y abstracta del sujeto que mantienen estos autores, especialmente cuando los resultados que reflejan sus estudio, pretendidamente universales, suelen corresponder a la experiencia del varón, occidental, blanco y de clase media alta²¹.

Debemos tener cuidado, esta crítica feminista no supone una concepción determinista del sujeto según su género, imposible de rebasar; todo lo contrario, el principal foco de interés de estos críticos es mostrar cómo el proceso de formación de subjetividad (de incorporación si lo decimos con Bourdieu, o de desarrollo de competencias si usamos la expresión de Kohlberg y Piaget) suele ser distinto según el género, por ejemplo, por recibir distinta educación o fomentar distintos valores y actitudes.

Uno de los principales motivos de tal desarrollo diferencial se debe, según argumenta Dean, a que la formación de toda subjetividad depende en gran medida del reconocimiento que recibe cada sujeto, y en la sociedad occidental el reconocimiento que se le da a la mujer es diferente al del varón, por ejemplo, se la identifica generalmente con el «sexo débil». Esta percepción diferencial se va extendiendo hasta tal punto que las mujeres mismas llegan a interiorizar esta posición y mantienen una percepción infravalorada de sí mismas²². Esta autora incide en que ni Piaget, ni Kohlberg, ni Habermas han tenido en cuenta este proceso de reconocimiento diferencial que afecta a la formación de la subjetividad, ya que su punto de partida

¹⁹ L. KOHLBERG, *op. cit.*, pp. 171-174.

²⁰ Véanse por ejemplo las tablas que están en las páginas 172 y 173 del artículo citado.

²¹ Esta crítica ha sido tratada por numerosos autores, como Steven Lukes y Richard Rorty. Me ocupo del debate feminista porque aclara las fricciones entre la teoría de Habermas y la realidad. Otras importantes críticas son Seyla Benhabib y Nancy Fraser. En el contexto español destaca Ángeles J. Perona.

²² J. DEAN, «Discourse in different voices», en J. MEEHAN (ed.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject Discourse*, Nueva York, Routledge 1995, pp. 205-230, p. 205.

teórico es un sujeto abstracto y formal, que no puede hacerse cargo de las dificultades a las que se enfrentan las mujeres (y, seamos justos, también los varones²³) para ser reconocidos.

Pero sin duda la principal crítica de la teoría de Kohlberg es Carol Gilligan, psicóloga cognitiva que, si bien acepta la formación moral por etapas, se muestra muy crítica con este autor por no tener en cuenta la variante de género en sus estudios. Por ejemplo, Gilligan alude al estadio tercero del desarrollo de Kohlberg, también llamado de «concordancia interpersonal», según el cual el sujeto tiende a comportarse según las expectativas que otros tienen de él y trata de actuar de modo correcto, para así ser reconocido en el establecimiento de un juego de roles y de expectativas recíprocas²⁴.

A diferencia de la tesis de Kohlberg de que los procesos de desarrollo se dan de modo idéntico en todos los sujetos, Gilligan entrevistó a numerosos sujetos masculinos y femeninos, y concluyó que esta adquisición de roles es diferencial según el género, ya que las expectativas sociales son distintas para el varón y la mujer. Los varones tienden a desarrollar redes de reconocimiento recíproco y camaradería, donde se tratan como iguales y desarrollan una ética basada en la justicia (último estadio y más avanzado, según la teoría de Kohlberg²⁵); sin embargo, el desarrollo de la identidad femenina se caracteriza por el intento de cumplir la expectativa social generalizada de lo que implica ser mujer, esto es, de encarnar el rol de cuidadora, sensible y maternal, que mantiene una mayor atención a las necesidades de los demás que a las suyas propias y tiende a mostrarse solícita y amable con los suyos, sin esperar nada a cambio²⁶. Esta tendencia femenina a buscar reconocimiento, con el fomento de prácticas que anteponen las necesidades de los otros antes que las propias, se incrementa en estadios superiores; de tal modo que, según estos análisis de Gilligan, las mujeres adultas tienden a agradecer a los demás, silenciando sus propias preocupaciones, como medio para lograr la aceptación social y encarnar el rol que se le había asignado²⁷.

A partir de este estudio, Dean critica a Habermas, por entender que tanto el punto de vista neutral y objetivo, de observador, que este autor concede a su teoría, como el establecimiento de la situación ideal de habla entran en conflicto con el proceso de formación diferencial de la mujer que hemos descrito y no pueden hacerse cargo de los problemas que éstas encuentran para verse reconocidas²⁸. Según esta

²³ Cabe destacar en este sentido con Bourdieu cómo el proceso de interiorizar el *habitus* y encarnar los valores y conductas adecuados al género (esto es, cumplir las expectativas de género propias de una comunidad) resulta complicado tanto para varones como para mujeres. Véase P. BOURDIEU, *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 67-71.

²⁴ L. KOHLBERG, *op. cit.*, p. 164.

²⁵ *Ibidem*, pp. 169-171.

²⁶ C. GILLIGAN, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 73.

²⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁸ J. DEAN, *op. cit.*, p. 215.



autora, Habermas parte de una concepción neutra y «normalizada»²⁹ de ser humano, presuponiendo que todos somos iguales, y, a partir de ahí, ha establecido un ideal normativo de cómo deberíamos comunicar y relacionarnos, para alcanzar consensos. Ahora bien, el filósofo ha obviado las pautas de desarrollo diferenciales que se dan en la distinta interiorización de roles desde la primera infancia y que, como ha mostrado Gilligan, pasan por el reforzamiento de la identidad masculina, así como la progresiva debilitación o inseguridad de la femenina³⁰. De este mismo modo, la situación ideal de habla, en principio equilibrada y neutral, queda distanciada de la realidad de los hablantes, sobre todo de los de género femenino (sin olvidar a personas de otras etnias, culturas o clase social). Cerramos esta segunda crítica constatando que la teoría de Habermas no logra hacerse cargo de situaciones comunicativas cotidianas de ciertos sujetos, quienes por su propio proceso de desarrollo carecen de las mismas oportunidades de expresión y sus opiniones son menos valoradas, no sólo por el conjunto de los hablantes, sino incluso por ellos mismos³¹.

I.3 EL PROBLEMA DE LA NORMATIVIDAD DEL CONTEXTO SOCIAL

Tras haber planteado las dificultades que surgen en la teoría de Habermas cuando se analiza bajo el prisma de género, debemos tener en cuenta otro hecho de gran relevancia que continúa problematizando esta teoría; ya que la formación de la identidad se produce generalmente en consonancia con el contexto social. Es decir, como sostiene Dean, la integración social se produce en nuestras sociedades al precio del silenciamiento del punto de vista femenino y de la progresiva internalización de este rol subsidiario, amable y cuidador³²; y estos estereotipos de género se van asentando e incorporando hasta convertirse en norma social³³.

Este reconocimiento contrasta con la comprensión que Habermas tiene de las pretensiones de validez, especialmente con la referida a la corrección de las normas sociales, que el autor define como una de las condiciones ineludibles que deben mantener todos los hablantes; quienes al iniciar un proceso comunicativo presuponen «ya siempre la validez del trasfondo normativo de instituciones, roles sociales, formas socioculturales de vida y convenciones»³⁴. Y gracias a esta aceptación respeto del

²⁹ Debemos tener cuidado con este término, en su uso neutral o sociológico significa un hecho aceptado socialmente por darse en la mayoría de los casos (normalidad estadística). Ahora bien, a veces este concepto adquiere un carácter prescriptivo, entendiendo que si generalmente es así, debe ser así. Se trata ésta de la falacia naturalista, por la que tanto han sido criticados Habermas y Kohlberg.

³⁰ J. DEAN, *op. cit.*, p. 218.

³¹ *Ibidem*, p. 219.

³² *Ibidem*, p. 222.

³³ Quisiera incidir en que esta expectativa social no conlleva determinismo, esto es, la creencia de que todas las mujeres son inseguras y les falta autoestima, como consecuencia de su pertenencia al contexto social; se trata más bien de una tendencia generalizada, constatable en nuestras sociedades y que ha sido poco problematizada por la filosofía.

³⁴ J. HABERMAS, *op. cit.* (1989), p. 354.



trasfondo normativo, se obtiene la fuerza vinculante que permite el entendimiento mutuo y los hablantes quedan orientados hacia una misma situación ideal de habla. Ahora bien, de nuevo vemos cómo el concepto de normatividad social que maneja este autor no puede hacerse cargo de problemas como el que nos ocupa. Sin reconocer, en ningún momento, la formación diferencial de la subjetividad masculina y femenina, Habermas sigue insistiendo en el carácter inevitable y normativo del contexto social, condición imprescindible para aproximarse a la situación de consenso donde todos los sujetos sean tratados como iguales.

De nuevo podemos aludir aquí al carácter ideal de la teoría de Habermas que no tiene en cuenta los problemas de comunicación cotidianos. Ante esta crítica, el autor admite que, en ocasiones, ciertos contextos normativos, problemáticos y limitados dificultan el desarrollo de los sujetos, impidiéndoles alcanzar seguridad personal y confianza en sí mismos, y dificultando la consecución de consensos con otros sujetos³⁵. Con acusada influencia de la teoría de Kohlberg, Habermas identifica dichos bloqueos comunicativos con deformaciones del desarrollo de la subjetividad, características de «familias patógenas»³⁶, cuya cohesión está amenazada por «equívocas constelaciones de poder, por una desigual distribución de las oportunidades de satisfacción de las necesidades y por conflictos»; y como consecuencia, los miembros de tales familias encontrarán dificultades para su proyección individual y el alcance de consensos³⁷.

El filósofo alemán explica este desarrollo patógeno por medio de un esquema de dos polos, bastante abstracto, donde dos sujetos genéricos (llamados, por cierto, «Pedro y Pablo») se enfrentan a una situación de incompreensión inicial, generalmente producida por su propia inseguridad o por una distribución desigual de poder; circunstancias que no permiten el cumplimiento de las pretensiones de validez de Habermas y como consecuencia, impiden el mutuo reconocimiento de estos sujetos. La única opción que entonces les queda a cada uno de ellos es una acción estratégica para tratar de afirmarse e imponerse a costa de reducir al otro, destruyéndose así las bases para el reconocimiento recíproco e iniciándose una «espiral de desconfianza», que impide el entendimiento mutuo e imposibilita cualquier tipo de consenso³⁸.

Ahora bien, Habermas insiste en que este ejemplo supone un caso patológico y excepcional que vulnera sus pretensiones universales de validez y que, aunque pueda darse en la vida cotidiana, sólo genera pseudoconsensos, que deben ser criticados y superados, a partir de las condiciones ideales señaladas por su teoría³⁹.

³⁵ Habermas señala que estos contextos problemáticos se dan tanto en el plano intercultural, de derecho internacional, como en las relaciones interpersonales, sin distinguir diferencias entre ellos. En contraste con este exceso, en este apartado sólo aludiremos a las relaciones interpersonales, sin generalizar.

³⁶ J HABERMAS, *op. cit.* (1989), p. 224.

³⁷ *Ibidem*, p. 225.

³⁸ *Ibidem*, pp. 216-218.

³⁹ *Ibidem*, p. 225.

Para acabar este comentario crítico, quisiera señalar cómo Habermas ha obviado y patologizado los procesos de desarrollo de la identidad que, según los análisis de Dean y Gilligan, son característicos de la formación de la subjetividad femenina. Debemos destacar asimismo que esta tendencia al silenciamiento o debilitación de la opinión, que se da con más frecuencia en varones que en mujeres, puede ser la clave para el mantenimiento del equilibrio social, en claro incumplimiento de las pretensiones de validez señaladas por Habermas. Profundizaremos en este conflicto en el apartado siguiente, por medio de un ejemplo literario⁴⁰ que refleja con claridad estos procesos de subjetivación femenina.

2. UNA CENA EN LA CASA DE LOS RAMSAY

Como cierre de la problemática tratada en este artículo y para mostrar un ejemplo de las limitaciones de la teoría de Habermas, en contraposición con las distintas variantes en la formación de la subjetividad, aludiremos a la novela *Al Faro* (1927), de Virginia Woolf, donde se describen con magistral sutileza distintos ejemplos de esta actitud femenina de silenciamiento de la propia opinión y agasajo de la ajena para lograr el mantenimiento de un equilibrio en un acto social⁴¹.

En esta novela se relatan una serie de jornadas en la casa de verano de los Ramsay, donde se alojan la pareja protagonista, sus ocho hijos y una decena de invitados, de la más diversa índole y procedencia social, que, en palabras del señor Ramsay: «Les estropeaban el placer de estar solos y en paz»⁴²; pero a quienes no pueden evitar invitar, por distintos compromisos sociales. La señora Ramsay, perfecta anfitriona, pone todos sus esfuerzos para tratarlos a todos de forma adecuada y mantener armonía entre ellos. Toda la novela gira en torno a esta figura, dama inglesa en la cincuentena, que es descrita como una mujer que «siempre guardaba silencio. Y sabía, pero sabía sin haber aprendido. Su sencillez era capaz de desentrañar la falsedad de la gente astuta»⁴³.

Como constantes en la configuración de este personaje, Woolf insiste en su humildad, discreción y saber hacer; cualidades que le permiten tratar de modo adecuado y atento a cada uno de sus familiares e invitados, reconociendo sus deseos y necesidades antes de que ellos mismos las sepan y solventándolas, como si este

⁴⁰ Entiendo la dificultad de referir a cuestiones de género a través de ejemplos literarios; sin embargo, me guío en este momento por una reflexión de Woolf, quien sostuvo que cuando la verdad era importante, ella prefería escribir ficción. («I prefer, when truth is important, to write fiction», *The Pargiters*. Nueva York, Harcourt Brace, 1977, p. 9).

⁴¹ No quisiera sugerir que esta actitud de silenciamiento de la propia opinión y exceso de atención a los demás sea exclusivamente femenina, sino que se da con más frecuencia en el caso de mujeres. Cabría aludir a otra novela: *Lo que queda del día* de Kazuo Ishiguro, cuyo protagonista, Stevens, para cumplir su papel de mayordomo perfecto, anula toda su opinión y cualquier atención a sus propias emociones.

⁴² V. WOOLF, *Al Faro*. Barcelona, Edhasa, 2006, p. 9.

⁴³ *Ibidem*, p. 39.

proceso no le causara ningún tipo de esfuerzo. Como contrapunto a esta actitud destaca una de las invitadas, Lily Briscoe, descrita por Woolf como «una criatura independiente [que] con sus ojillos de china y cara fruncida, era difícil que se llegara a casar»⁴⁴. Soltera de mediana edad, dedicada con cierto éxito a la pintura, admira el saber hacer de su anfitriona, pero no entiende por qué dedica tanto esfuerzo a atender a los demás y se indigna con el trato deferencial que la señora Ramsay da a sus invitados masculinos.

Cabe ver un ejemplo de este contraste entre estas dos variantes de subjetividad femenina (y de su relación con los demás) en una cena en casa de los Ramsay, descrita con el ritmo sutil y delicado de solapamiento de monólogos interiores, tan característico de la prosa de Woolf. El fragmento se inicia con una reflexión de la anfitriona, para quien cada uno de los detalles es crucial y el mínimo error o desequilibrio puede significar el fracaso de la velada. La señora Ramsay tiene en cuenta a todos sus invitados, procura que se sienten en el lugar adecuado y que se encuentren bien atendidos, pero también se siente irritada por el carácter hosco de su marido, por la descortesía de uno de los comensales, por la impuntualidad de otros dos invitados... Sin embargo, no le resulta posible manifestar esos sentimientos en público, los acalla y se concentra en que todo salga perfecto: «El éxito dependía de servir el guiso justo en el momento en que estuvieran en su punto. La carne, el laurel, el vino, todo tenía que estar en su punto. No era posible hacerlo esperar. Y tenía que haber sido esa noche entre todas las que habían elegido para salir y volver tarde, para que hubiera que volver los platos a la cocina y recalentarlos, para que el 'Boeuf du Daube' se echara a perder completamente»⁴⁵.

Cuando los invitados demorados por fin llegan y la cena puede comenzar, la presión de la señora Ramsay sigue en aumento, pues es consciente de que la responsabilidad de mantener un ambiente cordial y distendido depende sólo de ella, quien se enfrenta a:

Una mesa infinitamente larga llena de platos y cubiertos. [...] Nada parecía tener que ver con nada. Cada uno, en su silla, estaba aislado de los demás. Y el peso del esfuerzo para combinarlo todo y hacerlo fluir recaía sobre ella. Nuevamente se dio cuenta [...] de la evidente condición estéril de los hombres, porque si ella no hacía aquel esfuerzo, nadie lo iba a hacer; así que dándose a sí misma ese golpecito que se le da a los relojes cuando se paran, el viejo pulso familiar empezó a latir⁴⁶.

Comienza entonces la señora Ramsay a dirigirse a los varones de la mesa, haciendo las preguntas exactas que ellos desean contestar. Esta escena está relatada bajo la mirada de Lily Briscoe, quien permanece en hosco silencio, mientras la cena continúa y desapueba la actitud de su anfitriona. En su monólogo interior, la pintora se dice: «La señora Ramsay siempre compadecía a los hombres, como si les faltara

⁴⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 108-109.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 112-113.



de todo y nunca a las mujeres, como si lo tuvieran todo»⁴⁷. De repente, el equilibrio logrado por la señora Ramsay parece empezar a quebrarse: Charles Tansley, uno de los invitados más jóvenes, de menos recursos económicos y poco habituado a las convenciones sociales de las cenas inglesas, se muestra descortés y desinteresado, responde desganado a las preguntas de la señora Ramsay e insiste en su opinión con violencia, denostando a las mujeres. Ante tal actitud Lily se siente ofendida: «Pensó que era el hombre menos atractivo que había conocido en su vida. ¿Y entonces, por qué le tenía que dar importancia a nada de lo que dijera? ‘Que las mujeres no son capaces de escribir, que nos son capaces de pintar...’ ¿Y qué le importaba eso viniendo de él, si se notaba que no lo decía porque lo creyera, sino porque por alguna extraña razón le servía de ayuda?»⁴⁸.

Pero Tansley persiste en sus diatribas, siendo ignorado, educadamente, por el resto de los comensales, quienes continúan la conversación por derroteros menos problemáticos, lo que incomoda al joven, quien: «Se sentía profunda, e incluso físicamente, a disgusto. Estaba deseando que alguien le diera una oportunidad de afirmarse. Lo deseaba tan urgentemente que no era capaz de parar en la silla, miraba tan pronto a uno como a otro, intentando meter baza en la conversación, pero abría la boca y la volvía a cerrar»⁴⁹.

Lily, en su posición de observadora no participante, se da cuenta del malestar del Charles Tansley, pero se muestra reacia a ayudarlo: «Podía ver [...] el afán de aquel chico por hacer buena impresión, [...] su ardiente deseo de meter baza en la conversación. Pero entornando sus ojos de china, al tiempo que recordaba cómo se burlaba siempre despectivamente de las mujeres [...] pensó: ‘¿Y por qué tengo yo que ayudarlo a que se desahogue?’»⁵⁰. La pintora es consciente de lo que, en este caso, haría su anfitriona, pero prefiere ignorar la norma social y hace caso omiso al joven:

Sabía que existe un código de buena educación, uno de cuyos artículos prescribe que en situaciones de esa índole es competencia de la mujer, cualquiera que pueda ser su profesión, acudir en ayuda del joven que tiene en frente, para que pueda dar desahogo [...] a su acuciante deseo de autoafirmación; de la misma manera que el deber de ellos [...] sería el de ayudarnos, si por ejemplo, hubiera un incendio en el Metro [...] Pero ¿qué pasaría si ninguna de las dos partes cumpliera con su deber? Así que siguió sentada, sonriendo en silencio⁵¹.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 116. Cabe observar en esta actitud de Tansley una muestra del proceso de subjetivación masculina paralelo, en cierta medida, a la subjetivación femenina. Ante un momento de inseguridad, el joven Tansley tiende a afirmar sus opiniones con agresividad e imponerse, por medio de las críticas y ataques, a otros sujetos que parecen más débiles, como percibe con perspicacia y molestia Briscoe.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 123.

⁵¹ *Ibidem*, p. 123.

Sin embargo, mientras Lily persiste en su actitud ausente y desinteresada, aumentando la incomodidad de Tansley, la señora Ramsay, desbordada por la situación, la interpela con una mirada, que la pintora entiende de este modo: «Me estoy hundiendo, querida Lily, en un mar de fuego. Como no apliques tú algún bálsamo a la angustia de este instante, diciéndole algo simpático a ese chico, la vida se estrellará contra las rocas, ya la estoy oyendo rechinar y crujir. Tengo los nervios tensos como cuerdas de violín: un toque más y saltarán en pedazos»⁵².

Ante tal llamada de socorro, Lily Briscoe no tiene más remedio que renunciar a su silencioso experimento social y realizar una pregunta amable al muchacho, quien comienza a narrar una anécdota de su infancia, historia que no interesa a nadie, pero que todos, especialmente Lily, parecen seguir con atención. Cierra Woolf este episodio relatando cómo «a medida que la conversación daba este quiebro propicio y Lily Briscoe notaba la gratitud de la señora Ramsay [...] pensaba que el precio que había tenido que pagar para proporcionarle aquel alivio era el de la insinceridad»⁵³.

Esta narración de Woolf revela cómo en una escena cotidiana, si bien situada en la costa inglesa no tan distante a nuestras reuniones familiares habituales, las claves del éxito de la conversación y el establecimiento de una armonía entre personas muy distintas se debe al respeto de ciertas convenciones sociales, como el ocultamiento de las emociones, la necesidad de acallar opiniones controvertidas, la muestra de interés por temas inanes y el tratamiento privilegiado a ciertas personas, especialmente inseguras o cabría decir «fuera de lugar», para que se sientan cómodas (varones, en el ejemplo de Woolf, pero no convendría generalizar esta diferencia de género, sino que resulta más interesante oponer el contraste entre personas que se sienten cómodas en un contexto determinado porque dominan las convenciones sociales y las que no).

Este equilibrio se mantiene, como bien expresa Lily Briscoe, al precio de la insinceridad, o como, muestra sin decir la señora Ramsay, por la desatención a su subjetividad y sus deseos. Sin embargo, mantener la armonía produce presión a la señora Ramsay, quien, al acabar cada jornada, se siente agotada, al mismo tiempo que culpable, por desear un momento de tranquilidad y soledad. En palabras de Woolf: «Era un alivio cuando [todos] se iban a la cama. Ahora ya no tenía que pensar en nadie. Podía ser ella misma, existir por sí misma. Y de eso se sentía cada vez más necesitada últimamente: de pensar, ni siquiera de pensar, de estar callada, sola»⁵⁴.

Pese al malestar⁵⁵ que sienten tanto Lily Briscoe como la señora Ramsay, el respeto de estas convenciones sociales se convierte en un hecho de obligado cumplimiento en su contexto normativo, así como en una forma de establecer relaciones

⁵² *Ibidem*, p. 124.

⁵³ *Ibidem*, p. 125. No olvidemos que la sinceridad era una de las pretensiones de validez de la teoría de Habermas, trataremos este conflicto en las páginas siguientes.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁵ Seguramente Habermas sugeriría que este malestar se debe a que Lily y la señora Ramsay conocen las pretensiones de validez, pero deben incumplirlas por las circunstancias sociales. Quizás éste pueda ser un diagnóstico acertado, siempre que no se patologicé a las protagonistas. Sin embargo, la



sociales no conflictivas; y sin embargo, al respetar estas convenciones, se incumplen las pretensiones de validez señaladas por Habermas, al limitar la expresión de las emociones, fomentar la insinceridad y dar tratamiento preferencial a ciertos invitados.

Y volviendo al diagnóstico de Habermas de los procesos de desarrollo patológicos, estos usos sociales que llevan a callar y ocultar las propias opiniones, para evitar tensiones, pertenecerían a la categoría de distorsiones de la comunicación, que producen pseudoconsensos, propios de situaciones inestables, que ocultan un «potencial clínico» e impiden el reconocimiento recíproco de los hablantes. Como sabemos, el autor contrapone esta actitud patológica, con su postulación de un sistema de roles equilibrado y simétrico, donde todos los hablantes tengan el mismo derecho a expresarse en igualdad de condiciones y no sea necesario ocultar ninguna opinión, ni tratar a un sujeto mejor que a otro⁵⁶. Y sin embargo, la teoría de Habermas aporta escasa luz para aclarar los conflictos de la señora Ramsay y Lily Briscoe.

Ante el contraste de la situación ideal de habla y la reunión en la casa de los Ramsay, cabe preguntar cuál es la situación excepcional y cuál la norma; así como cuál de esos dos escenarios es más realista o cercano a nuestra experiencia cotidiana. Y podemos comenzar a responder sosteniendo que, en la proyección de su ideal comunicativo, Habermas no tiene en cuenta los matices y problemas en la formación diferencial de cada sujeto, especialmente del sujeto femenino (o de los más débiles e inseguros que encuentran dificultades para expresar su opinión). Su teoría tampoco permite aprehender el consenso tácito y las convenciones que subyacen a los procesos comunicativos humanos, que por medio de la ocultación de ciertos hechos o tratamiento desigual de ciertos sujetos, logran una mantener una cierta estabilidad social.

Ahora bien, el reconocimiento de las limitaciones de la teoría habermasiana no implica que la señora Ramsay represente el mejor modo posible de interacción humana, ya que su actitud, aunque logre armonía social, presenta bastantes problemas, tanto para su propia subjetividad, que queda bastante menoscabada; como por el trato preferencial de ciertos sujetos sobre otros. Ahora bien, la escena que presenta Woolf no puede ser simplemente denostada, ni patologizada, por no cumplir las condiciones ideales, acaso imposibles, señaladas por la teoría habermasiana, sino que puede ser un buen ejemplo para reflexionar en torno a problemas reales de la convivencia humana, que no pueden ser solventados tan sólo por alusiones a situaciones ideales.

Para acabar este contraste entre la teoría de Habermas y el ejemplo de Woolf, debemos aludir a la sensación de desamparo y desorden generalizado que tienen los allegados a la señora Ramsay cuando muere y se rompe la armonía que había creado. Cabe destacar esta sensación de pérdida, vivida en primera persona por el señor Ramsay, quien: «Avanzaba dando tumbos por un estrecho pasillo, alargó sus

solución que da Habermas a este conflicto: insistir en su ideal comunicativo, sin pensar en modificarlo o adecuarlo a estas circunstancias, no parece suficiente ante la escena planteada por Woolf.

⁵⁶ J. HABERMAS, *op. cit.* (1989), pp. 222-225.



brazos en la oscuridad de un amanecer. Pero la señora Ramsay había muerto, casi de repente, la noche anterior, y por mucho que extendiera los brazos hacia adelante, sólo pudo abrazar el vacío»⁵⁷. Esta sensación se extiende de las personas al espacio, ya que la casa familiar se descompone y comienza a formar parte de esa naturaleza inerte a la que ya pertenece la señora Ramsay: «La casa quedó abandonada, desierta, como una concha en un montón de arena, que se va llenando de granos secos de sal ahora que la vida la ha dejado. Una noche interminable parecía haber comenzado a reinar triunfalmente con sus aires sutiles y mordientes, con sus ráfagas húmedas y revoltosas»⁵⁸.

Y los supervivientes de esta catástrofe, reunidos diez años después en la misma casa de verano, siguen sintiendo el vacío, se miran desconcertados y sin saber qué hacer. Ante la falta de coordinación y el saber hacer propios de la señora Ramsay, resulta imposible para sus familiares y amigos (con independencia de su género) solventar las cuestiones simples y organizativas del día a día. La sensación general de todos los que la conocieron sigue siendo de falta de sentido o incluso, de una cierta desconexión con la realidad. Woolf relata la extrañeza de Lily Briscoe, en la misma mesa donde había tenido lugar la cena diez años atrás: «Sentada allí sola [...] se sentía aislada del mundo, capaz únicamente de seguir mirando, cavilando, preguntándose cosas. Todo le parecía extraño: la casa, el sitio, la mañana [...] cualquier cosa que pudiera pasar o que hubiera pasado se convertía en una pregunta, como si el nexo que normalmente liga a unas cosas con otras hubiera sido cortado y las cosas, desconectadas, flotaran a la deriva»⁵⁹. Y no hay respuestas, ni cursos de acción adecuados, ante tal pérdida, como si el vacío que dejara la señora Ramsay no pudiera ser colmado por ningún otro ser humano, dejando a todos desconcertados y sin palabras.

3. CIERRE

Una vez contrastada la escena cotidiana en la casa de los Ramsay con la situación ideal de Habermas, y descrito uno de los problemas de nuestro día a día, que la teoría del filósofo alemán no puede aclarar, resulta preciso insistir en que no es intención de este artículo ensalzar la figura de la señora Ramsay como modelo de comportamiento que se deba imitar para lograr el equilibrio social. Ahora bien, sí que cabe considerar cómo este personaje literario es un ejemplo de un saber hacer, aprendido generación tras generación o «incorporado», como diría Bourdieu, y característico de un cierto prototipo de mujer⁶⁰: anfitrionas, madres o abuelas, quienes silenciando su opinión y tratando mejor a unos sujetos que a otros, evitan

⁵⁷ V. WOOLF, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 188-189.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 199.

⁶⁰ Este saber hacer no es exclusivo del género femenino, ni se da sin excepción en todas las mujeres, aunque tradicionalmente ellas han incorporado este *habitus*, que podríamos llamar «pacificador», como por ejemplo constata P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 36 *passim*.

los conflictos y logran una cierta armonía. Y aunque esta actitud diste mucho de la situación ideal de habla que describe Habermas, y se vulneren, una a una, todas las pretensiones de validez de su teoría, cuando esta figura falta en los procesos de comunicación cotidianos, las relaciones sociales tienden a descomponerse y la situación ideal de habla se encuentra mucho más lejos aún de su realización.

Aparece aquí un problema de fondo de la teoría habermasiana, ya que en la práctica totalidad de las relaciones humanas, el intento de mantener las pretensiones de validez descritas por este autor supondría, casi con completa certeza, la imposibilidad de mantener el orden social. Es decir, en nuestros procesos comunicativos cotidianos resulta imposible la completa sinceridad o el trato idéntico e indiferenciado a las distintas personas; pero este hecho no supone, como Habermas sostendría, un proceso comunicativo distorsionado y patológico, sino el modo habitual de relación humana.

En conclusión, los problemas de comunicación cotidianos que surgen en el día a día no se pueden solventar, como Habermas pretende, con la postulación de una situación ideal de consenso, ni con una concepción abstracta e indiferenciada del sujeto, que obvie completamente el proceso de formación de la identidad y que plantee como única (y mejor) solución posible un modelo comunicativo igualitario, supuestamente subyacente a todos los procesos de entendimiento humanos bienintencionados, pero que en ningún momento se hace cargo ni de las diferencias entre sujetos, ni de los contextos normativos diferenciales que conllevan roles de géneros y que se apartan del horizonte ideal planteado.

Ante estas omisiones de la teoría de Habermas, deberíamos reflexionar, por el contrario, sobre la enorme frecuencia con que roles como el de la señora Ramsay se dan en nuestro ámbito comunicativo más inmediato y cuáles o cómo son los contextos sociales que promueven este proceso de formación de la subjetividad, que acaba por menoscabar a ciertas personas y crear relaciones sociales, que logran la convivencia y la armonía, al precio de un tratamiento discriminatorio.

A diferencia de teorías como las de Habermas, Piaget y Kohlberg, cuyo punto de partida es un sujeto neutro e indiferenciado, totalmente problemático pero universal, sería interesante estudiar, tanto con las psicólogas cognitivas como Gilligan, como con la teoría del *habitus* de Bourdieu, cómo la interiorización de ciertos roles y la adecuación con las expectativas sociales da lugar a sujetos similares a la señora Ramsay.

Una vez mostrado el carácter convencional y producido de estos roles, cabría pensar, como hace Bourdieu, cómo podría educarse, tanto a hombres como a mujeres, para lograr una disminución de tales actitudes diferenciales y discriminatorias para ciertos sujetos (especialmente femeninos, pero no sólo), así como iniciar un proceso crítico de los contextos sociales y las instituciones que fomenten este trato desigual, y tratar de lograr un desarrollo más igualitario de los roles de género que no suponga estos momentos discriminatorios⁶¹.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 140-142.

Por supuesto y para acabar, la crítica que hemos desarrollado en oposición a la teoría de Habermas no supone la renuncia a un cierto horizonte regulativo de superación de las dificultades presentes, ni a la proyección de una situación comunicativa más inclusiva e igualitaria, donde se superen progresivamente las discriminaciones que afectan a todos los sujetos. La intención de este artículo no ha sido rechazar el horizonte ideal e inclusivo planteado por este autor, sino ampliarlo y problematizarlo, mostrando las carencias del planteamiento en exceso abstracto de su teoría y señalando la necesidad de ser sensibles ante las diferencias de género, pero también culturales, de etnia o de distinta clase social. Estos elementos han de ser tenidos en cuenta a la hora de desarrollar un ideal, que corre el riesgo de convertirse en imposible y estéril, si se limita a formular un planteamiento universalista y normativo de cómo debieran darse las relaciones sociales, sin tener en cuenta que la teoría puede (e incluso debe) ser transformada cuando se conecta con los problemas y dificultades de la vida cotidiana.

En este sentido y para contrarrestar el alto grado teórico y abstracto de la teoría habermasiana, resulta de interés buscar ejemplos, tanto en la literatura, como en nuestra experiencia cotidiana, de todas aquellas situaciones, cercanas, problemáticas, que afectan a todos y que nos hacen plantearnos cuál sería la situación ideal que desearíamos lograr; reconociendo siempre, con falibilismo, que se trata de ideales regulativos que nunca alcanzaremos, pero que pueden servir para criticar situaciones presentes de discriminación o marginación de ciertos sujetos sobre otros y así lograr una convivencia algo más pacífica o quizás, deberíamos decir, menos conflictiva.



ON HAVING/BEING A MOTHER: YXTA MAYA MURRAY'S PORTRAYAL OF MOTHERHOOD AND *BARRIO* GIRLS¹

Amaia Ibararán

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

ABSTRACT

The marked patriarchal essence of Mexican and Chicano culture and the relevance of the family as a foundational institution, has «relegated» Chicana women to being perceived mainly through their reproductive and childrearing functions. Despite the innumerable achievements of the Chicana Feminist Movement, there is still a group of young, uneducated women who understands motherhood as an ultimate act of survival within a society that denies them their basic rights. This essay observes the way motherhood and mothering are portrayed in Yxta Maya Murray's *Locas* (1997) and *What it Takes to Get to Vegas* (1999), whose protagonists' lives are determined by a difficult social situation and an unbreakable dependence upon men.

KEYWORDS: Chicana Literature, female teenagers, motherhood, *barrio*, gangs, education.

RESUMEN

La naturaleza patriarcal de la cultura chicana y mejicana y la importancia de la familia como institución fundamental para el grupo, ha perpetuado la creencia de que la capacidad reproductiva de las mujeres era la única que poseían. A pesar de los innumerables logros del Feminismo Chicano, el grupo de las adolescentes de los barrios más desfavorecidos entiende la maternidad como el mejor modo de sobrevivir en una sociedad que les niega unos derechos básicos. Este trabajo observa el modo en el que las obras de Yxta Maya Murray *Locas* (1997) y *What it Takes to Get to Vegas* (1999) reflejan la maternidad, con unas protagonistas caracterizadas por una situación social extremadamente complicada, así como por una gran dependencia del género masculino.

PALABRAS CLAVE: Literatura Chicana, adolescentes, maternidad, barrios, pandillas, educación.

Motherhood, as defined by the Webster online dictionary, is «[t]he state of being a mother; the character or office of a mother». According to the same source, a mother is «[a] female parent; especially, one of the human race; a woman who has borne a child; «[t]hat which has produced or nurtured anything; source of birth



or origin; *generatrix*»². In addition to the merely biological connotations of these definitions, the role of mothers and motherhood itself encompasses many other more subtle and at the same time essential notions, such as the cultural and purely functional ones, which make it vital for the correct advance of societies. The role of mothers in general and the significance of motherhood, in particular, has been of extreme importance to the development of a female identity over the course of the last few decades, and has thus acquired a status that it lacked in the previous centuries, when it was «just» considered a genetic attribute of women, very much related to the definitions proposed above. At the beginning of the 21st century, and almost a century after the first female voices started to be heard, the situation of women has undeniably changed in both the public and private spheres. The contemporary notion of families in general and personal relationships in particular has broadened infinitely, providing motherhood with a heightened, more recognized status within society, which has facilitated the fact that women face motherhood and their role of mothers in a more holistic fashion. Hence, the way women have approached maternity and motherhood over the last few years has varied considerably and has experienced a gradual acknowledgment of the socio cultural and personal implications of motherhood. In this context, the voice of the Third-Wave Feminists that is being heard today is acclaiming and celebrating it as a political act, which should be a conscious choice and therefore, treated as such.

The case of Chicana women in particular, characterized by belonging to a group which is considered underprivileged within the US social configuration due to its ethnic and class characteristics, has also undergone several different periods regarding the significance of motherhood for the community. The marked patriarchal essence of Mexican and Chicano culture and the importance of the family as a cornerstone institution within the group, has «relegated» women to the position of mothers throughout the centuries, believing that the reproductive and childrearing functions of women were their only ones. In this sense, Adrienne Rich's description of motherhood as having two superimposed meanings, masterly defines the circumstances of the Chicana woman/mother:

the *potential relationship* of any woman to her powers of reproduction and to children; and the *institution*, which aims at ensuring that the potential-and all women- shall remain under male control. This institution has been a key-stone of the most diverse social and political systems. (...) In the most fundamental and

¹ This essay is part of a project financed by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (code: FFI2011-23598) and the European Regional Fund (ERDF). It was also completed under the auspices of the research group REWEST funded by the Basque Government (Grupo Consolidado IT608-13) and the University of the Basque Country, UPV/EHU (UFI 11/06).

² <http://www.webster-dictionary.net/definition/motherhood>
<http://www.webster-dictionary.net/definition/mothe>

bewildering of the contradictions, it has alienated women from our bodies by incarcerating us in them³.

The iconographic tradition of the community, on the other hand, with its representation of supreme motherhood in the figure of the Virgen de Guadalupe and its connotations of endurance and suffering, has served to reinforce a role which the women of the community have accepted without hesitation throughout the centuries, subsequently perpetuating and transmitting it across the different generational lines. As Gloria Anzaldúa's states,

La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: *Guadalupe*, the virgin mother who has not abandoned us, *la Chingada (Malinche)*, the raped mother whom we have abandoned, and *la Llorona*, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two.

Ambiguity surrounds the symbols of these three «Our Mothers». *Guadalupe* has been used by the Church to mete our institutionalized oppression: to placate the Indians and *mexicanos* and Chicanos. In part, the true identity of all three has been subverted-*Guadalupe* to make us docile and enduring, *la Chingada* to make us ashamed of our Indian side, and *la Llorona* to make us long-suffering people. This obscuring has encouraged the *virgin/puta* (whore) dichotomy⁴.

In her words, the cultural interpretation and subsequent utilization of the good mother/bad mother dichotomy has defined the female role within the group, and thus, the female choice. Furthermore, Literature from and about the community has contributed to spread and consolidate this notion of motherhood and many authors have described Chicana mothers as the embodiment of generosity, dedication, devotion and virtue, and the women who diverge from this role, as *Malinches/deviants*.

The emergence of the Feminist Movement in the decade of the sixties and seventies and the subsequent development of a Chicana Feminist Movement which included and denounced the threefold source of discrimination of this collective in the construction of its vindicatory discourse, paved the grounds for the creation and publication of an extensive body of Chicana Literature, which in turn opened up the vision of Chicana women in general, and that of the Chicana mother in particular. Following the contemporary trends of the Second Wave Feminist Movement which was challenging the very essence of the patriarchal system, Chicana women claimed a voice for each and every member of the community, as well as a redescription of the gender based roles and icons that maintained them in their quest for a conscious and self-conducted development of personal identity. The demand for control over female bodies and sexuality, thus, asserted motherhood as a voluntary act which

³ A. RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, W.W. Norton, 1976, p. 13.

⁴ G. ANZALDÚA, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, pp. 30-31.



was directly related to the development of said «new identity». Thus, the writers and novels at that time, among which we can mention the work of Ana Castillo, Sandra Cisneros, Cherríe Moraga and/or Alma Luz Villanueva, among many others, depicted women who were able to choose freely about the use of their bodies and sexualities, and accordingly, to become mothers in a conscious way, and not merely within the framework of the static structure defined by the traditional nuclear family, because «[c]learly there has been nothing more oppressed than women's sexuality, the lips that cannot speak. Thus Chicana writers seize upon the notion of *mujeres andariegas* as symbols of empowering the body, sexuality, and the self»⁵. In this new social context, the lives of Chicana women and mothers have undergone a radical change and the stereotype of the submissive, Virgen-like image of the mother is slowly becoming part of the distant past. Chicana women, in general terms, have a more direct and important access to education and culture and their participation in public social life is evident, even though there is still a group of women, adolescents who live in the most underprivileged *barrios*, whose opportunities appear to be less accessible.

Throughout the decades in which Mexican migration developed and the community settled, the *barrio* has constituted a safe haven where its inhabitants felt secure and removed from the external aggressions which were manifold. On the other hand, living in an area of the city which was predominantly formed by people of the same ethnic, cultural and social background, provided its inhabitants with a feeling of community which the mainstream social structure denied them. However, a mere glimpse at the reality of many of the US Latino/Chicano *barrios* shows that the possibilities of development in the personal and social spheres are scarce in such a situation. The numbers which illustrate the amount of Chicano adolescents who access higher education are still very low, and according to Aguirre and Martínez,

An educational crisis exists in the Chicano population, for the Chicano population has fared poorly in its progress through the U.S. educational system. Compared to the educational outcomes of other racial and ethnic populations in the United States, the Chicano population's educational outcomes are deplorably low. In 1990, for example, less than half of the Chicano population 25 years and older had completed at least four years of high school. Compared with other ethnic groups in the Hispanic population, the Chicano population ranks at the bottom. Chicanos are undereducated, and a contributing factor to that undereducation is the relative social and cultural isolation of Chicanos in U.S. schools. This relative isolation, coupled with segmentation created by educational tracking, has placed the population at risk with regard to its educational outcomes and its economic outcomes. Perhaps the most noticeable feature of the Chicano population's position of risk in U.S. schools is the high dropout rate from high school of its youth⁶.

⁵ T.D. REBOLLEDO, *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson, London, The U of Arizona P, 1995, p. 183.

⁶ A. AGUIRRE JR., and R.O. MARTÍNEZ, «Chicanos in Higher Education: Issues and dilemmas for the 21st century». *ERIC Clearinghouse on Higher Education Washington DC*, Washington DC School of Education and Human Development, 1994.

The state of affairs described above worsens if we concentrate on Chicana women only, where the figures decrease enormously, proving that the educational chances of Chicana adolescents are very limited. Similarly to what has been occurring since the publication of the first works by Chicano writers, the lives of women in the *barrios* have become part of the thematic line of many of the literary works produced by Chicana authors, with the clearest and most widely read example of the profound picturing of life in *Mango Street*, by Sandra Cisneros (1989). Even though Esperanza dreamt of and finally achieved a certain degree of education, and therefore autonomy, the reality today still shows that life in working class *barrios* in the United States is not a bed of roses and Esperanza's dream still remains a dream. Adolescents, particularly, need to develop strategies for survival like the ones explained by Lisa C. Dietrich, who affirms that «[c]hicano adolescents experience a variety of social, economic and cultural pressures that may orient them toward making decisions such as joining gangs or engaging in unprotected sexual intercourse»⁷. The situation, definitely, differs greatly from an ideal one, in which women are free to choose their own destiny and act consciously with and over their bodies. On the contrary, these young women become the victims of their own social entrapment, which they reinforce with the aforementioned acts and choices⁸.

Yxta Maya Murray, Professor of Law in Loyola College in Los Angeles, is also a writer of fiction, and her literary works include the novels *The Good Girl's Guide to Getting Kidnapped* (2009), *The King's Gold* (2008), *The Queen Jade* (2005), *The Conquest* (2002), *What it Takes to Get to Vegas* (1999), and *Locas* (1997). These last two works of fiction present the reality of young adolescents and the divergent life situations they need to overcome within the context of the difficult circumstances in the *barrios*, where opportunities for young women are insufficient. Considering this social reality as the framework within which these works occur, the main aim of this essay is to observe the way the reality described by Dietrich, where young adolescent women opt to join the «wild life» and/or become mothers, is portrayed by the two novels, *Locas* (1997) and *What it Takes to Get to Vegas* (1999). The analysis of each of them will concentrate on the depiction of the representation of the mother figure by the protagonists of the works, and their daughter-mother relationship, one of the very recurrent themes in contemporary feminist discourse. On the other hand, it will aim at the observation of the way said daughters perceive their transfer to the mother position and their understanding of maternity and mothering. The final conclusions of the essay will describe how a difficult social, economic and cultural environment affects and conditions the development of a conscious, free female identity. In contrast to many of the works produced by Chicana writers throughout the decades of the 80s and 90s, which described women who were able to surmount

⁷ L.C. DIETRICH, *Chicana Adolescents: Bitches, 'Ho's, and Schoolgirls*. Westport, Greenwood, 1998, p. 2.

⁸ A.M MINNIS, I.A. MOORE, C. DOHERTY, C. RODAS, C. AUERSWALD, S. SHIBOSKI, and N.S. PADIAN, «Gang exposure and pregnancy incidence among female adolescents in San Francisco: Evidence for the need to integrate reproductive health with violence prevention efforts». *American Journal of Epidemiology*, vol. 167, n. 9 (2008), pp. 1102-1109.



their lack of chances and find their own way, the central characters of these two novels, members of the most underprivileged classes, still find their own coveted American Dream inaccessible. Or in other words, the girls in Murray's work will not «say goodbye to Mango» or come back «for the ones I left behind. For the ones who cannot out»⁹, the way Esperanza did. They will remain in the *barrio* inevitably.

LOCAS (1997)

Locas, Yxta Maya Murray's first fictional work, is far from being a chant to mothers, or a celebration of motherhood and/or maternity. The novel, set in Los Angeles' Echo Park, portrays the harsh life situation of Chicana teenagers in the personae of Lucía and Cecilia, two young women who become representative of two different ways of understanding life, destiny and commitment to the community. The novel inserts the lives of these women in the form of alternate chapters, providing the reader with a contrasting view of the same situation and their subsequent life options, somehow reproducing the Eva/Lilith, Virgen de Guadalupe/La *Malinche* dichotomies, the basis of most of the western stereotypes that have defined female identity. Both protagonists embark upon their quest for identity and self-definition from a similar starting point, which the reader infers is a difficult one. The construction of the characters is carried out by means of the use of the first person narrative, and both characters explain that they have not attended school for long and have no professional occupation. In this same line, the novel depicts a *barrio* in which most of its youngsters experience a similar personal situation, and the lack of educational and economical resources defines their social position. This state of affairs provokes their need to become involved in gang activity, in a bid to provide their lives with a sense of belonging, an effortless economic income, as well as a way to fulfill their duty towards the community.

Thus,

Some individuals join the gang because they see participation as a form of commitment to their community. These usually come from neighborhoods where gangs have existed for generations. ... Many of these individuals have known people who have been in gangs, including family members- often a brother, but even, in considerable number of cases, a father and grandfather. ... They feel that their families and their community expect them to join, because community members see the gang as an aid to them and the individual who joins is meeting his neighbourhood obligation. ... In a sense, this type of involvement represents a unique form of local patriotism¹⁰.

The participation of women in gangs, even though it is not as noticeable and customary as it is among boys, is growing enormously and *Locas* is a good example of

⁹ S. CISNEROS, *The House on Mango Street*. New York, Vintage Books, 1989, p. 110.

¹⁰ M. SÁNCHEZ JANKOWSKI, *Islands in the Street. Gangs and American Urban Society*. Berkeley, U of California P, 1991, p. 46.

such a situation. The preponderance of masculine participation in gang activity, however, defines gangs and their environment as predominantly masculine, and therefore, forces women to find and claim their own space within such hierarchical and established microcommunities. One way to reproduce the extremely traditional masculine and feminine roles that the gang system relies upon, which helps the girls attain recognition within the group, is through becoming the sexual companions of the masculine, active members of the group. Thus, girls in the *barrios* where important gang activity occurs, try to find a boy whose position within the gang is notorious, and therefore, they acquire themselves a certain social position, as well as a source of an economic stability they generally lack. These young couples, who reproduce the most restraining and limiting roles and functions for female liberation, frequently become parents at an early age, and need to fulfill parental roles that they are generally unprepared for.

Cecilia and Lucía's (protagonists of Yxta Maya Murray's novel) depiction of their supposedly similar life situation, presents the reader with two radically opposed alternatives. Their lives appear intertwined from the outset of the novel, and both characters are constructed in relation to a male character, Manny, leader of *Los Lobos* gang. Cecilia is Manny's sister, and she has absolute devotion and commitment to him. Lucía, who is Manny's girlfriend, on the contrary, knows that being Manny's girl provides her with a name and respect within the community that she would otherwise lack because she is «just a woman». Even though both women relate in different circumstances to the same man, they live in the same *barrio*, both of them come from the same educational and economic background and their lives revolve around the *barrio* gang or *clicka*, they represent the two very different sides of the same coin, and the paths their lives will take differ tremendously. Cecilia, after getting pregnant and losing her baby due to one of her boyfriend's customary beatings, chooses the «good», religious life in order to overcome her difficulties. Lucía, on the contrary, utilizes her relationship with the leader of the gang to seek power in an absolutely desperate way, and is presented as a witty, «wolf-like» woman, whose main aim is to surpass male power and authority and create her own female gang, and thus, become «somebody» that deserves to be respected within the community. Among the many facts and essential ideas related to life, personal relationships and the *barrio* itself that separate these women radically, their notion of female identity in general and motherhood, in particular, situates them in diametrically opposed circumstances. The presentation of their mothers and their feelings towards motherhood, which is performed in the first two chapters of the novel, where the construction of their characters start and their voices are heard for the first time, define their personalities and help the reader create a quick psychological outline of these two women.

Interestingly enough, the second paragraph of the opening chapter in the novel, whose protagonist is Cecilia, says: «I was gangbangng like Manny till I was fifteen and I got pregnant»¹¹. This simple and direct statement, serves to position the reader from the very outset of the novel in a hostile environment. Cecilia's account

¹¹ I.M. MURRAY, *Locas*. New York, Grove, 1997, p. 4.



of her life continues with the presentation of her mother, who embodies all the stereotypical traits that Mexican and Chicana women in general and mothers in particular have been associated with over the years and which are still alive today. Cecilia and Manny's mother is pictured as a hard-working, enduring woman, whose life is devoted to her children and family and who has «forgotten» about herself as a consequence of her conscious fulfillment of her «mother-role.» Thus, Cecilia describes her in the following terms:

Mama likes to say that we started here From Scratch. Like a cake. She's short and brown just like me, with flat hands and feet. (...) She came over here from Oaxaca, pregnant and holding on to Manny's little fist so he wouldn't let away. He was *loco* even then. «I must have washed five hundred houses before we got our papers», is what Mama says. «Better than having nothing to eat but dirt». We're all legal now but I'm the real American. I was born here red white and blue. Mama was so afraid of what INS would do when they caught her without her green card that she wouldn't go to the doctor until she was screaming with those labor pains and I was pushing out of her, small and wet and trying to be alive¹².

Cecilia's first words about her mother, whose name we never know as she is just «Mama», clearly delineate the everlasting and intricate assumption on the part of women of their unique female role. In this sense, the protagonist's mother is just described in terms of her essential function, being a mother, and her «womanhood» is utterly overshadowed by her «motherhood», which she has also assimilated as her only duty and purpose in life. On the other hand, the aforementioned words depict an enormous generational gap between the two women. The daughter describes the mother as a strong woman, but marks the difference between the two, stating, interestingly, that she is the only real American, in opposition to her mother and brother. The words she uses to describe her when she was young, on the contrary, portray a small but strong woman, who was brave enough to cross the border in search of a better life for her and her offspring. However, Cecilia's feeling of supposed superiority marks the mother's submission to her children, but, ironically, does not help the girl achieve «a better life» than her mother's, just for the simple fact that she is an American. The description of the mother continues throughout the opening chapter of the novel, and we witness the gradual and inevitable disappearance of any hint of dignity and pride in her. Her children pay her back with disrespect and fail to acknowledge the effort she made for them, provoking the subsequent dismantling of her whole system of beliefs and of the dream she had constructed her life and the very essence of her existence upon. Manny, who soon becomes involved in gang activity, has turned into a violent, *loco* boy, who dares to shout back at his mother when she reprimands him for his involvement in criminal activities. Cecilia, on the other hand, becomes pregnant at a really early age, impeding, thus, all the possible future development related to her personal, cultural and economic development that

¹² *Ibidem*.

the mother had dreamt of for her, in an attempt to prevent the girl from reproducing her own life-story. The following words convey an enormous brutality on the part of the male protagonist towards his mother, and depict gender violence as something that appears almost inherent among these young men:

He still had that fire in his blood when Mama won't stop. Her voice had tugged and looped like a knot, and then it starts booming longer and louder and snagging on us like barbed wire. Her eyes are as big as windows and her teeth are flashing and biting. I know she thinks he's killed somebody. But Manny decided he was sick of listening to what women were going to tell him. No boss man listens to an old lady, and no patron lets his mama tell him what to do. His eyes got full and steady, and he stood up taller than he had to and watched her real careful.

«Watch it, Mama», is what he said, his left hand quivering down by his lip like a wild animal. She stopped yelling when she saw him there, how he would hit her like she was just any other woman. Her lip dropped and she shrunk back, ashamed and frightened ...¹³.

The absence of a masculine father figure, who, in the framework of the traditional Mexican/Chicano nuclear family adopts the leading role in terms of economic stability, renders the microcommunity that families represent with a feeling of fragmentation and a lack of internal structure. This fact, together with the need to find basic economic resources leads many young boys and girls to opt for the «easiest» way out, taking their lives, and those of the people around them, to the limit. Manny and Cecilia's mother, in this particular case, finds the path undertaken by her children as an act of rebellion towards her as well as the ultimate materialization of the fact that her dream will never come true. Thus, «Mama was getting smaller every day with worry. ... She had that American dream the same as anybody else. But she wasn't saying anything like that after Manny started bringing home that money he gets from selling gangster guns. She just started squeezing back into her skin like she wants to hide, doesn't want anyone to notice her»¹⁴.

Manny, who acquires all the negative attributes of the *macho* stereotype, exaggerated masculinity; authoritarianism; violence and aggressiveness and self-centeredness¹⁵, as well as his life choice, profoundly affects his mother, who feels guilty and ashamed of her son's attitude, and becomes a suffering woman, a «martyred mother»¹⁶, assimilating and reproducing once again the traditional female stereotype of *La Llorona*, the Weeping Woman, or in Herrera-Sobek's¹⁷ understanding,

¹³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ A. MIRANDÉ, *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture*. Riverside, U of California P, 1997, pp. 69-71.

¹⁶ C. HERRERA, *Mothers and Daughters in Contemporary Chicana Literature*. Claremont, CA, 2008, p. 90.

¹⁷ M. HERRERA-SOBEK, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington, Indiana UP, 1990.



the suffering woman, the *mater dolorosa*, aligned «with the cult of *Marianismo*»¹⁸. Her feeling of having failed in the social and personal spheres makes her become smaller and turn to religion for personal and spiritual salvation, looking for a sense of belonging and participation in a certain community, echoing the reasons why young people to join gangs. She experiences this same feeling of shame and responsibility when she visits Manny in prison, an episode that symbolizes the total fragmentation of the mother-offspring relationship. Thus, she is described as «just sitting there with her face hanging down and her cross in her hands while she prays to the Virgin. Not even looking at her own son»¹⁹. The scene acquires an important meaning in the construction of the mother's character, in the sense that it illustrates a compliant mother, whose model of maternity and goodness, as well as of proper female behavior, responds to the Virgen's. Mama's duty and only meaning in life has failed and her feeling of guilt can only be redeemed by faith and spirituality, as she assumes she does not have a place in the real, social *scenario*, where she has turned into an invalid, non-functional individual.

This stereotype is diametrically opposed to the one Lucía's mother represents. Lucía depicts her mother from the outset of the novel as a woman she despises and who becomes a symbol of what she does not want to be like. The importance of the mother figure is extreme in the existence of this woman, who appears obsessed with not being a mother in general and like her mother in particular. The absolute denial of one of the traditionally considered most natural, biologically and socially intrinsic female attribute puts the protagonist in a situation of having to fight against a system that has also naturally assumed that women's personal fulfillment comes from being mothers. She says:

So you see how it almost was. I was gonna be letting babies suck off me and pretend that having a man's all I want out of life. But I save myself. I just needed to remember something I forgot. All I had to do is go and take a good look at my broken-down mami. That's when I knew I'm not gonna be no dirt sheep my whole life. I couldn't let that happen to me, not ever gonna be like her. Cause that's some bad dead-end road.

I used to tell people lies about her, to help me forget. «She's dead», I'd say, and I wouldn't even blink. «Died when I was a baby». It wasn't true, though. She didn't even used to live that far. Her house was just a mile down from me in Echo Park, but I don't got no shame. I do what I do, it's that simple. I've got my reasons. She's set up in her own place, sits in her chair drunk and dreaming. It isn't my business. She isn't my trouble at all²⁰.

Lucía's detachment from her mother, as well as her profound hatred towards her is somehow consistent with the construction of the character throughout the

¹⁸ C. HERRERA, *Mothers and Daughters in Contemporary Chicana Literature*. Claremont, CA, 2008, p. 92.

¹⁹ I.M. MURRAY, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ *Ibidem*, pp. 35-36.

novel, who is presented as an ambitious woman, absolutely devoted to breaking the stereotype of the submissive, conformist woman and who wants to find her own way in a highly Machiavellian manner. Lucía's shame when she is asked about her mother is a symbol of the enormous generational gap that exists between first generation Mexicans that had to settle in the United States in search of a better future for themselves and their offspring, and the latter, who are generally born in the country and become part of a system whose very structure is based on the «survival of the fittest». In Elizabeth Brown-Guillory's words, «[r]esearch suggests that this mother-daughter dyad experiences a love/hate relationship, often because the mother tries painstakingly to convey knowledge about how to survive in a racist, sexist, and classist world while the daughter rejects her mother's experiences as invalid in changing social times»²¹.

Lucía has strongly assimilated such ideas, and wants to overcome the position of inferiority that being a «non-white, working class woman» entails. Her rebellion against the situation results in a profound loathing of anything that represents submission and conformism, and thus, she chooses to follow her own version of the American Dream, regardless the consequences and the means she has to employ. Her mother, for her part, also tried to follow the Dream and is presented at the beginning as a strong woman, just like Cecilia's, who dared cross the border, but was later on, also similarly to the other mother, swallowed up by a system that did not recognize and/or accept her. In this case, Lucía's cruel description of her mother shows the girl's roughness and absolute rejection of her female role, which she understands her mother clearly represents. Her indifference towards her mother is clear and shows an urgent desire to break the mother-daughter bond in order to forge ahead in a highly structured social system that systematically thrusts women aside.

Some women, they just lay down and die nice and quiet. My mami's taking the hard way out. A red wine *borracha*. She's drunk herself so big she only fits into one chair in the whole damn house, and her hair's everywhere, bushing brown and curly so she looks like a bum. These red wet eyes looking out from milky pale skin, and there's that bad nervous smell she has. I've got to turn my head for a minute, cause it makes my stomach tight up sick when I see what being a sheep can do. She's a dam old whore, my mami. When she was younger, she was the hardest sheep you ever saw.

Not always. Way back when I was a little *niña* and she ran me over the border she held on to me tight, tight so it's hard to breathe but I felt sure with her strong hands around my middle, and when I looked up at her face in that dark night, she looked like the pretty moon, smiling down at me. She's nice then²².

²¹ E. BROWN-GUILLORY, ed., *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature*. Austin, U of Texas P, 1996, p. 2.

²² I.M. MURRAY, *op. cit.*, pp. 36-37.



Lucía's rejection of her mother's defeat and subsequent conformism becomes the driving force behind her quest for a «better», more self-sufficient, autonomous life. The figure of the mother, which is exaggerated and taken to its furthest limits as a representation of female inferiority and incapacity to become active, productive individuals within the social group, becomes representative of Lucía's repudiation of all women in her community, whom she considers inferior beings, «sheep», who are not able to think and act for themselves. In this sense, Lucía chooses to create and construct her own character, as a decisive act of empowerment and freedom.

Once the mother-daughter relationship is broken, the girls embrace the central/dominating role and consider turning into mothers themselves, the description of motherhood and mothering is also almost diametrically opposed in the case of both protagonists in the novel. Their position in these terms helps construct both characters as a binary/dichotomous pair which allows the reader to understand the limited life choices these adolescents have. The situation of *barrio* teenage women, being characterized by an obvious lack of educational resources, and consequently, strategies for advancement in the personal and social spheres, urges these women to fulfill themselves as individuals with the «help» of a man, thus, reproducing the traditional stereotype of the economically dependent, submissive woman, who accepts her role of enduring mother and companion. Cecilia, for instance, one of the components of this two-headed character that she and Lucía create throughout the development of the novel, responds clearly to this stereotype, and describes motherhood as the ultimate aim in her search for personal identity. She says:

I wanted that and to have myself a baby. A woman's got to have a baby. «I'll juice you up real good, Muñeca», Beto said in his thick voice, and he had that macho thing about him, cool and hot at the same time like my brother, that I didn't mind it so much.

Girls in the *clicka* had babies like they were buying dollies. Most sheep don't know the difference until the kids pop out of their bodies with all of that blood and the tearing, the crying and drooling and feeding and nights and nights of no sleep, and their man out playing with some other girl who's not spread out in the hips and tired all the time. It's nothing like what you see in the movies, but I knew that even before Beto got me knocked up. Didn't matter to me. Having a baby's the only thing that would get me a better life.

In this town a woman doesn't have a hundred choices. Can't make yourself into a man, right? Can't even pick up and cruise on out of here just because you get some itch. And even though people talk all about doing college, that's just some dream they got from watching too much afternoon TV. No. A woman's got her place if she is a mama. That makes her a real person, where before she was just some skinny or fat little girl with skin like brown dirt, not worth a dime, not anybody to tip your hat to²³.

²³ *Ibidem*, pp. 61-62.

Cecilia's description of the expectations of young women in the *barrio* proves that motherhood is regarded as a decisive act of survival in the realm of a society that discriminates these girls as women and as active individuals of the group. Even though Cecilia is aware of the different opportunities that women should have, such as going to college, she understands that her fate is another one and she decides she should take advantage of her biological capacity to have children and the social expectations for women in order to become a person, as she explains. The image of the young adolescent boy is also depicted in an extremely negative way, as can be observed in the utterly derogatory and possessive words she uses to refer to Cecilia. However, she, in an attempt to survive and find her own place, submissively accepts them and directs all her efforts and devices towards obtaining her final aim, which is to have Beto's baby. The novel acquires tragic dimensions when Cecilia, once she is pregnant, loses her baby as a consequence of Beto continuously brutally beating her. The episode becomes even harder because of Cecilia's almost frivolous rationality when describing it. The submissive acceptance of her role as a docile, silent «sheep» by the protagonist, as well as the parallel assumption of ownership of women by the boys in the group, personified in Beto, reinforces the idea that the hierarchical arrangement of gangs, reproduces some of the most discriminatory and humiliating power structures that mainstream society exerts upon them, and responds to the idea that «a certain amount of violence is often tolerated as an acceptable male vice and sometimes as a demonstration of the man's passion for his wife or girlfriend»²⁴. Cecilia says:

Maybe my baby died that day I forgot to keep my hands down, when I didn't cover up my belly like a good *mamacita* would. If I'd just kept my head everything would be different now.

Beto had got that taste for hitting women the same as a *borracho* loves his drink and it wasn't too long before he was banging on me every night, back and forth then down to the floor, my mouth on the linoleum, tasting red inside my mouth. I'd been real careful, always keeping my hands ready so my face hits and not my belly, but then there was that one time he slammed me and I didn't do what I should²⁵.

The tranquility and normality with which Cecilia narrates the events, together with the sense of guilt for having lost the baby which she transmits in her words, provide them with a cruelty and harshness that clearly illustrates the aforementioned submission and passive acceptance of the gender roles. These attitudes towards male oppression and female subjugation, in contrast, are the driving force that spins the antagonist/protagonist of the novel, Lucía, on to try to not only free herself from male dominance, but to overcome it and even exert it upon the supposedly superior male collective. Her scorn for the boys and girls around her and the family roles that they acquire is tremendous, and the rejection she experiences towards her own mother,

²⁴ L.C. DIETRICH, *op. cit.*, p. 68.

²⁵ I.M. MURRAY, *op. cit.*, p. 121.



makes her feel superior and more gifted than the rest, as well as strong enough to dismantle the lifelong stereotypes that mark female and male realities in the *barrio*. Manny, for his part, leader of the *gang*, understands that having kids proves his masculinity in front of his boys and pressures Lucía into having a baby. Her capacity to think and act for herself, which situates her in a diametrically opposed position to the rest of the girls in the *barrio*, who seem unable to have a voice and a personal opinion, helps her cheat Manny, who is described as «not as clever» as Lucía, and therefore, not worthy of the leadership of the gang, a role that the «wolf-like» girl will adopt soon. Her description of the rest of the girls around her, picture her as a ruthless, cruel woman, who feels an alien within such a situation but who concomitantly wants to make the most of it in order to succeed in her personal, ambitious quest.

There was maybe fifteen girls hanging around the Lobos, stuffing their chi-chis into tight dresses and making tamale dinners and keeping their vatos happy in bed, trying to get knocked up. Most of them was worthless lazy-brains. Milkmakers. There's Rafa's girl Monica, who gave him a little Paco, and one of Popeye's sheep gave him another boy. You couldn't walk half a block without seeing some fifteen-year-old *mamacita* dragging a kid by the hand and lugging another one in her belly. That mess ain't for me. I saw them baby faces crying and the Lobos all smoking cigars like high-rollers, but it didn't make me feel moony or jealous. When I'm around babies I get cold and skittish like a racehorse who sees a deer mouse. But I guess Manny liked the way it looked. Whenever he'd hear about a new baby, he'd flick me a look like he's getting his own ideas. ... Manny's so worried about how he's looking to his crew it made him blind. He wanted a happy Lobos family, with him sitting on top of the cake like a bridegroom, getting chicas pregnant so he could show all his gangsters what he could do²⁶.

Lucía's choice not to have babies represents an affront to the tradition of the community in general, and the gang structure in particular, and constitutes a step further in her conscious rebellion against her «natural» inferior position and her subsequent empowerment, both in the personal and social spheres. The two protagonists of the novel, thus, portray different approaches to motherhood as well as opposing understandings and descriptions of mothering, and help the reader understand the reality of many young *barrio* girls, for whom being mothers becomes one of the only «ways out» and a clear means of survival within a hostile and difficult environment.

WHAT IT TAKES TO GET TO VEGAS (1999)

The case of Rita, protagonist of Yxta Maya Murray's second novel, *What it takes to get to Vegas* (1999), supports this idea and portrays the reality of uneducated, young girls in the *barrio*, who seek personal and social recognition by means of

²⁶ *Ibidem*, pp. 40-41.

a relationship with a man. Once again, the construction of the character is done through opposition to the rest of the women in the neighborhood, as well as in relation to the character of Rita's mother, who is considered by the powerful female community in the *barrio*, to be a whore. In this respect, the beginning of the novel places the reader in a clear position in the face of the creation of an environment that is foreshadowed as a complicated one. The opening lines of the narration, thus, say:

We could hear them doing it down the hall. Us and the rest of the world, it turns out, because it was a hot spring night with weather so thick that everyone in East L.A. had left their windows wide open to catch the breeze that might blow in and cut through the molasses air. The house was colored with after-midnight shadows and creeping moonlight, but Mama and Mr. Hernandez were busy whooping and praying as the springs bucked and sang under their bodies, while church-going neighborhood women laid stiff as twigs in their clean clean beds and tried to stuff a pillow inside each ear²⁷.

The description of the mother's affair, together with the opposite reaction by the «good» women in the *barrio*, presents a novel whose internal structure is based on said dichotomy and places the protagonist in a constant struggle against such an untresspassable border. The clear-cut and traditionally transmitted notion of what a woman should be like and the dos and don'ts of female morality and decency have marked the lives of Chicana women for centuries. Said roles, reinforced by a deeply-rooted system of iconography, legends and tales, have developed into fixed and static stereotypes against which contemporary Chicana women have had to fight in order to redefine their position within the community. In such a fixed cultural context, Rita becomes a survivor within a community that has clearly marked the line between «good and bad», «us and them», internally reproducing the strong discriminatory borders and limits this same community experiences from the external pressures of mainstream society.

The figure of the mother acquires extreme relevance in the fate of the character, which is trapped by the stereotype as a consequence of her supposedly «loose» and indecent matrilineal heritage. However, Rita's mother may well be described as a clear example of female empowerment and autonomy within the strict behavioral system that the female community in the *barrio* represents. Her description as a woman who wanted to be an actress and pursued her own American Dream and her subsequent entrapment by the cruel stereotyping of women in the *barrio*, places her daughter Rita in a highly contradictory position with regard to the freedom that the American Dream itself represents. Rita is destined to carry her mother's reputation forever, and thus, has no real opportunity to evolve on the social and «moral» scale, for she has already started as a natural holder of an extremely negative tag, which accompanies her forever, no matter what she does to rid herself of it. Rita describes her in the following terms:

²⁷ I.M. MURRAY, *What it Takes to Get to Vegas*. New York, Grove, 1999, p. 1.



That's what she was going to be. A movie star. Could have been one, too, in another life. She had the knockout body, the husky cigarette voice. Even yard-sale clothes hung neat and tidy off her curves, and she walked slow and swivel-hipped, like she was made of money. She'd learned how to move from watching old black-and-white movies, copied the strut-your-stuff from Grable and Crawford, the slinky-cat from la Superloca Lana Turner, the make-them-cry from Monroe, but she was born with that face pretty enough to make other ladies mad. Same as me. I loved it when people told me I was just like her; I'd run to the mirror and smile at my lassy eyes, black hair, big wide mouth. But when I got older and a bit smarter, I say they didn't mean it as no compliment. Good looks and a trip to Hollywood didn't bring my Mama any luck. Didn't get her name on any marquees. Just gave her high hopes and a bad reputation²⁸.

As opposed to Lucía, protagonist of *Locas*, who despises her mother and makes her the target of her hatred and rejection of her female status, Rita admires and respects hers, regardless of the negative influence that her name brought to her. Hence, Rita's clear position to support her mother and defend her as an empowered woman, who followed her personal and quest and was punished by the community as a traitor, recalls the Chicana Feminists' revision of the myth of la *Malinche* (Moraga, Anzaldúa, Castillo, among others) to «challenge, and ultimately to dismantle, patriarchal systems, based on institutional heterosexuality»²⁹. Interestingly enough, and regardless her acceptance of her mother's choice to pursue her dream, the only way out for the protagonist, again, will be to start a relationship with a notorious man, who can bring her economic stability and a certain amount of protagonism within the community. In this case, Rita's aim is a boxer, a clear symbol of masculinity and power. Rita «chooses» Billy Navarro, a Mexican boxer, who represents a new life for her, and is not aware of her moral heritage, because he was not raised in the *barrio*. According to Dietrich, «the fear of getting a 'reputation' severely limits a girl's ability to be independent. Girls are placed in a position of depending on a boy to protect their reputation»³⁰. On top of that, and as addressed by Gregory Rodríguez, «Chicana/o boxing offers one form of serious fun where we see people at work constructing or deconstructing ways of being this or that kind of 'man', or this or that kind of 'American' or this or that kind of 'Latino'»³¹. We could add, then, that in Rita's case, to be next to Billy is a way to construct her way of being this or that kind of «woman» too. Her relationship with the wrestler, who gradually achieves fame and prosperity in the boxing world and ends up fighting in Las Ve-

²⁸ *Ibidem*, p. 8.

²⁹ J. DE FOOR, «(Re)Claiming the race of the mother. Cherríe Moraga's shadow of a man, giving up the ghost, and heroes and saints», in E. BROWN-GUILLORY (ed.), *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature*, Austin, U of Texas P, 1996, p. 110.

³⁰ L.C. DIETRICH, *op. cit.*, p. 45.

³¹ G. RODRÍGUEZ, «Boxing and masculinity. The history and (her)story of Oscar de la Hoya», in M. Habel-Pallan and M. ROMERO (eds.), *Latino/a Popular Culture*. New York and London, New York UP, pp. 252-269, p. 253.

gas, provides Rita with a name and position within the group that she had always lacked, and thus urges her to think that saving her relationship is her only goal in life. Nevertheless, her desire is not reciprocated by Billy, who just sees her as another relationship, and rejects her offer and plight to marry her. Rita's fate, once again, returns inexorably and her mother's legacy appears to be inescapable, reproducing and transmitting the strong matrilineal line she belongs to. Her mother explains their destiny in the following terms:

I left Calexico because for three generations our family had nothing but heartache in that place: me, your abuela, her sisters, their mama, her sisters. Every single one of us liked the men too much. You think I never heard the word whore before? I heard it plenty. Your abuela Chita, she was the big romance queen of our town. Ooh-la-la, she was took to all the parties and the dances and this man gave her this diamond and this other man he flies her to Cabo San Lucas and everything. But what did it get her? Nothing-worse than nothing. The bad reputations, broke heart, empty bank account, ffffft. And she was just like every other Zapata woman, all of them sex maniacs who couldn't pop out nothing but more sex maniac girls, and none of them could ever but ever hold on to a good man. Mama said we'd been cursed with loneliness, but I didn't believe them stories. Those were old wives' tales! But I still knew there was something bad. ... My eyes are open now. What they said was right. We were cursed. I am cursed. And I couldn't escape because curses travel³².

Rita's mother's words prove the negative power stereotyping and the consequent labeling of people and life choices have exerted upon the women of the Chicana community for a very long time. The two predominant female role models that Mexican and Chicana tradition rely upon, The Virgen the Guadalupe, and her opposing manifestation, the *Malinche*, have served as ferocious dividing lines and markers of codes of conduct among these women, who have unconsciously internalized them and consequently chosen to position themselves in the shade of one or another. In the particular case of the female community that is the protagonist in this narration, both female roles are clearly represented by the «church-going», decent women of the community, possessors of the truth and correct code of morality and behavior on the one hand, and Rita's mother and Rita herself on the other, who are punished for their deviance from the strict, static law the women exert upon themselves. Her sister Dolores, who is the only female member in the family who seems to have been able to free herself from the hereditary stereotype and create a new self and name within the community, becomes an activist and endeavors to eradicate crime, violence and drug abuse in the *barrio*, with the help of the female community. She becomes a mother, and awakens the female instinct in Rita, even though at the beginning she feels displaced by her sister's baby and in a way fears that her sister's love for her will somehow diminish.

³² I.M. MURRAY, *op. cit.* (1999), p. 63.



Just for one moment, one breath, did the jade-green jealous flow through me. She was holding him and before that I'd always know she'd loved me best. And I wanted what she had, too, I would have snatched it in my grabbing hands if I was able. But then she looked up, the tiredest woman I ever saw- sweat-stained, ash-colored, blood dots broke around her eyes- and held him out to me.

I took him from her and as soon as I touched him I loved him speechless, and when I held him I was shaking and gripping so tight that his eyes flew open and he cried, and she took him back.

I didn't know it could be like that. I didn't know it could stretch you so much. I loved Dolores and that baby with an animal heart, and it came leaping out my mouth so that I choked and sobbed.

Mama and Jose were very quiet. They looked at the floor uncomfortable. But Dolores was smiling up at me. She laced her fingers in mine.

«It's your turn now», she said. «You go get yours, girl»³³.

Nevertheless, the desired baby never comes, since Billy abandons Rita, who, in an uncontrollable act of jealousy when she finds out he is with another woman, shoots him and subsequently kills him. The consequences of the killing of the person who had provided her with a name, gave sense to her existence, and around whom she had constructed her identity, together with a number of violent facts that occur in the *barrio*, will be irrevocable for the protagonist, who has to leave the *barrio*. The end of the novel, where a new Rita, who has forgotten her previous identity and has started a new life as «María Pura» in an attempt to break the curse of the women in her family, is described, proposes a somehow controversial reading of female identity and the right for female empowerment. Rita adopts the «good life» as the only path to salvation, and thus, denies her past, and consequently, her identity, in order to survive in a community that is ruled by everlasting and unbreakable codes of morality, which claim that women can never get to Vegas.

As opposed to *Locas* (1997), where motherhood, from the viewpoint of daughters and themselves when they become mothers is crucial for the development of both characters, *What it Takes to Get to Vegas* (1999) presents the role of the mother as an important one in the inevitability of the reputation of the central character, but is not part of the thematic line around which the plot itself evolves. Rita never presents any real desire to be a mother, or understands motherhood as a means of fulfilling herself, but directs her aim at finding a man who can support her economically and change her destiny and name within the community. In this sense, the emotional implication and strength of this character differs widely from the Cecilia and Lucía, whose feelings, desires and obsessions we get to know more profoundly than Rita's, who seems has had to defend herself from feelings and passions, and approaches life from a more materialistic position.

³³ *Ibidem*, pp. 196-197.

CONCLUSION

Murray's novels propose an interpretation of motherhood and the mother-daughter relationship which differs greatly from other works by Chicana writers, whose tendency has been to celebrate said relationship as an intimate bond, full of emotional connotations. *Locas*, thus, is a harsh example of the effects that a life which is obviously underprivileged can exert upon women in general and young ones in particular. Both Lucía and Cecilia's mothers are depicted as defeated individuals who have been swallowed up by the social structure that limits their chances for development. Both mothers are described by their daughters as powerless women, even though Lucía's depiction and her feelings towards her mother acquire a tragically negative tone, as she clearly detests her. Cecilia's mother, on the contrary, responds to the traditionally perpetuated female role of the sad, weeping woman, whose endurance and capacity to experience suffering transform her into an almost-virginal figure. Both mother-figure characters, however, coincide in the fact that they are regarded as role models, in this case, not to be imitated and looked upon as an example to follow in life and personal development. In this sense, Aída Hurtado's survey on several issues concerning female identity, proved that

Many of my respondents experienced this tension in their relationship with their own mothers—the pulling away while simultaneously feeling the need for connection. They were also aware of the «mirroring» between their own lives and the lives of their mothers. They spoke often of «carrying their mothers' dreams» and of living their mothers' yearnings for independence and accomplishments³⁴.

The case of Rita's mother, on the contrary, who has her daughter's support and represents how a strict morality and the definition of what is considered to be good and bad behavior, can mark a woman's life, not to mention the impact of social moral pressure upon women. Rita's family's women have all endured discrimination at the hands of the rest of the women of the community, because they represent a freer, more autonomous way of understanding life, female sexuality, and female identity in general, and are consequently «otherized» within the extremely hierarchical internal organization of the *barrio*. The older generation of women who appear in Murray's works, consequently, are the conveyers of centuries of female subjugation and oppression and their lives have been constructed or their fate decided according to traditional female role models.

When it comes to describing and depicting the experience of motherhood and mothering in the case of the new generation, who are the absolute protagonists of both novels, the similarities we found in the description of their own mothers, disappear, as each character's approach to being mothers themselves differs greatly. Rita, for her part, who does not experience motherhood herself, describes her feelings towards her nephew as an incredible sentiment of love and tenderness that she had

³⁴ A. HURTADO, *Voicing Chicana Feminisms. Young Women Speak out on Sexuality and Identity*. New York and London, New York UP, 2003, p. 78.



never experienced in those terms before. The protagonist of *What it Takes to Get to Vegas* does not show any particular need to be a mother, for her main aim is to be «somebody» herself, and she tries to find her own way by being with a man who is «somebody». The cases of Lucía and Cecilia, on the contrary, describe an almost obsessive approach to the idea of being mothers, and both represent extreme and almost excessive attitudes, Lucía for her absolute rejection and loathing of it, and Cecilia, for her total fixation with being a mother.

In general terms, both novels portray motherhood and the subsequent mothering as a reality that is present in young Chicana adolescents and corroborates the alarming data concerning the maternity rate in contemporary Latino/Chicano *barrios*. The social situation depicted in both neighborhoods show the difficulties young women find to achieve personal and economic independence and illustrate the way the latter have consequently assimilated that the traditional female role, which tied women to men and left them voiceless within the overall social network, is their only way to become «complete» women. In this context, the educational chances of Chicano youngsters need to be improved, especially those of women, because «the standard educational experience for young Latinas/os tends to submerge them into silence, where they are taught to be quiet and avoid independent and critical thinking»³⁵. This fact pressures them into initiating themselves into adulthood at an early age, and subsequently aborts all the chances of personal and social development, as described by Hunt et al., after interviewing female gang teenagers, who admitted that «once they became mothers, they were adults and entitled to make adult decisions. Not only did their own self-perceptions change, but in some instances, following motherhood, other's perceptions of them changed as well»³⁶. In this same line, Dietrich suggests that «they choose pregnancy as a means of liberating themselves and validating their adult states»³⁷, because, ultimately, «[e]ven the women who consider themselves self-sufficient and who have successful careers, are nonetheless shadowed by society's notion that 'good woman' means 'mother'»³⁸. The girls in Murray's novels, however, have no successful careers and live in a different and undoubtedly hostile reality that differs widely from the contemporary feminist statement that claims that «motherhood is political»³⁹. For many women, in general, and these women in particular, on the contrary, motherhood still needs to be understood as a strategy for survival.

³⁵ J. CAMMAROTA, and A. ROMERO, «A critically compassionate intellectualism for Latina/o students: Raising voices above the silencing in our schools». *Multicultural Education* (Winter 2006), pp. 16-23, p. 16.

³⁶ G. HUNT, K. JOE-LAIDLER and K. MACKENZIE, «Moving into motherhood: Gang girls and controlled risks». *Youth Society*, vol. 36, n. 3 (2005), pp. 333-373, p. 371.

³⁷ L.C. DIETRICH, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ A. CASTILLO, *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma*. New York, Plume Books, 1995, p. 117.

³⁹ K. NOVOTNY, «Motherhood is political». *Sexing the Political. A Journal of Third Wave Feminist on Sexuality*, vol. 1, n. 2 [<http://www.sexingthepolitical.com/2001>, Accessed June 2nd].

THE RHETORIC OF SATIRE IN EVELYN CONLON'S *TELLING* (2000)

Melania Terrazas Gallego
Universidad de La Rioja

ABSTRACT

The work of Evelyn Conlon has often been approached from a feminist perspective. However, her multifaceted style and ironic wit are far from having been examined in depth. This essay examines two stories by Conlon entitled «The Park» and «Birth Certificates». These were first published in *Taking Scarlet as a Real Colour* in 1993, and reprinted in *Telling* in 2000. Here I apply Dustin Griffin's interdisciplinary conception of satiric discourse based on a rhetoric of inquiry, provocation, play and display. Conlon's writing is not only formally experimental, but also possesses rhetorical variety. Conlon offers new perspectives on the topics she deals with by making a skilful use of irony, paradox, wit and wry humour. Her control of the rhetoric of satire allows her to «tell» uncomfortable truths about the lives of women in Ireland whilst allowing her to denounce the way women were perceived in Ireland at this time.

KEYWORDS: Irish short story, experimentation, rhetoric of satire, Menippean tradition, women's lives.

RESUMEN

La obra de Evelyn Conlon ha sido analizada frecuentemente bajo una perspectiva feminista. Sin embargo, su estilo polifacético e ingenio irónico distan mucho de haber sido analizados en profundidad. Este artículo examina dos relatos de Conlon titulados «The Park» y «Birth Certificates». Estas historias fueron publicadas en *Taking Scarlet as a Real Colour* en 1993, y reimprimadas en *Telling* (2000). En este trabajo, aplico la concepción interdisciplinaria del discurso satírico de Dustin Griffin que se basa en la interrogación retórica, la retórica de la provocación, la retórica de la representación y la retórica de la exposición. La obra de Conlon no es sólo formalmente experimental, sino que también posee variedad retórica. Conlon ofrece nuevas perspectivas sobre los temas que trata haciendo un uso muy hábil de la ironía, la paradoja, el ingenio y el humor sardónico. Su dominio de la retórica de la sátira le permite contar verdades incómodas sobre las vidas de las mujeres en Irlanda y denunciar el modo en que se percibía a las mujeres en Irlanda en esa época.

PALABRAS CLAVE: Relato breve irlandés, experimentación, retórica de la sátira, tradición menipea, vidas de mujeres.



INTRODUCTION

Evelyn Conlon was born in Co. Monaghan, part of the Border Region and located in the province of Ulster, in 1952. She is a radical Protestant who was reared a Catholic, but departed Catholicism soon. In late 1975, she joined the Irishwomen United; a group of radical activists, journalists and writers established in 1975 who outlined their political objectives in the magazine *Banshee*, to which Conlon was a contributor. These consisted of struggling against women's oppression in Ireland by undertaking an ongoing fight around a charter of demands which were published there, namely, the removal of all legal and bureaucratic obstacles to equality, free legal contraception, the recognition of motherhood and parenthood as a social function, equality in education, and the male rate for a job where men and women were working together. This Manifesto which can be viewed as written evidence of how women «began to develop a renewed consciousness of the wrongs by which they were oppressed»² had a tremendous impact on Irish society.

During this period, which meant the liberation of Ireland from its dependent status, these women's desire to assert themselves as women was often viewed as of secondary importance when compared to the need to clarify an unstable national identity. However, their level of involvement was very strong. They were continuously taking up political issues, forced mainstream politicians to take notice of their demands and eventually gained many of them. Thanks to the way they fought, these women managed to open up whole areas—for instance, contraception³ and abortion—to men and women that would never have been open to them before.

Despite these developments, then came the years of backlash, 1980s, aided by the economic recession of the mid-1980s and by the strengthening of conservative opinion following Pope John Paul's visit to Ireland in September 1979. During these years of the antagonistic right-wing reaction to liberal trends, Conlon stood out as one of many Irish women writers who signalled desire for change and showed a determination to bring it about. As O'Regan⁴ points out, «The founding members of this group lobbied [...] gradually for a reform in the eclipsing of women in society, both on governing bodies and in the workplace» [...] «The voices of these women

¹ The research on which this essay is funded by the University of La Rioja through project *GENEID: Género e identidad en los lenguajes del cine y la literatura en inglés y español*. I wish to express my deepest gratitude to my colleague Alan Munton for his helpful comments and suggestions.

² S. KILFEATHER, «Irish Feminism», in J. CLEARY and C. CONNOLLY (eds.), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 108.

³ S. KILFEATHER (*ibidem*, p. 109) describes how «The ban on contraception in the Republic emerged as a key issue and in May 1971 a group of women went to Belfast to purchase contraceptives, and returned with them to Dublin, flouting Customs officials.

⁴ K. O'REGAN, «The Female experience: Society, gender and identity in the short stories of Evelyn Conlon», 2007-2008, p. 2 [Retrieved from: <http://es.scribd.com/doc/104617134/The-Female-Experience-Society-Gender-and-Identity-in-the-Short-Stories-of-Evelyn-Conlon>. Accessed: 27/09/2012]

[were] often angry, hurt, confused or indignant»⁵. The culmination of this quiet revolution was the election in 1990 of Mary Robinson, a feminist and a barrister, as the first woman President of Ireland. Her election was regarded as a symbol of a new Ireland, more confident, and a triumph for those supporting a modernizing liberal agenda over those associated with nationalist and Catholic traditionalism. This period displayed a growing national confidence, increased social tolerance, economic optimism and a growth in cultural sophistication.

The two stories that are the object of analysis here, «The Park» and «Birth-Certificates»⁶, recreate not only Irish male and women experience previous to this right-wing backlash, but also the conditions that finally allowed Irish women to become equal citizens not only on paper, but also in practice. «The Park» brings back the occasion of Pope John II's visit, examining what the narrator and her liberal-minded friends felt because they were dissenters that day. This story also shows the strong influence of religion, especially Catholicism and its teachings, on the lives of Irish men and women from that day onwards. «Birth-Certificates» is about a journalist called Maolíosa who wants to find out about adopted babies. Her boyfriend Cathal is not very keen on the idea, but it becomes an obsession for her. Maolíosa is fascinated with the idea of bringing together adults with their long-lost mothers and, although she is persuaded by her boyfriend Cathal that the coy article she plans to write will never be published, she can't give up.

Like most Irish women short stories written from 1980 to the present, Conlon's stories show not only an extraordinary range and quality, but also, as Ingman⁷ argues, «a strong determination to put women's lives at the centre of her work». These two stories by Conlon explore a female perspective on religion, the Church, Ireland's traditional family values, the relationship between Irish men and women, those who have power and those who do not, sexual identity and adoption, to specify a few topics that are ripe for analysis. Conlon's approach to these topics is sharp, detached and, above all, non-moralistic. Gaisford⁸ endorses this last idea, when she argues that «These are Irish stories, certainly, but they are never judgmental: instead, they are defiantly clear-sighted, rigorously unsentimental». The critic also defines Conlon's fiction as work that «avoids didacticism because of her multifaceted style and her ironic wit»⁹. Here is an example of it from «Birth Certificates»:

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ E. CONLON, E., *Taking Scarlet as a Real Colour*. Belfast, The Blackstaff Press, 1993. The edition used and quoted in this article will be *Telling: New and Selected Stories*. Belfast, The Blackstaff Press, 2000.

⁷ H. INGMAN, *A History of the Irish Short Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 253.

⁸ S. GAISFORD, S. «Wild rover in a bar: Taking scarlet as a real colour». Review of *Taking Scarlet as a Real Colour*, by Evelyn Conlon. *Independent*, Saturday 7 August 1993 [Retrieved from: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review—wild-rover-in-a-bar-taking-scarlet-as-a-real-colour—evelyn-conlon-blackstaff-press-699-1459713.html>. Accessed: 30/09/2012].

⁹ *Ibidem*, p. 18.

Regina bit her lip and involuntarily held on to her pubic bone the way men grab their balls during a free kick. Because of going through all that, it had seemed silly to tell him [Mrs Coyle's husband] at first and then a month was a year and a half-truth became a half-lie and then a year was five years and she had her 'first' child, and a half-lie became such a monstrous untruth that it didn't bear thinking about. And now his birthday had got her. (166-167)

Conlon's stories not only are non-moral, but also show some satiric features within the Menippean tradition hitherto unobserved by her critics. Conlon's stories are full of repeated questioning, play, irony and paradox and these features convert her into a great rhetorician. Here is another illustration of all these aspects from «Birth Certificates»:

Maoliosa was twiddling her laces, hugging her knees, closing her eyes tight to stop herself from crying. Come on, come on, crying will only be temporary relief, it won't solve anything. Answer the questions, Maoliosa, she said sternly to herself. She had divided them into single questions rather than one big unruly one. What am I going to do? Why is Cathal so impossible? Has he got tired of me? What am I going to do? What would he say if I said I was leaving? And then, in case he'd say, well, all right, she thought, oh don't be silly, I'm not going to say that. Of course I am staying. I'm staying because I want to stay, he's just out of sorts. (175)

Conlon acknowledges¹⁰ in an interview: «When things are open to question, when you start questioning one thing, you question others. [...] it is really only within the short story that you can play with shifting the language about and allowing the Irish language to influence the way you write, in a way that you can't in a novel». Furthermore, Conlon reveals divergent opinions «on questions of feminism, politics, religion, and publishing» and her interview provides «complicated maps of experiences which make them very difficult to classify and categorize»¹¹. Conlon holds all these aspects for scrutiny in a playful manner in her stories. Conlon¹² claims:

Things have changed a lot. Without a doubt the Catholic Church is not the aggressive force that it was in anybody's life in Ireland now, and certainly not in women's lives, and I tend to deal with this shift *ironically* [...] Re-examining—the place of the Catholic Church in my own thinking and, in a way, that's partly due to the fact that the Catholic Church, and Ireland, have changed. (My emphasis)

¹⁰ R. PELAN, «Interview with Evelyn Conlon». *Hecate*, vol. 26, n.1 (2000), pp. 62-73 [(Interview conducted in Brisbane, August 1999. Retrieved from: <http://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:141425>. Accessed: 11/07/2012)].

¹¹ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *Irish Women Writers Speak Out: Voices from the Field*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2003, ix.

¹² R. PELAN, *op. cit.* (2000), p.

In doing so, Conlon's stories not only show that her conception of satire is deeply rhetorical, but also suggests important questions about Ireland's changing cultural map.

Regarding paradox and difficulty, Conlon's satiric rhetoric also feeds on the current debate that favours the abstract, experimental and linguistic short story writing over the concrete and historicized, although this is also grappled within her work as we have just seen with the figures of John Paul II and Mary Robinson. As Conlon¹³ admits, «Sometimes, for instance, when I began writing I found it hard to write about awful women. Part of the craft is to learn how to be able to do that». Here is another example of this extracted from «Birth Certificates»

Aoife had changed her name to Eva, it sounded more important. She was tall and happily thin. She didn't care beyond the next customer in the nightclub, the next good-looking customer that is. She was going to London next week, where you can get jobs like these in the daytime, all day long — winebars. Winebars everywhere. (164)

Moreover, she also argues that, when she began to write, she did not have «a residual faith in the language and literature that was already there» and that she «was fed up with the form of the Irish short story»¹⁴. For all these reasons, Conlon's stories cannot be viewed simply as satires aimed at derisive reduction and rejection; her fondness for experimentation with satire rhetoric is more complex than that. As O'Regan¹⁵ argues, Conlon

emerged at a time of burgeoning liberation and creativity in the Republic, and at a time of national crisis and great violence in the North of Ireland. She appeared on the Irish literary scene in an era when traditional perceptions of women were being challenged, and the female voice and female identity were being transformed in the eyes of the nation.

Barros del Río¹⁶ shows Conlon is together with Éilís Ní Dhuibhne, Catherine Dunne, Mary Morrissy, Maeve Binchy, Emma Donoghue, Maeve Kelly, Mary Rose Callaghan and Leland Bardwell, among many others, «one of those contemporary authors who are also 'currently claiming for closer attention to the innovations introduced by them not only in relation to subject matters but also to form'».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ R. PELAN, *Two Irelands: Literary Feminisms North and South*. Syracuse, Syracuse University Press, 2005, p. 14.

¹⁵ K. O'REGAN, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶ M.A. BARROS DEL RÍO, «Nombrar lo innombrable. Mujeres y literatura en Irlanda», in I. PRAGA TERENCE (ed.), *La novela irlandesa del siglo XX*, Barcelona, Publicaciones y Promociones Universitarias, 2005, pp. 71-109, cited by A. PÉREZ VIDES, «'The theatre of the family': An Irish approach to gender awareness in Catherine Dunne's fiction». *Odisea: Journal of English Studies*, vol. 12 (2011), pp. 183-194, p. 185.



In this discussion, I want to follow Griffin's conception of satiric discourse—that of the «Chicago» theorists of satire—because applying a conventional theory of satire's rhetoric would be inadequate. Conlon's stories need to be tackled from a broader critical perspective which is similar in significance to the nature of her *oeuvre*. The application of Griffin's conception of satiric discourse based on a rhetoric of inquiry, a rhetoric of provocation, a rhetoric of display and a rhetoric of play to the study of Conlon's satiric practice aims at, first, stimulating renewed reading and reflection on her *oeuvre* and, second, clarifying the way the two chosen stories work in the satirical tradition. To carry out this double task, I focus not on the plot or «events» within these two stories, but on her satiric discourse. In other words, I concentrate on Conlon's satire's rhetorical purposes by taking evidence from her characters. In doing so, the analysis tries to make Conlon's readership arrive at a fuller understanding of the way her satire works, and reveal Conlon as a significant rhetorician.

SATIRE AS INQUIRY AND PROVOCATION

According to Griffin¹⁷, «one result of broadening our recognition of satiric forms is to be reminded of satire's immense and perhaps incomprehensible variety». Furthermore, since satire can also be considered «a mode and a procedure rather than a literary kind, then it can appear at any place, at any time». Despite this varied practice, Griffin's unconventional theoretical framework is usefully inclusive. According to him¹⁸,

Satire typically complicates narrative fiction. If satire is not viewed simply as derivative reduction and rejection, if we broaden our conception [...] to include inquiry and provocation, play and display, anything from Menippean fantasy to learned anatomizing, then we can find satire's mark not just presented in satiric set pieces [...] but woven into the fabric of several different varieties of [writing].

Griffin then provides a number of objections to conventional theories of satire as moral rhetoric. He acknowledges that «satirists, like everybody else, are ambivalent and aware of complexity» and rhetoric «can be, and historically, has been conceived of in quite different terms»¹⁹ than those he uses in his book. However, Griffin also argues that one of the ways in which readers may arrive at a fuller understanding of how satire works is if they think «of a rhetoric of inquiry, a rhetoric of provocation, a rhetoric of display and a rhetoric of play» set. In what follows, I shall attempt to identify satire's mark in Conlon's stories, beginning with the rhetoric of inquiry.

¹⁷ D. GRIFFIN, *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington, University Press of Kentucky, 1994, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

¹⁹ *Ibidem*.

Satire is designed to be open-ended. As Griffin²⁰ points out, «The satirist writes in order to discover, to explore, to survey, to attempt to clarify». In fact, it is «the tradition of Menippean satire —with its mixture of prose and verse, its digressions, its mingling of forms, its openness to everything new, [...] that preserves the inquiring impulse»²¹. Accordingly, «the satirical form lends itself to open-ended inquiry rather than to steady progress toward conclusion». Griffin quotes Bakhtin's view of Menippean satire, which presents «a vision of the world» [...] a «testing of that pattern»²². As Bakhtin argues, «'The Menippea' does not embody a truth [...] it tests it: the Menippea is a genre of 'ultimate questions', questions asked but not definitely answered»²³.

Several arguments may explain why a rhetoric of inquiry may be useful to better understand Conlon's satiric technique in «The Park». Here, the narrator and her group of liberal friends fear the regressive effect the Pope's visit may have on Irish society. Conlon uses satire to explore a moral problem —how should the Irish people meeting in the Phoenix Park²⁴ react to the words of a man encouraging them to uphold Catholic tradition? How should some Irish people who, like the main characters of this story, feel themselves to be dissenters from what is intended to be a day of celebration react to the Pope's desire to strengthen Catholic values in the areas of divorce, homosexuality and abortion? Here is Sheena, one of the main characters of «The Park», inquiring about the Pope's impending visit:

'It will knock us back years,' [she says] 'Look how much damage he particularly of all the popes has done, in how many years? How long has he been pope now?' [...] Sheena was so concerned at the assumption that we all wanted the pope here she said that something should be done about it. 'We should do something,' she said. [...] All that led to a long discussion about what they would do, what they couldn't do, what they could do and what they dared to do. And so by the end of the meal they had decided to paint slogans, so that people would know that there was some opposition in the country. They believed that to be important. (34-35)

Here, Conlon treats her characters in a largely ironic spirit, while at the same time recognising the moral seriousness behind this group of protestors' anger at the Pope, whom they believe has had a negative influence on the Irish people for his continued opposition to contraception and abortion, amongst other matters. The commitment to inquiry is made by her characters, but the reader feels at the same

²⁰ *Ibidem*, p. 39.

²¹ *Ibidem*, p. 40.

²² *Ibidem*, p. 41.

²³ M. BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. C. EMERSON. University of Minnesota Press, 1984, p. 41.

²⁴ The Phoenix Park is an area of land of around 1752 acres, and is one of the largest enclosed recreational spaces within any European capital city. The Phoenix Park was established in 1662 by the Duke of Ormond, on behalf of King Charles II.



time that, as a satirist, Conlon herself is roused by a sense or urgency about moral ugliness, and the need to oppose it.

Brigid, another female character, carries out another open-ended questioning, and opposition in the story:

What could those two people be doing? Where could they possibly be going? Mass was in the park by now, wasn't it? The pope had already told the people in icy sharp tones what they must not do, and nor must you, and you must not, and also [...] It would take the people years to recover from the things being said in such a way on such a day. (41)

Brigid's questioning documents the politics of oppression embodied by the Pope's exhortations and the limitations it would place upon women's potential to recast their place within Irish culture. This is precise by what occurred; Pope John Paul II's visit took place in 1986 and some twenty five years later, Heather Ingman²⁵ was able to confirm that «the Pope's challenge to the Irish people to uphold Catholic traditions did provide an opportunity for right-wing Catholic groups during the 1980s to seek to strengthen Catholic values in the areas of divorce, homosexuality and abortion. Economic recession and high unemployment reinforced conservative attitudes» as well.

Like the effect of the best Renaissance satire, in this story, Conlon is not to reaffirm conventional moral wisdom, but to conduct an open-ended moral inquiry. Here is a very good example of counterargument: «They drove to the park in the early darkness and painted IF MEN GOT PREGNANT CONTRACEPTION AND ABORTION WOULD BE SACRAMENTS on the monument built for the Pope's visit» (43). Building on Bakhtin's claim that «the menippea» is characteristically «dialogic or polyphonic rather than monologic», that it «speaks with more than one voice» as well as on Griffin's²⁶ previous assumptions, I claim that Conlon's rhetoric, as shown in the two quotations above, is dialogic and a means for detecting error. According to Griffin, «truth will emerge only through rhetorical contest in which arguments and counterarguments are offered to challenge and discredit an opponent»²⁷. Accordingly, Sheena and Brigid are the main protagonists of such rhetorical contest and their arguments reveal their insurgence and opposition to the national ideal. Their open-ended questioning challenges and discredits the stagnant religious principles supported by the Pope and the political beliefs of right-wing Catholic groups²⁸. These two women are not alone though; they are helped by some male characters like Macartan as well. Their action is itself the embodiment of the satirical impulse. It is witty, but is at the same time a demand for debate, and a validation of the dialogic impulse. Later,

²⁵ H. INGMAN, *op. cit.*, p. 228.

²⁶ D. GRIFFIN, *op. cit.*, pp. 41-42.

²⁷ *Ibidem*, p. 43.

²⁸ It is worth noting this open-ended questioning which is characteristic of Irish women writing at this time.

what appears to be an individual criticism, Macartan's sigh, takes its full meaning from the mutuality of lovemaking: «As a million and more genuflected, creaking their knees within a quarter of a second of each other, Macartan put his feet up on the dashboard and sighed the way some of us do when making love has satisfied us beyond what we think we deserve» (41).

Here, the reader as knower becomes an active participant. Conlon's rhetoric of satire is addressed to engage in a process of transformation, that is, one in which Irish nationalism can no longer create a society that is «rigidly Catholic, censorial, and punitive»²⁹. Even though nationalism is still influential in Irish life, the passage of time has shown that church, state, and family no longer dominate Irish lives liberated by economic change, education, and social reforms. Kate O'Regan³⁰ has developed this aspect of «The Park»:

The protestors in «The Park», were not exclusively women, there were several men in the group too. The opposition to a closely allied church and state was not just a cause of concern for women, nor was the feminist movement a completely female endeavour. However it lay in the hands of women to assert their new identity, to protest at inequalities and to find a voice which Irish society was willing to listen to.

Regarding the rhetoric of provocation, Griffin³¹ explains: «If the rhetoric of inquiry is positive, an explanatory attempt to arrive at truth, the rhetoric of provocation is negative, a critique of false understanding. In each case, the satirist raises questions: «in provocation, the question is designed to expose or demolish a foolish certainty». One obvious way in which satire provokes its reader is in its calculated difficulty. According to Griffin³², satire does so by «using elliptical syntax, cryptic or abrupt allusiveness, brevity, and roughness of rhythm». However, «a more important kind of provocation than obscurity in satire often takes the form of paradox, an ancient rhetorical form and a favourite device of daring and witty writers from the early Renaissance through the seventeenth century and beyond»³³. Satire takes the form of provocative paradox either because it seems absurd or because it challenges received opinion.

Conlon too uses abrupt allusiveness to provoke her readers and expose or demolish a foolish certainty. Here, the group of liberals are trying to reach an agreement about where to put the slogans they paint: «'Maynooth,' Macartan said dreamily, turning it on his tongue as a child would repeat a word to itself, knowing that it meant something but not knowing what. 'Maynooth, where the priests are made'» (35). Again, Conlon provokes here because Maynooth is not only a Pontifical University in north County Kildare, Ireland's main Roman Catholic seminary but

²⁹ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *op. cit.*, p. 115.

³⁰ K. O'REGAN, *op. cit.*, pp. 7-14.

³¹ D. GRIFFIN, *op. cit.*, p. 52.

³² *Ibidem*, p. 53.

³³ *Ibidem*, p. 54.



also the seat of the Irish Catholic Bishops' Conference. Furthermore, like Juvenal, Conlon finds the sense of being paradox useful to show shockingly heterodox opinions addressed to show the problem of Irish poverty. Here is an example of this in «The Park» as well:

Her neighbours were all hanging out upstairs windows, waving yellow and white flags³⁴ at a speck in the sky that must be your man's helicopter. Brigid lifted the nearest black garment to hand, which happened to be a nightdress, attached it firmly to her window, and got back into bed again, trying to shut out the noises of belligerent piety. (41)

Conlon's form of paradox in the text is provocative not only because it seems absurd, but also because it challenges received opinion. By attaching a black nightdress firmly to her window, Brigid shows her indignation and implicitly denounces the public enthusiasm for the rigid and censorious Catholic institutions. This is challenging too and, in Griffin's sense³⁵, against the orthodox, but it is not as writing a paradoxical statement. It is in the broad sense satirical and oppositional. The end of the story also shows Conlon's liking for paradox.

Brigid got caught painting a harmless slogan seven years later, one year after the passing of the statue of limitations.

«It may be a harmless slogan, your honour, but the vandalism of the papal cross in the park wasn't».

The judge's eyes widened into white. «Six months», he said.

I got caught. I had a standby job taking the lottery ticket money in my local shop [...] By an odd coincidence a hundred pounds went missing from the till the same week. Not me, I wouldn't have the nerve.

«A hundred pounds may not be a lot of money, your honour, but attempting to procure fraudulently eight hundred and sixty thousand, two hundred and ninety-two pounds is».

«Six months», he said.

We're getting out next week and Diarmuid is throwing a party for us. (43-44)

By acting provocatively, Brigid not only exposes legal authorities and their *modus operandi*; she also hints at emigration as a recurrent way out of Ireland's oppressive system to America. As Moloney and Thompson³⁶ correctly point out, «The Park» is a darkly humorous story where Conlon «makes clear the inevitability of escape to America. Emigration is juxtaposed with the ultimate confinement, prison, because those characters who do not» [...] emigrate «are jailed for protesting the constraints of Irish Catholicism».

³⁴ This is the Vatican flag and «your man» is the Pope.

³⁵ D. GRIFFIN, *op. cit.*, p. 53.

³⁶ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *op. cit.*, p. 18.

So far, I have concentrated on «The Park». In «Birth Certificates» Conlon also uses paradox. She does so not only to make a challenge, but also to exercise her reader's wits. Here is a moment at which the two female protagonists, the journalist Maolíosa, and Miss Regina Clarke whose public function is to help unite young or middle-aged adults with their long-lost mothers, meet for the first time:

«Call me Regina. [...] Miss Clarke, Miss Regina Clarke», said to Maolíosa, shaking her hand heartily.

It's like as if she's shaking hands from her nipple out, thought Maolíosa, at the same moment also thinking, what a ridiculous thing to imagine. What made me think of that?

«Sit down. No here, this seat is more comfortable».

Maolíosa sat on the edge of it. Regina had a bosom that an eleven-year-old would be absolutely sure to get a peep at. Certainly you should be able to see some of it, say from underneath the short summer sleeve, if she lifted one of her arms up, or definitely if she bent over to get something. God, what's got into me? Maolíosa wondered. Yesterday she had told a friend about a desperate craving for chocolate that had come over her recently. (152)

Conlon uses the rhetoric of provocation in this passage to write about the semi-suppressed sexual nature of Regina's body and she does so in a very skilled manner. She forces the reader to admit that such images are, in fact, out of reach, unavailable to her characters. Conlon's story challenges stereotypes about women because it is the provocative thought that matters. Conlon seems to be suggesting that women were «searching for a gap between the edicts of church and state, where they [...] hoped to preserve the vision of a morally purely Ireland, separate from the practice of private morality»³⁷. As Moloney and Thompson³⁸ observe, Conlon tackles women writing, particularly about sex, and notes «the ironies of traditional Catholicism, prohibiting sexuality for women while mandating motherhood». Paradox serves Conlon here, thus, «as an opportunity for the display of rhetorical ingenuity», «for advancing an unorthodox opinion» and «for stimulating a thinking temper»³⁹. As the text goes on, one reads: «Miss Clarke could have been a nurse, although you wouldn't be inclined to think about nipples if you were getting an injection» (153). In my view, Conlon, as a satirist, provokes by making Maolíosa have strange thoughts. As observed, Regina looks strange to Maolíosa. The former replaces orgasms with good works like finding mothers:

Maolíosa was confident now. Once, when sitting on the desk, she caught herself staring at Regina's V-necked dress. That thing they call a cleavage —it was like a crease, a watershed, the down shape of any single thing thrown in a heap— why was it so breathtaking? It was as if that line was the piercing needle of the body

³⁷ S. KILFEATHER, *op. cit.*, p. 111.

³⁸ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ D. GRIFFIN, *op. cit.*, p. 52.



below. Had Miss Clarke had many, any, orgasms? Regina was judging her this evening, she was sure. Sometimes she was friendly, but sometimes she looked down her nose at Maolíosa, bragging years. Maolíosa was still young enough to hate that. Did Miss Clarke have many orgasms? (161)

As Moloney and Thompson⁴⁰ claim, Conlon believes that readers assume women writing about sexuality are speaking autobiographically rather than using their imagination, and consequently censure them. However, Conlon seems to be aware of the fact that these women who have sexual fantasies are there, that they often feel guilty for having them, that they often repress, and that they have to be acknowledged. As Pelan⁴¹ rightly argues:

Conlon, like most of the other contemporary fiction writers from the Irish Republic, generally portrays quite «normal» women: in other words, now women who can be read as atypical members of their society, thus disallowing readings of the texts as examples of «one off» or aberrant characters. Such a portrayal also forces the question of how many of those existing alongside the protagonist have also internalized their gender/class/national oppression. In doing so, the writers politicize their characters by allowing them to be commentators on their communities from within the community: the «enemy» is no longer an abstraction, «out there», but it is identified in real terms as part of the community itself. This can be seen quite clearly in many of Conlon's early stories [like] «The park»

Here is another example of Conlon's use of imagination and the rhetoric of provocation writing about sexuality: «why did sex make such a different thing of friendship? Oh well, it did, thank God, thank God»⁴² (172). Dealing with sexuality in this manner, Conlon's confronts the traditional perception and apparent oppression of Irish women throughout society. Her female characters challenge this silence because sexual emancipation calls for a new identity and a stronger voice. This is why Maolíosa is determined to write this risky article on baby adoption, despite the constant —and apparently unmotivated— discouragement of her boyfriend Cathal, and Regina is ready to help her keep strong and encourage her venture. In doing so, «Birth Certificates» addresses «the issues of sexuality and difference between men and women together with issues of women and literature, and the way their voices and lives are excluded from literature»⁴³.

Apart from this significant question, Conlon's «Birth Certificates» also tackles the issue of baby adoption. This is Regina speaking: «There's a country full of them [babies] out there, and more again, much more again, outside the country. They mostly come from England now. But I don't meet those ones, they usually know the address by then, unless, of course, the mother has asked me from this end,

⁴⁰ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹ R. PELAN, *op. cit.* (2005), p. 45.

⁴² This is not with Regina, but with boyfriend.

⁴³ C. MOLONEY and H. THOMPSON, *op. cit.*, p. 22.

which is even dicier. Ah yes. Even dicier» (153-154). At this point, Maolíosa wonders whether Regina wants publicity that she mediates for parents and abandoned offspring to come together again through Malíosa's newspaper.

Still, if she did tell, if she hinted a do-it-yourself find-your-mother method, then you might have hordes of people looking for their mothers, people turning up after Sunday dinner on unsuspecting doorsteps, mothers who were just about to take a nap, saying, «Wait there a minute», nearly closing the door (you couldn't completely close the door on your own flesh and blood if they were actually standing there in front of you, rather than lying in a cot) and saying, «John», or «Peter», or «Paddy», or «Mick», «Could you come here for a minute there's something I have to tell you». The lucky ones would at least have a separate sitting room in which to drop the bombshell. (160)

With this quotation, I want to provoke the reader and make him realise that Conlon favours the absurd and paradox in this quotation not to moralise, but as rhetorical forms aimed at challenging received opinion and exposing all sorts of human follies like the Catholic Church's booming adoption business in babies of single mothers, and its terrible consequences. In telling this story, Conlon makes her readers *see* what Elkin⁴⁴ describes as «the world's enormities and absurdities» in direct visual terms. Just like some of the most well-known satires by Byron or Swift, Conlon's story represents an act of telling uncomfortable truths about the Catholic Church's involvement in the adoption of babies.

To sum up, Conlon regards her targets with an attitude more complex than simple rejection. By using a rhetoric of inquiry and provocation, she may not have answers to all her questions, yet she exercises an overall control over the process of exploration, leading the reader to raise questions he must then ponder. According to Griffin⁴⁵, this is exactly the way satiric irony works and why, in his terms, it is «unstable». If it is the case that Conlon's readers are unable to reconstruct her meaning with confidence, a remark by Griffin⁴⁶ applies: «Perhaps the inquiry is all, the end in itself, truly open-ended». This may be why characters like Brigid in «The Park» and Maolíosa in «Birth Certificates» reveal a narrator far more interested in bewildering the readership with striking effects than in offering a contemplative moral consideration. In so doing, the «rhetorical appeal becomes a kind of fiction», which «in itself introduces the element of performance and display»⁴⁷ in Conlon's fiction. These last two aspects will be analysed in the following section.

⁴⁴ P.K. ELKIN, *The Augustan Defence of Satire*. Oxford, Clarendon Press, 1973, quoted in D. Griffin, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 77.

If Conlon's satire is inquiry and provocation in «The Park» and «Birth Certificates», now I want to suggest that the reader needs to think of it also as a kind of rhetorical performance or rhetorical contest; that is, as display and as play. As Griffin⁴⁸ states, «satirists implicitly (and sometimes explicitly) ask that we observe and appreciate their *skill*». Conlon often seems to be more concerned to display her wit and rhetorical skill than to persuade an audience to accept her satiric judgements. According to Griffin⁴⁹, «that rhetorical appeal becomes a kind of fiction; this in itself introduces the element of performance and display». In using display, Conlon is radically unfolding; by using play she is radically engaging «in some joyous exercise or movement»⁵⁰. When Conlon uses the former it requires an audience; when she uses the latter, that is, play, it can occur without one because what Conlon, as a satirist, displays is her playfulness. As Griffin⁵¹ claims, this is «reserved for self-delighting activity that has no concern for morality or for any real-world consequences save the applause of the spectators.»

In what follows, I shall examine Conlon's playfulness as a kind of play in several distinct, but related senses. The first type of playfulness concerns the largely purposeless or gratuitous verbal play of the type found in «The Park»:

Apparently my blood pressure is the same as everyone else's, that is, just below boiling point. The fat which, during the last few years, had wrapped itself like a tight hug around my arse, has begun to disappear. Where does fat go when it falls off people? Are there chunks of it floating around the air in the exact spot where people have got thin, and where is the exact spot, and do people breath it in and does it damage their lungs? My nerves are no worse than they ever were, and I sleep well. These things surprise me but they don't surprise Brigid. Nothing surprises her, that's why I love her, and her eyes are grey. (31)

Here, Conlon wishes that we appreciate her skill⁵². The narrator is radically engaging in some joyful activity to emphasize the contrast between the information provided in the first part of the quotation with the intimate confession of the love and admiration that the female narrator expresses for another woman character in the story at the end of this quotation.

A second and different example of playfulness concerns Conlon's play with real people who are transformed into something else when they enter the satiric game. The following excerpt is taken from «Birth Certificates»: «Sometimes Maoliosa looked at Cathal, like now, and noticed different things about him. Look —his

⁴⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. GAISFORD, *op. cit.*, notices this trait of Conlon's stories too, when she argues that «Time, for example, is manhandled. We can spend longer on a moment's thought than on the next 10 years of narrative».

moustache, it leaned to one side of his face as if it were a wind-beaten hedge, she'd never noticed that before» (156). Here the narrator ridicules Cathal and the use of caricature turns out a brilliant source of humour. In fact, Conlon's playfulness is deliberately insensitive to the imperfections of Cathal's body and not intended to make us feel comfortable either. In doing so, Conlon not only achieves indirectness in her story, but also mocks the pressure of Cathal's authoritative attitude.

A third example of play is the whimsical insult and invective that is teasing, competitive, or even genial. This can be observed in the following quotations taken from «The Park» and «Birth Certificates». In «The Park» she writes: «And so by the end of the meal they had decided to paint slogans, so that people would know there was some opposition in the country. They believed that to be important. Nothing too drastic like 'Fuck the Pope', because that could be taken up the wrong way, twice» (35). A second example occurs when family and friends make an unwelcome visit: «Look at that big ignorant mouth leaning his dirty arse on Diarmuid's stereo» (40). The third instance of this type of playful insult appears in «Birth Certificates». The narrator says, «The last thing mother and child needed was Maoliosa with her caring and her bloody good will» (165). What these examples of playfulness suggests is a kind of ease and freedom in which moral standards, while assumed, are not allowed to dominate.

A fourth and last type of playfulness consists of the intellectual play of irony and fantasy. Here Brigid shows her concern about the impending visit of the Pope to Ireland in «The Park»:

So that's what all the flags were for. Brigid wondered to herself where the people had got them. Had they had them all the time in boxes, away with the Christmas decorations, waiting in case the pope ever did come to Ireland? Or was there a factory somewhere spewing them out of machines at a rate of knots? Or did the women sew them up at night in the individual homes and pretend that they had had them all along? «Look how much damage he particularly of all the popes has done, in how many years? How long has he been pope now?» (34)

Here, the author becomes playful, creating an amusing fantasy which also has political force. Brigid's discourse is flexible, clever and playfully-minded. In fact, it seems as if she liked to take part in it by making scenes, creating fantasies and identifying herself in whimsical seriousness. In doing so, Conlon shows to be very much interested in delicate playfulness. Having said that, Conlon seems to be far more interested in rhetorical display than in whimsical rhetorical play some other times and, therefore, her denunciations may also be conceived as humorous abuse. Conlon's taste for play of wit is aimed at testing or exploring the idea of a transformed society, one that is no longer as rigidly Catholic, censorial, and punitive as it is the one shown in «The Park» and «Birth Certificates».

According to Griffin⁵³, there is «another element of playfulness in satire, involving both hostility and competition». This «appears most clearly in the long

⁵³ D. GRIFFIN, *op. cit.*, p. 90.



tradition of flyting, in which two satirists take turns abusing each other» (88-89). Indeed, this playful emulative abuse can be observed in the dialogues between a couple in Conlon's «Birth Certificates». Here, the string of insults they use is in fact a linked chain, a verbal performance. That the game is in some sense mere «play» is confirmed by what these two characters say when they argue.

Saturday is couples day around Grafton Street, they were everywhere, fighting and kissing. I suppose Maolíosa and Cathal are among them. They won't be fighting now because he got his way. She walked behind a man, woman and child. The man and woman seemed to pursue each other, because although she was a few steps in front of him, her comments seemed to be directed at his back.

«You are as thick as two short planks».

Regina thought that a funny thing for a woman dressed like her to say.

He said, «A small zip on your mouth wouldn't go astray».

She said, «If you wanted to be an actor, why didn't you join the Abbey?»

He said, «God preserve me from your ignorance, that's all I ask».

The child ignored them. It could have slipped away unnoticed. Couples. Regina sniffed, and turned into another street. (173)

Without a doubt, this excerpt constitutes a very good example of clever satire. It is a wit contest, a kind of game in which the two members of the couple do their worst for the pleasure of themselves. This is a game in which the couple attempts to humiliate each other, and yet find a kind of pleasure in their exchanges. As it is the case with Maloíosa, the woman taking part in the exchange evidently feels underappreciated and misunderstood. Conlon's women like the protesters in «The Park» and Maolíosa, the journalist in «Birth Certificates» seem to search for a sense of significance on their own terms either in bed, with two lovers, or by writing about adopted babies, respectively. Conlon writes a type of satire where she makes her characters speak rather than internalise what they think. Although she represents her characters as aggressive at times, Conlon confronts the traditional perception of women and discloses serious issues concerning women in modern-day Ireland like their wish to move towards some type of parity of esteem in Irish life. In this sense, Conlon's playfulness, sardonic treatment of characters, wit and elaborated discourse prove valid techniques for the female writer to achieve her rhetorical and critical purposes.

CONCLUSIONS

Conlon's stories show her liking for formal experimentation, the power of rhetoric and her need to tell. The application of Griffin's theoretical framework based on a rhetoric of inquiry and provocation, and a rhetoric of play and display has usefully illuminated both the broad semantic nature of Conlon's lampoon, but also described the rhetorical means by which she attempts to imagine a process of potential transformation in the lives of men and women in Ireland and to do so without any hint of moralising.

Conlon's repeated questioning, abrupt allusiveness, calculated difficulty, exploitation of complex paradoxes and of the absurd constitute rhetorical devices aimed at inquiring, provoking, challenging received opinion, exposing all sorts of human follies and causing people to be aware of their absurdities. Regarding Conlon's rhetoric of display and playfulness with words or wit, moral ideas, irony and fantasy, insult and invective, they also make the reader have a pleasurable time rather than feel instructed. Indeed, Conlon's short stories reveal that her satire is not only unrestrained, difficult to classify formally and curious and inquiring rather than soluble, but also deeply rooted in history and so, referential. Therefore, her exploitation of satire rhetoric succeeds in rendering the female Irish vision and the female voice in experimental and direct ways in her fiction, yet also relates her to a tradition of high rhetoricians like Juvenal, writers of Menippean satire like Petronius or masters of wit like Donne or Jonson and many others. I hope readers will henceforth find satire present not only in satiric set pieces like Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* or Wyndham Lewis's *The Apes of God*, but also in the streetwise wit of Conlon.

Conlon's stories offer no counsel, but they expose and explore experiences that can be shared. By focusing on topics that are of special interest to the contemporary Irish woman in satiric ways, Conlon offers new perspectives on the topics she deals with, at the same time revising the predominantly realist mode of the Irish short story. By eradicating established perceptions of women, and presenting the reader with a new image of women and Ireland, she paves the way for a more liberal, yet less idealized vision of women in Ireland. Conlon's satiric rhetoric highlights important cultural questions, while situating her own work as a means of asserting the social value of literature. In doing so, the short story provides Conlon a platform to imagine ways in which aspects of Irish society might be changed.

ALFONSINA STORNI Y EL (A)MAR LOCO DE LAS MUJERES

María José García Oramas
Universidad Veracruzana

RESUMEN

Nacida en Suiza, Alfonsina Storni, (1892-1938) es una poeta neorromántica reconocida como una de las máximas exponentes de este género en Latinoamérica. *Poemas de amor*, su única obra en prosa, escrita en 1926, es uno de sus libros más íntimos, intensos y apasionados en la cual explora la pasión amorosa desde su propio dolor humano. Hacemos un análisis de esta obra a fin de reconocer las características de la experiencia subjetiva del amor desde la posición femenina, del «amor ideal», una suerte de amor loco que las mujeres experimentan de forma absoluta y que, al rebasarlas, las coloca en los límites de la vida y la muerte subjetiva. Experiencia avasallante que, sin embargo, Storni transforma en poesía para decir algo, si no todo, sobre su propio devenir como mujer, ampliando con ello sus horizontes de libertad y autonomía.

PALABRAS CLAVE: Alfonsina Storni, *Poemas de amor*, amor loco.

ABSTRACT

Born in Switzerland, Alfonsina Storni (1892-1938) is a neo-romantic poet known as one of the most representative figures of this genre in Latin America. *Poems of love* is her only work written in prose and one of her most intimate, intense and passionate books, in which she explores love and passion from her own experience on human pain. We analyze it with the aim to recognize the characteristics of the subjective experience of love from a feminine position, as «ideal love», total, mad love, experimented as an absolute experience, capable of surpassing women as subjects and of situating them at the limits of subjective life and death; an overwhelming experience that, nonetheless, Alfonsina Storni transforms into poetry in order to say something, if not everything, about her own process of becoming a woman, thus amplifying her freedom and autonomy horizons.

KEY WORDS: Alfonsina Storni, *Poems of love*, mad love.

Mi corazón tiene apetitos no razón.
Alfonsina STORNI



¿QUÉ DESEA UNA MUJER?

En 1848, Carolina Coronado, poeta española del romanticismo, escribía: «Safo busca la muerte en los mares, Teresa en la horrible penitencia que quebranta su cuerpo, y las dos sucumben al vértigo que las domina. Ambas desean morir»¹.

Al igual que ellas, otras mujeres en distintas épocas y latitudes, «genios gemelos», como las llama Coronado, han experimentado, y a veces sucumbido, a ese *vértigo que las domina*, deseando morir. ¿Por qué desean morir? Quizá porque su deseo es vértigo que lleva al abismo, porque no hay asideros en este mundo que lo dominen, su fuerza arrasa con la sujeto² rebasando sus límites, colocándola entre la vida y la muerte subjetiva.

Como lo ha planteado Jaques Lacan³, el deseo para las mujeres no está totalmente en este mundo fálico y algo de sí irremediamente se escapará de él. Una a una, ellas cuentan con mayores posibilidades de experimentar otro goce más allá de los límites de este mundo, que, a diferencia del goce fálico —todo masculino— se juega en los terrenos del ser, en el todo y la nada, el lleno y el vacío y, por ende, en los bordes de la vida y la muerte.

Este otro goce que se ubica necesariamente más allá del mundo simbólico del lenguaje, rebasa a la sujeto y a sus posibilidades de simbolización. Por ello, para Lacan, aun si las mujeres logran con mayor facilidad experimentarlo, sucumben ante él, incapaces de decir nada al respecto. A lo más, podrán experimentarlo en el cuerpo, a la manera del éxtasis de las místicas, en tanto experiencia de plenitud y agonía simultáneas, más allá del falo, en los confines de este mundo.

El mundo simbólico, como bien lo plantea Pierre Bourdieu⁴, es un mundo de dominación masculina de tal suerte que El Universal «El Hombre», que designa a la especie humana, borra a la mujer como sujeto. Por consecuencia, como también afirma Jaques Lacan, «La Mujer» en mayúscula no existe. Sin embargo y justamente por ello, porque el lenguaje tal y como se ha construido es producto de un universo simbólico de dominación masculina, es claro que, utilizando este lenguaje, las mujeres poco o nada pueden decir sobre sí mismas, en tanto les es ajeno y no responde a su propia subjetividad. Autoras como Julia Kristeva⁵ y Luce Irigaray⁶ consideran

¹ C. CORONADO, «Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Santa Teresa de Jesús», *Semanario pintoresco español*, 1850.

² En relación a la subjetividad femenina, es interesante notar cómo en el idioma español no existe el término femenino correlativo a «el sujeto». Siguiendo las reglas gramaticales de nuestro idioma, le correspondería una denominación tal como «la sujeta» o «la sujeto». He elegido utilizar el término «la sujeto» intencionalmente para subrayar el carácter sexista del lenguaje que niega a las mujeres, justamente, el acceso a su devenir como sujeto activo en la sociedad, tanto a nivel individual como colectivo.

³ J. LACAN, *Seminario Aún*. México, Paidós, 1962.

⁴ P. BOURDIEU, *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.

⁵ J. KRISTEVA, *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid, Cátedra, 1995.

⁶ L. IRIGARAY, *Parler n'est jamais neutre (Hablar no es nunca neutro)*. París, Éditions de Minuit, 1985.

que las mujeres han de transgredir el lenguaje hegemónico que se les ha impuesto mediante el uso de lenguajes otros derivados de su propia subjetividad tales como la poesía, la música, el lenguaje corporal, lo que les permitirá decir algo, si bien no todo, sobre sí mismas y también sobre este otro goce que experimentan en los límites del mundo simbólico.

El amor, en tanto experiencia subjetiva propiamente humana, también es susceptible de ser experimentado en su doble cara: los amores diversos, derivados del goce fálico y el amor total, derivado del goce femenino, este último en los territorios del ser, tal y como lo plantea Colette Soler⁷, a la manera del «amor ideal», una suerte de amor loco que las mujeres experimentan de forma absoluta y que, al rebasarlas, las coloca en los límites de la vida y la muerte subjetivas.

En este trabajo, exploraré las características de la experiencia subjetiva del amor desde la posición femenina retomando una obra de una singular mujer: *Poemas de Amor*⁸, de la genial poeta argentina en la transición de los siglos XIX y el XX, Alfonsina Storni (1892-1938). Alfonsina Storni es considerada uno de los iconos del post-romanticismo latinoamericano. Este género literario se inspira en el romanticismo, movimiento literario que, como lo comenta M.^a de Jesús Soler⁹, ya desde el siglo XVIII prestara atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, sacando a la luz las complejidades de la intimidad, incluido el amor y el erotismo. Una de las biografías de Alfonsina Storni, Josefina Delgado¹⁰, plantea que en la poesía de esta autora destaca la audacia con la que aborda los temas románticos, principalmente la perspectiva femenina del amor. Se trata de una poeta cuya vida y obra «desafía, de manera indeclinable, los convencionalismos de su época en la que se concebían a las mujeres como sujetos que no tenían pasiones, invalidando sus emociones, sus deseos y su imaginación, acentuando la reproducción como la única función propia y apropiada de ser mujer»¹¹.

Storni escribió *Poemas de Amor* en Buenos Aires, en unos cuantos días del año de 1926. Consta de cuarenta y siete poemas escritos casi por completo en tiempo verbal presente del indicativo. Es su única obra en prosa, considerada por críticos como Jesús Munárriz¹² como uno de sus libros más intensos y apasionados.

Para su autora, *Poemas de Amor* no pretendía convertirse en una gran obra literaria, ni en el mero relato de un sentimiento amoroso sino, más bien, en la exploración de la pasión amorosa desde su propio dolor humano. Así lo escribe en la presentación de este texto: «Estos poemas son simples frases de estados de amor escritos en pocos días ya hace algún tiempo. No es pues tan pequeño volumen obra

⁷ C. SOLER, *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. México, Paidós, 2006.

⁸ A. STORNI, *Poemas de amor*. Madrid, Hiperión, 1999. En adelante, *Poemas de amor*.

⁹ M.^a J. DE SOLER, «Safó en las poetisas románticas españolas». *Revista Electrónica del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Universidad de Sevilla, vol. 8 (30 octubre 2009), pp. 1-20.

¹⁰ J. DELGADO, *Alfonsina Storni, una biografía esencial*. Buenos Aires, Debolsillo, 2012.

¹¹ M.^a J. DE SOLER, *op. cit.*, p. 3.

¹² J. MUNÁRRIZ, *Nota editorial de Poemas de amor de Alfonsina Storni*. Madrid, Hiperión, 1999.

literaria ni lo pretende. Apenas si se atreve a ser una de las tantas lágrimas caídas de los ojos humanos»¹³.

Poemas de Amor es, pues, una obra que trasciende una historia de amor concreta y se convierte en una experiencia subjetiva del amor, a la manera del éxtasis: «¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamás. Me miraréis a los ojos para descubrirlo y no veréis más que el fulgor del éxtasis»¹⁴. *Fulgor del éxtasis* que implica la aniquilación del sujeto durante un instante, desde la angustia profunda que desorienta y rebasa, pero que es posible superar traspasando las barreras del silencio y el grito. Por eso ella escribe estos poemas en el presente indicativo: «Escribo estas líneas como un médium, bajo el dictado de seres misteriosos que me revelaran los pensamientos. No tengo tiempo de razonarlos. Se atropellan y bajan a mi mano a grandes saltos. Tiemblo y tengo miedo»¹⁵.

Alfonsina Storni, cuyo nombre quiere decir «dispuesta a todo», ama porque «siente deseos de hacer algo extraordinario» «¿Para qué amo, si no es para hacer algo grande, nuevo desconocido?». Así, sin límites ni fronteras, siguiendo fielmente su deseo, teje y desteje su destino: «vagando fuera de la vida, soñando con un amor total: amor que fuera la vida toda, toda la poesía, amor infinito»¹⁶.

Navegando, pues, en el terreno de los de fluidos y sus múltiples significados, universos femeninos de *acqua marina* teorizados por Luce Irigaray¹⁷, ella explora los misterios del *amor loco*, como experiencia subjetiva que le permite desde el fondo y el vacío, re-emergir como sujeto para habitar un espacio propio ubicado en el fondo del (a)mar, de ese lugar que ella tanto amó y en cuyas aguas, finalmente, murió.

EN EL VÉRTIGO DEL AMOR: ENSUEÑO, PLENITUD, AGONÍA, NOCHE

A diferencia del amor fálico, amor a un otro a semejanza del uno y, por ende, con posibilidad de simbolización, dice Soler¹⁸, allí donde el Otro del amor es absoluto, es estrago que aniquila al sujeto:

La mayor consecuencia subjetiva del goce otro, incluso más allá de los efectos del afecto, debe buscarse del lado de la posición de una mujer con relación al amor. Lo formulo así: su goce la compromete en una lógica de la absolutización del amor, que la empuja hacia una insaciable búsqueda del Otro. [...] El goce otro hace estragos en ella como sujeto y le provoca desde la más liviana desorientación hasta la angustia profunda, pasando por todos los grados de la confusión y la evitación.

¹³ *Poemas de amor*, p. 15.

¹⁴ *Ibidem*, II, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, XXIV, p. 42.

¹⁶ *Ibidem*, XIX, p. 37.

¹⁷ L. IRIGARAY, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. París, Éditions de Minuit, 1980.

¹⁸ M.ª J. DE SOLER, *op. cit.*, p. 269.

No hay nada parecido del lado del hombre porque el goce fálico, lejos de estar en oposición con el cimiento identificatorio del sujeto, al contrario, lo constituye.

El amor infinito es pues amor total, es muerte, vacío, abismo, estrago, vértigo: «¿Oyes tú la vehemencia de mis palabras? Esto es cuando estoy lejos de él, un poco libertada. Pero a su lado no hablo, ni me muevo, ni pienso, ni acaricio. No hago más que morir»¹⁹.

A su lado, es decir, del lado del amor loco, el sujeto *no hace más que* morir transitando entre la plenitud y el vacío. Para Storni, la experiencia de amor consiste en un pasaje subjetivo que va del ensueño a la plenitud y a la agonía para desembocar, finalmente en la noche. En estos cuatro momentos divide *Poemas de Amor*, es decir: ensueño, plenitud, agonía y noche.

En el inicio la experiencia amorosa es plenitud, destellos de luz, un mundo nuevo donde todo lo que habita se borra para evocar al amor siempre anhelado: «Al compás de una embriagadora música de primavera», ella entra en ese estado de desorientación, de abolición de sí en el Otro que plantea Soler: «Venid a verme. Mis ojos relampaguean y mi cara se ha transfigurado. Si me miráis muy fijo os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos. Lo llevaréis estampado allí hasta que mi amor se seque y el encanto se rompa». «Estoy en ti. Me llevas y me gastas. En cuanto miras, en cuanto tocas, vas dejando algo de mí. Porque yo me siento morir como una vena que se desangra»²⁰.

Este primer momento de ensueño es el prelude del éxtasis y la plenitud: «¡Amo! ¡Amo!... Quiero correr sobre la tierra y de una sola carrera dar vuelta alrededor de ella y volver al punto de partida. No estoy loca, pero lo parezco. Mi locura es divina y contagia. Apártate»²¹. Plenitud, segundo momento del a(mar) absoluto, de fluidos y tempestades: «Oye: yo era como un mar dormido. Me despertaste y la tempestad ha estallado. Sacudo mis olas, hundo mis buques, subo al cielo y castigo estrellas, me avergüenzo y me escondo entre mis pliegues, enloquezco y mato mis peces. No me mires con miedo. Tú lo has querido»²². Pero la plenitud irremediablemente deviene en agonía, precisamente porque la realidad se desdibuja, porque no hay asideros ni cimientos de donde agarrarse, porque el amor arrasa con la sujeto: «Tenías miedo de mi carne mortal y en ella buscabas el alma inmortal. Para encontrarla, a palabras duras, me abrías grandes heridas. Entonces te inclinabas sobre ellas y aspirabas, terrible, el olor de mi sangre»²³.

En este tercer momento de agonía el dolor se vuelve, de nuevo, humano en tanto la experiencia de amor es *una de tantas lágrimas caídas de los ojos humanos* y allí ya no hay más vencedores ni vencidos, muertos o inmorales, dominados y dominantes:

¹⁹ *Poemas de amor*, xvii, p. 35.

²⁰ *Ibidem*, xi, p. 29.

²¹ *Ibidem*, xxix, p. 49.

²² *Ibidem*, xxxii, p. 52.

²³ *Ibidem*, lvi, p. 78.

Adherida a tu cuello, al fin, más que la piel al músculo, la uña a los dedos y la miseria a los hombros, a pesar de ti y de mí, y de mi alma y la tuya, mi cabeza se niveló a tu cabeza, y de tu boca a la mía se trasvasó la amargura y la dicha, el odio y el amor, la vergüenza y el orgullo, inmortales y ya muertos, vencidos y vencedores, dominados y dominantes, reducidos e irreductibles, pulverizados y rehechos²⁴.

Lo que queda, luego del vértigo del amor no es sino la noche y sus fantasmas, el vacío:

De tu ser mortal extraigo, ahora, ya distantes, el fantasma aeriforme que mira con tus ojos y acaricia con tus manos, pero que no te pertenece. Es mío, totalmente mío. Me encierro con él en mi cuarto y cuando nadie, ni yo misma, oye, y cuando nadie, ni yo misma, ve, y cuando nadie, ni yo misma, lo sabe, tomo el fantasma entre mis brazos y con el antiguo modo de péndulo, largo, grave y solemne, mezo el vacío...²⁵.

MÁS ALLÁ DE LOS ASIDEROS DE ESTE MUNDO: EN EL FONDO DEL (A)MAR

Poemas de amor termina con la imagen de ella misma meciendo el vacío, como un péndulo largo y grave, que, sin embargo, termina en puntos suspensivos, con lo cual se hace evidente que este momento no es el momento final de la experiencia subjetiva. Quizá porque el vacío también es el lugar del origen, desde este vacío, que también es fondo, ella puede re-nacer como sujeto a partir de la elaboración de la experiencia de amor total que, a pesar de haberla rebasado, no la aniquila como sujeto. El fondo es también espacio fundante del ser como el color negro es el origen de todos los colores y el vientre materno, el origen de la vida: (*whole*), lleno hacia adentro y (*hole*) vacío, hacia afuera.

Alfonsina sigue los dictámenes de su deseo más allá del amor loco y de los asideros de los amores diversos que la atan a este mundo. Lacan plantea que como el deseo femenino arrasa con la mujer y la conduce irremediamente al vértigo y al abismo, las mujeres se «atan» a amores diversos, terrenales, para mantenerse en este mundo, mientras sólo algunas, capaces de experimentar el goce otro, como las místicas, buscarán un hombre celestial, más allá del falo, fundiéndose con Dios, para satisfacer su deseo.

Sin embargo, nuestras genios gemelos, como Alfonsina Storni, son capaces de seguir los dictámenes de su deseo más allá del amor loco y de los asideros de los amores diversos, pero no para fundirse con Dios, como Teresa y las místicas, sino suspendidas en la vorágine y el vértigo como Alfonsina para transitar a otro espacio

²⁴ *Ibidem*, LIX, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, LXVII, p. 91.

donde habitar, en su caso, al igual que Safo²⁶, en el fondo del (a)mar. Así, algunos años después de haber escrito *Poemas de Amor*, afligida por una enfermedad cancerígena, Alfonsina Storni cae al mar del Plata desde un muelle en el año de 1938, no se sabe si de manera accidental o intencional, y se ahoga. Afortunadamente, antes de morir alcanza a decir algo, si bien no todo, sobre ese lugar en el que ahora habita a través de otro de sus poemas, titulado «Yo en el fondo del mar»²⁷:

En el fondo del mar hay una casa de cristal
A una avenida de madreporas da
Un gran pez de oro, a las cinco, me viene a saludar
Me trae un rojo ramo de flores de coral
Duerme en una cama un poco más azul que el mar
Un pulpo que me hace guiños a través del cristal
En el bosque verde que me circunda -din dan....din dan
Se balancean y cantan las sirenas de nácar verdemar
Y sobre mi cabeza arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.

Así, desatando los amarres que la atan a este mundo, más allá de los amores diversos que para muchas mujeres funcionan como asideros que les permiten escapar del vértigo y el abismo, Alfonsina Storni nos demuestra que las mujeres, una a una, podemos construir habitaciones propias donde habitar para ampliar nuestros horizontes de libertad y de autonomía, en la plenitud y la agonía, para devenir sujetas des-sujetadas tanto en este mundo todo fálico y más allá de este mundo todo fálico.

²⁶ Tal y como la describe M.^a de Jesús Soler (*op. cit.*), Safo fue una renombrada poeta griega de Lesbos, cuya vida se conoce muy poco. La leyenda cuenta que para buscar remedio a su pasión desgraciada por Faón, se va a Leucades y, cumpliendo el oráculo que allí se le predice, se avienta al mar, a manera de un sacrificio que consagra a sus dioses para, descendiendo a los mares, subir al Olimpo.

²⁷ A. STORNI, «Yo en el fondo del mar», en *Mundo de siete pozos*, Buenos Aires, Ed. Tor, 1935.

LA HOMOSEXUALIDAD BAJO EL CINE FRANQUISTA: REPRESIÓN, CENSURA Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

Alejandro Melero
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

El estudio de la representación de minorías sexuales en la historia del cine constituye uno de los capítulos más prolíficos de los recientes estudios fílmicos. El caso español sigue siendo un desconocido, a pesar de las contribuciones más recientes. Este artículo estudia los modelos de represión de la homosexualidad en el cine del franquismo, y analiza las complejidades de esta clase de estudios. La primera parte se centra en la censura y presenta amplio material de archivo. A continuación, se estudian una serie de comedias como ejemplos de las posibles estrategias de representación homosexual en el cine de la época.

PALABRAS CLAVE: Historia del cine español, homosexualidad, censura, género, franquismo.

ABSTRACT

The representation of sexual minorities has become one of the most prolific fields of contemporary film studies. As yet, little is known of the Spanish case, despite recent contributions. This article studies the strategies of repression of homosexuality in Francoist cinema, and analyses the complexities of these studies. The first section focuses on censorship and introduces archival work. Later, a number of comedies are studied in order to analyse the strategies of homosexual representation in cinema.

KEY WORDS: Spanish film history, homosexuality, censorship, gender, Francoism.

INTRODUCCIÓN. HISTORIA DEL CINE E HISTORIA DE LA HOMOSEXUALIDAD

Las palabras iniciales del libro *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* plantean una serie de cuestiones no resueltas y de grandísima relevancia para el estudio de la homosexualidad en el cine español del franquismo: «Durante un siglo, la investigación sobre la historia de la homosexualidad ha estado constreñida tanto por la intolerancia de los gobiernos como la de los académicos»¹. Chauncey Jr, Duberman y Vicinus presentan una lista de ejemplos de frustrantes



intentos de recuperar el pasado de la cultura homosexual, desde el Reino Unido de los años setenta al Berlín de 1919, en el que algunos «intelectuales homosexuales de Alemania fundaron el 'Instituto para la investigación del sexo', para ver cómo su colección de investigaciones era destruida en 1933 por los nazis» (1). La conclusión es deprimente: «La represión y la marginación han sido comúnmente el destino de los historiadores de la homosexualidad, tanto como para los propios homosexuales».

El pesimismo de los autores, lejos de situarse en posiciones victimistas y destructivas, es especialmente valioso para los estudiosos de la historia cultural de la homosexualidad, entendida como la historia de las representaciones, manifestaciones e inquietudes culturales de las personas homosexuales, así como la de los productos artísticos que de alguna forma se acerquen a cuestiones relacionadas con la homosexualidad o incluyan representaciones de personajes homosexuales. Efectivamente, el primer problema que encuentra el historiador del cine con respecto a esta cuestión es la imposibilidad de solucionar de manera satisfactoria (al menos satisfactoria para las distintas comunidades académicas y homosexuales, o tan siquiera para un número de ellas) el problema de manejar una definición de homosexualidad que, desde el presente, pueda mirar a nuestro pasado sin caer en las trampas que implican las potenciales anacronías terminológicas. Dicho de otra manera, lo que hoy podemos etiquetar como «cultura homosexual», «cine gay», e incluso categorías aparentemente más sencillas como «personaje homosexual», no existían en el pasado que el historiador se propone estudiar, o al menos no existían bajo el mismo nombre, o tal vez sus equivalencias sean tan remotas que pueda ser difícil encontrar metodologías justificables.

En el caso del estudio del cine del franquismo, este problema es evidente y se encuentra desde las primeras fases de la investigación. Las páginas que siguen van a estudiar distintas películas de todos los períodos del franquismo. En ellas aparecen personajes que hoy podríamos llamar «gays», pero que nunca hubiesen sido reconocidos como tales por los espectadores de la época. Igualmente, y entrados ya en esta cuestión, nada podría hacernos pensar que personajes de, por ejemplo, una película de la post-guerra española, podían ser descodificados como «no-heterosexuales» por el público de la época, pero tal vez no por un espectador del siglo XXI que se enfrentase por primera vez al visionado de esa película².

Esta problemática está directamente relacionada con uno de los grandes debates (posiblemente, el más grande) para los historiadores de la homosexualidad: la disputa entre el esencialismo y el constructivismo. Cuando John Boswell publicó

¹ M. DUBERMAN, M. VICINUS y G. JR. CHAUNCEY (eds.), *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Nueva York, NAL Books, p. 1. Esta traducción, y todas las que siguen son del autor de este artículo.

² Existen algunos interesantísimos trabajos sobre la homosocialidad de varios personajes del cine bélico y fascista del primer franquismo, en el que las tramas de camaradería y solidaridad entre militares propiciaban interesantes lazos de unión entre distintos personajes masculinos. Para más sobre esto, ver T. PAVLOVIC, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York, Hew York University Press, 2003.

su influyente *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*³, que demostraba que, al menos hasta el siglo XII, el catolicismo no condenaba la homosexualidad, muchas voces se alzaron para denunciar el esencialismo del autor, al que acusaban de asumir la existencia de una identidad gay y de gente homosexual durante toda la historia. Frente a ello, los constructivistas reclamaban la necesidad de tener siempre presente que la homosexualidad es una categoría cultural construida en un determinado espacio y tiempo, y sujeta a una multitud de variables. Vuelvo a citar la introducción del libro de Chauncey Jr., Duberman y Vicinus: los constructivistas «argumentan que, por ejemplo, el mito de Aristófanes en el *Simposio* de Platón, que Boswell toma como prueba de la existencia de homosexuales, heterosexuales y bisexuales en la Grecia clásica, no hace sino demostrar lo contrario: que Platón, como la mayoría de los griegos de la época, no podía concebir la idea de hombres ‘homosexuales’ que desearan tener una relación con otros hombres adultos»⁴.

Las enfrentadas discrepancias entre esencialistas y constructivistas, comprensibles y necesarias, fueron vistas por muchos historiadores como rocas que interrumpían el camino de la historización e incluso bloqueaban cualquier posibilidad de avance. Carole Vance explicaba, de manera bastante radical, cómo el constructivismo podía llegar a negar que, para los estudiosos de la historia cultural de la homosexualidad, hubiera siquiera algo que estudiar:

Mientras que la teoría de la construcción social asegure que los actos sexuales, las identidades e incluso el deseo están mediados por factores culturales e históricos, el objeto de estudio —la sexualidad— se convierte en algo evanescente y amenaza con desaparecer. Si la sexualidad se construye de manera diferente en cada época y lugar, ¿podemos usar el término en un modo comparativamente significativo? Más concretamente en el caso de la historia gay y lesbica, ¿no han derribado los constructivistas sus propias categorías? ¿realmente hay «algo» que estudiar?⁵

Como indudablemente sí que hay algo que estudiar (en el caso concreto de este artículo, la represión de las representaciones homosexuales en el cine español realizado durante la dictadura franquista), los estudiosos de la homosexualidad en el cine deben tener en cuenta las dificultades implícitas en las categorías y metodologías utilizadas, pero manteniendo siempre un equilibrio que permita la amplitud de miras necesaria en la labor arqueológica de encontrar identidades y modos de conducta que, aunque pertenecientes a una época pasada, presenten sin ambigüedad desmesurada rasgos suficientes para su identificación como casos de estudio relevantes para una historia de la homosexualidad en el cine español. Así pues, el dilema entre

³ J. BOWSWELL, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago, Chicago University Press, 1980.

⁴ M. DUBERMAN, M. VICINUS y G. JR. CHAUNCEY, *op. cit.*, p. 5.

⁵ C. VANCE, citado *ibidem*, p. 6.



esencialismo y constructivismo no se limita al estudio de la antigüedad (ni siquiera la no-modernidad), sino que determina los acercamientos a etapas de nuestro pasado reciente, como se verá a continuación.

No es la intención de este artículo ignorar las actualizaciones y avances críticos que han seguido (sobre todo, desde la Teoría *Queer*); más bien, se trata de reconocer la pervivencia de la esencia de estos debates en la historización del cine homosexual. Tomemos un solo ejemplo que ilustrará bien esta dificultad para el historiador, el film *Los ojos dejan huellas*. Este drama policíaco fue dirigido en 1952 por José Luis Sáenz de Heredia, uno de los directores más fieles al régimen y a su ideología, como queda patente por el hecho de haber sido el responsable de la película *Raza* (1942), con guión del mismo Franco, y del documental *Franco, ese hombre* (1964), que celebraba los veinticinco años del fin de la guerra civil o, por usar sus palabras, los «veinticinco años de paz». *Los ojos dejan huellas* está considerada una de las más interesantes muestras del repunte que tuvo el género policíaco durante los años cincuenta, y son innegables sus muchos méritos artísticos y comerciales. Para este artículo es interesante por dos escenas. En la primera, sobre el minuto cincuenta y seis, se ve al inspector de policía interpretado por Fernando Fernández-Gómez mostrar una fotografía a un camarero, posible testigo del crimen que se investiga. El policía, despistado, saca de su chaqueta la foto sensual de una mujer, y pregunta a su interrogado: «Fíjese en la foto que le voy a enseñar, no es buena pero se advierte lo mal encarado que es el tipo. No se me ponga nervioso: ¿ha visto en este café a un tipo como éste? Vamos, hable». El pobre señor, perplejo, cree que se le está preguntando por lo que sin duda debe de ser un travesti, y confiesa: «¿como ése? ¡En mi vida, señor!». El policía insiste: «No se me ponga nervioso, ¿ha visto a un tipo como éste?». «¿En este café? Pues no, sinceramente, si acaso antes de la guerra». Inmediatamente, se descubre la confusión y, tras el gag cómico, continúa la investigación policial. Esa breve escena sirve para que entendamos que para el cine franquista, como para el propio régimen, el travestismo era algo de ese pasado ateo y democrático de antes de la guerra. La homosexualidad que podía haberse visto en ese café es algo del pasado. En la película, como en la realidad social que muestra, no hay homosexuales: como mucho, confusiones que pueden alertar sobre la homosexualidad. Al modo de tantas otras dictaduras que niegan la existencia de minorías sexuales (el caso más reciente es el de Mahmoud Amadineyad), los personajes del cine franquista no admiten cabida a sus homosexuales contemporáneos.

En *Los ojos dejan huellas* hay una segunda escena todavía más interesante para el análisis de las dificultades de un estudio histórico de la homosexualidad en el cine. El mismo policía está narrando cómo el protagonista, Martín Jordán (Raf Vallone), ha conquistado a la viuda del hombre (Berta, interpretada por Elena Varzi) que él mismo asesinó. Uno de los momentos en los que más claramente se vio cómo la mujer caía enamorada de Martín (aunque el final revelará que estaba fingiendo para conquistarle y hacerle confesar el asesinato) fue en un restaurante, en el que el Martín se enfrentó contra un cliente impertinente. Según la voz en off del policía, este «evento [tuvo] mucha importancia». Mientras los dos enamorados toman unas perdices, el «Comensal irascible» (así se le llama en los créditos oficiales del film), grita a un músico callejero: «¿Quiere largarse de aquí? ¡Me está usted crispando los



nervios!». El músico le pide perdón y le asegura que tocará «suave», pero el cliente gritón dice: «Ni suave ni duro, ¡fuera, fuera!». A continuación, afirma que él mismo es músico, y manda al callejero: «vaya con esa monserga a la pocilga». Berta se lamenta: «Qué cobarde es, me está indignando ese hombre». Cuando un camarero va a echar al músico callejero, el cliente dice: «que se largue, ¡imbécil!», y le arroja su bebida. «¿Imbécil? ¿imbécil? Y usted, ¿qué es?», pregunta el músico. «¿Cómo se atreve! Le voy a...», responde el comensal mientras se levanta de su asiento. Inmediatamente, Martín aparece en escena y agarra al comensal por un brazo, advirtiéndole, «¿por qué no se calma? Está haciendo el ridículo», y le da un puñetazo. Luego comenta a Berta: «Perdóneme, Berta, no he podido evitarlo», mientras le da su bolso como señal de que deben abandonar el restaurante. La voz en off del policía resume la situación: «¿Qué le parece, señor Ozalla [el comisario al que narra la historia]? Desde luego el tipejo aquel merecía el puñetazo, pero tengo la impresión de que Jordán lo hizo mirando al tendido, y en el tendido estaba la viuda. Si es así, le salió la jugada estupendamente, porque la verdad es que la viuda se lo comía con los ojos».

Ese «Comensal irascible» está interpretado por Fernando Sancho y lo más interesante de su interpretación es que es claramente amanerado, con una voz gritona varios tonos por encima de su altura habitual. Todo apunta a que la opinión del policía de que se merece el puñetazo es cierta, incluso su evidente amaneramiento. Al rebajar la virilidad aparente de este personaje secundario, parece que la masculinidad (igualada a violencia) del protagonista sube. La consideración de este personaje como un posible homosexual es difícil de responder. Cuando el músico callejero comienza a describir a su enemigo, éste le interrumpe, tal vez temeroso de que si termina la frase «Usted es...» algún secreto sea revelado. Berta no es nada clara cuando dice que es un «cobarde», y la policía solamente se refiere a él como «tipejo». ¿Se puede concluir que el personaje de Fernando Sancho es gay? O, más propiamente, ¿se puede decir que ese personaje es lo que hoy llamaríamos 'gay'? Para responder a esta pregunta hace falta tener en cuenta distintas variables, de altísima problematización. Dado que todos los participantes y testigos de esta película han fallecido, recurrir a la entrevista es un trabajo inútil. Un primer paso, pues, sería conocer si el público de la época (o, al menos, una parte de ese público) reconocería a ese personaje como un homosexual, o un mariquita, o un bujarra, o cualquiera que fuese la palabra más en uso en el año 1952. Si la respuesta a este interrogante fuese afirmativa, entonces nos encontramos con una representación de la homosexualidad más o menos evidente, más allá de las lecturas sobre la inconveniencia de que estas representaciones fuesen tan despectivas para el personaje homosexual. Si la respuesta fuese negativa, o si admitiésemos que sólo una parte pequeña de la audiencia podría haber descodificado las señales remotas en distinto grado (amaneramiento, voz gritona, las advertencias de hacer el ridículo en público, el hecho de que esté acompañado por otros dos hombres en la mesa, etcétera) como rasgos de una potencial homosexualidad, entonces nos encontramos con que la falta de masculinidad (una vez más, entendida como capacidad de enfrentarse a una pelea, de saber comportarse en un sitio público) es un rasgo no exclusivo del personaje homosexual y que el amaneramiento y voz gritona de este personaje no son sino unas características más para hacerle desagradable y justificar las acciones de la trama. Después de todo, tomar la falta de virilidad como

parámetro para juzgar la homosexualidad no es sino entrar dentro del peligroso juego de la ideología del nacional-catolicismo. Si nos decantamos por la primera opción y asumimos que el público de los años cincuenta podía entender que el personaje interpretado por Fernando Sancho era homosexual, podemos entonces concluir que la escena anterior, en la que Fernán-Gómez mostraba la foto de una mujer que era confundida con un travesti, encuentra su negación dentro de la misma película: sí que hay homosexuales en la España de Franco, antes y después de la guerra. La posible homosexualidad del Comensal irascible, arraigada a los patrones de los años cincuenta, es fácilmente reconocible para el espectador del siglo XXI, para quien la homosexualidad es un hecho público y conocido. Queda por descubrir cuál fue el uso identitario que el cine del franquismo hizo de estos personajes.

REPRESIÓN Y CENSURA CINEMATOGRAFICA

El principal problema al que se enfrenta el historiador de la homosexualidad en el cine español del franquismo no es el debate artificial entre esencialistas y constructivistas, sino esa barrera casi infranqueable que supuso la legislación censora, una de las más exitosas y largas conocidas en el mundo occidental. Antes de entrar a analizar algunos informes de censura cinematográfica sobre homosexualidad, es conveniente señalar que la censura de la diversidad sexual no fue ni mucho menos inventada por el fascismo español, sino que de hecho tenía una larguísima tradición en nuestro país. Por nombrar uno de tantos ejemplos, James S. Saslow ha señalado cómo «Los testimonios de los Conquistadores dejan muestras de las respuestas hostiles de los españoles hacia el arte erótico descubierto en las Américas: Gonzalo de Oviedo y Valdés presumían de haber destrozado una talla colombina de oro que recreaba ‘un hombre montando a otro en ese diabólico y nefando acto de Sodoma’⁶. Cuatro siglos después, como se verá a continuación, la represión de manifestaciones artísticas sobre homosexualidad no había variado apenas.

Los estudios que existen sobre homosexualidad y censura cinematográfica en la España de Franco son escasos⁷. El reciente libro *La censura cinematográfica en España*, aunque un ensayo descriptivo con poco análisis, muestra una gran variedad de textos extraídos de los archivos que han quedado, sobre todo referentes al cine

⁶ J.M. SASLOW, «Homosexuality in the Renaissance: Behaviour, identity, and artistic expression», *ibidem*, p. 103. Para más información sobre los estragos causados por los españoles en el arte con connotaciones sexuales de los nativos americanos, ver P. WEBB, *The Erotic Arts*. Boston, Nueva York Graphic Society, 1975.

⁷ El reciente y muy completo estudio de *Fedra* (Mur Oti, 1956) elaborado por Nekane Zubiaur desarrolla estas completas relaciones entre censura y representación homosexual. Ver N. ZUBIAUR, «Lo que la censura nos dejó». *Zer*, vol. 15, núm. 28 (2010), pp. 13-29. El atraso del caso español se hace más patente si nos comparamos con otros países, en los que estas cuestiones se comenzaron a explorar hace décadas. Vito Russo fue uno de los pioneros con su *The Celluloid Closet*, Nueva York, Harper and Row, 1987, que desmenuzaba los mecanismos del Código Hays en Hollywood.

internacional y muy excepcionalmente sobre el cine de producción española. El autor recoge cómo, además de las consecuencias creativas, la censura suponía una gran amenaza porque «iba asociada a una eficaz clasificación económica que premiaba las películas con sustanciosas ayudas o las privaba de apoyo oficial, según la conveniencia de sus contenidos»⁸. También recoge algunos de los términos con los que los censores se referían a la homosexualidad y a los personajes homosexuales del cine extranjero: «amaneramiento feminoide, inversión, aberración sexual [...] desviaciones», «maricani» para el caso de una película italiana, o «maricones»⁹. Igualmente, muchos de estos informes evidencian que uno de los motivos principales para la eliminación de cualquier connotación sobre homosexualidad era el posible efecto pernicioso sobre el público, sobre todo si no se presentaba la «desviación sexual» como algo trágico. Por ejemplo, el informe sobre una película con Brigitte Bardot decía: «Es inadmisibles presentar la homosexualidad masculina bajo el color de diversión, sin ningún juicio de valor sobre el drama que ella representa. Esta película tiene que ser rechazada para todos los públicos»¹⁰.

La homosexualidad estaba estrictamente prohibida por unos códigos que, aunque ambiguos, sí que eran certeros con una serie de cuestiones. La homosexualidad no estaba ciertamente sola en este panorama de represión, sino que se encontraba arropada entre otra serie de elementos tabúes para el cine: el incesto, la prostitución, el ataque a la familia tradicional, y hasta el suicidio, eran temas que el cine franquista no admitía con facilidad. Aunque es cierto que durante los casi cuarenta años de aplicación de la censura franquista (de 1938 [dependiendo del territorio español tomado por los nacionales] a 1977) presentaron distintos matices, nunca ninguno de los temas mencionados anteriormente fue bienvenido por las juntas de calificación. Sí que da una muestra de la paulatina apertura el hecho de que, en muchísimos casos, era cuestión de tiempo que una película se pudiera estrenar, siendo aprobada por jueces que unos años antes la habían descartado.

Ante este panorama, las representaciones de la homosexualidad dentro del cine franquista caen dentro de dos parámetros forzosos: 1) o bien la homosexualidad aparecía por un posible despiste de la censura, es decir, el texto fílmico y los creadores de éste se las ingeniaban para saltarse las normas; o 2) la homosexualidad era tolerada por los organismos censores, normalmente por considerarse que la condena implícita en la representación cinematográfica era suficiente pena para la representación homosexual. En los siguientes párrafos se estudiarán estas dos posibilidades, y las dificultades que implican para el historiador.

Si hay algo positivo en el estudio de la represión censora del franquismo es que, al contrario de lo que ha ocurrido con otros regímenes dictatoriales, la obsesión burocrática del fascismo español ha permitido que se conserven toneladas de documentos que, auspiciados en el Archivo General de la Administración de Alcalá,

⁸ A. GIL, *La censura cinematográfica en España*. Barcelona, Ediciones B, 2009, p. 13.

⁹ *Ibidem*, pp. 53, 59, 63 respectivamente.

¹⁰ *Ibidem*, p. 55.

permiten al estudioso moderno analizar, en ocasiones con muchísimo detalle, las distintas cronologías de los procesos de represión. Todas las películas que se exhibían en España debían tener el visto bueno de las Juntas de censores, que contaban siempre con un representante eclesiástico y, normalmente, con alguien del mundo del cine. En el caso de las producciones y coproducciones españolas, además, los guiones debían ser aprobados antes del inicio del rodaje, cuyo permiso sólo se daba una vez supervisado el guión y verificados los cambios propuestos por los censores. Terminada la película, la cinta se volvía a presentar a los censores, que verificaban los cambios del guión y proponían nuevos cortes, alteraciones en el doblaje, y hasta nuevos finales o textos al principio del film que explicaban alguna cuestión peliaguda. Además, no era extraña la presencia de un censor durante los rodajes, pendiente de que no se vulnerasen las normas de conducta. Por último, la productora y distribuidora de la película podía presentar reclamaciones ante las juntas de censura, alegando razones para defender su película y librarla de algunos cortes, o pedir que la calificación de edades asignada fuese otra.

En definitiva, los filtros de censura por los que pasaba una película española antes de concluirse eran muchos. La consecuencia primera de esta práctica es que se reducían las posibilidades de que la homosexualidad pasase desapercibida. Es por esto que, de las dos estrategias señaladas anteriormente, es la segunda (la homosexualidad es tolerada por los organismos oficiales porque es condenada dentro del texto fílmico) la que nos encontramos con más frecuencia.

Existe un excelente ejemplo que demuestra las dificultades de representación de la homosexualidad en el cine español. Se trata de la película *La luz del fin del mundo* (Kevin Billington, 1971), una ambiciosa coproducción con Suiza, Estados Unidos y Lichtenstein para la que se trajeron a Kirk Douglas, que cobró cinco millones de pesetas de la época. Al contrario que con los expedientes de otras cintas, que no están completos, en el caso de ésta la documentación detalladísima da muestras de cómo la propuesta de representación homosexual que se encontraba en el proyecto original fue diluyéndose por los distintos filtros censores hasta quedar tan menguada que, visto el resultado final, sólo con muchísima imaginación se puede encontrar rastro de la homosexualidad de los personajes¹¹. Los primeros informes de la censura no detectaron el homoerotismo latente entre los dos personajes protagonistas, que viven semi-aislados en un faro. Tan sólo uno de ellos se sintió incómodo por una escena en la que aparece «un hombre orinando». Aprobado el guión y terminada la película los censores se volvieron a reunir para ver la copia presentada para la distribución. En una primera reunión, celebrada el 14 de septiembre de 1971, uno de los censores (de firma ilegible) notó que en esta película «Hay atisbos de homosexualismo, francamente inconvenientes». Otro censor de la junta, don José María Cano, dijo que

¹¹ Todas las citas de los expedientes de censura están extraídas de los documentos que se encuentran en las carpetas del Archivo de Alcalá. La base de datos de este archivo permite una fácil localización de estas carpetas, agrupadas en cajas y recogidas bajo firmas que serían muy engorrosas de citar en este capítulo pero de facilísima localización a través del catálogo electrónico: <http://www.mcu.es/archivos/MC/AGA/index.html>





«Es una película de aventuras pero tratada con sadismo y acumulación de crueldades y algún ramalaso [sic] de homosexualismo». En la misma línea apuntaba Francisco Mateu, quien vio «Alguna manifestación de homosexualismo». Otro señala «Erotismo, sadismo homosexualismo». Ninguno de estos censores especifica a qué escenas se refiere, como ocurría en otros casos, pero todos concluyen que la película debe recibir la calificación de «Mayores de 18 años», algo muy inconveniente teniendo en cuenta que se trataba de la adaptación de una novela de Julio Verne, destinada por tanto al público infantil y juvenil. Solamente el cineasta Rafael J. Salvia, presente en la reunión de septiembre, abogó por la calificación «Mayores de 14». Para una superproducción de tal enjundia, semejante clasificación hubiese sido ruinoso, por lo que la productora española Jet Films (responsable de películas tan importantes y críticas con el franquismo como el *Plácido* de Luis García Berlanga, de 1961) volvió a presentar una nueva copia con hasta doce cortes. En una reunión celebrada el 18 de octubre de 1971, la junta de censores acordaba la calificación «Para todos los públicos», por unanimidad. La copia que nos queda hoy no presenta ningún rastro de posibilidad homosexual. Tal vez la productora y distribuidora estaba satisfecha con la calificación que le permitía llegar a un mercado más amplio; tal vez los censores estaban orgullosos de haber «limpiado» con su trabajo una representación potencial de la homosexualidad. Para los historiadores del cine gay, procedimientos como este justifican afirmaciones como la del escritor Christopher Isherwood, para quien «La dictadura heterosexual ha llevado a cabo un genocidio sexual contra los homosexuales en las pantallas cinematográficas. Al hacernos invisibles, han podido fingir que no existíamos. Al hacernos inmencionables, nos han hecho aparecer más deleznable... El amor que no se atreve a decir su nombre tampoco se ha atrevido a enseñar su rostro»¹².

Otro ejemplo significativo de los procedimientos represores de la censura es la obra del cineasta abiertamente homosexual Eloy de la Iglesia. Antes de que sus películas pudiesen tratar abiertamente temas como el activismo gay (*Los placeres ocultos*, 1976) o la hipocresía de la clase política de izquierdas y el extremismo de la derecha española (*El diputado*, 1978), el cineasta vasco se atrevió a desafiar a los órganos censores durante la primera parte de la década de los setenta, llegando a «colar» algunas de las primeras representaciones de gays y lesbianas. Un recorrido por las carpetas que conservan los informes de los censores sobre su obra nos da una idea de lo atentos que estuvieron ante esta nueva generación de jóvenes rebeldes que desafiaban las normas del buen gusto y auguraban un nuevo país.

Para estos últimos censores del franquismo, la presencia de la homosexualidad venía ligada a una serie de trampas que, al situarla diluida entre otras cuestiones también prohibidas, les obligaban a separar el grano de la paja. Eloy de la Iglesia les retó con su film *Una gota de sangre para morir amando* (1973). Tras una reunión celebrada el 4 de noviembre de 1972, un censor concluyó sobre el guión: «Autorizado

¹² B. HADLEIGH, *The Lavender Screen. The Gay and Lesbian Films. Their Stars, Makers, Creators and Critics; Revised and Updated*. Londres, Citadel Press, 2001, p. 20.

con la advertencia general de que en la realización debe cuidarse la forma en cuanto a sadismo, violencia, homosexualidad, erotismo, etc., se refiere en forma tal que no se vulneren las vigentes Normas, y concretamente prestar aún mayor atención a las secuencias de las páginas 16 y 51, sobre publicidad de un 'slip' y de la página 39, de arrebatos amorosos entre Ana y Tony y las escenas posteriores al mismo. El no observar las anteriores advertencias podría dar lugar a adaptaciones que se perjudicara a la película, o incluso a la prohibición total de la misma, males todos ellos de los que sólo sería responsable la empresa productora». Es significativo que se advierta no sólo el cuidado que se debe tener sobre la representación de la homosexualidad sino sobre la forma de filmar el cuerpo masculino. Con este doble juego, la censura estaba reprimiendo al mismo tiempo la representación de personajes y vivencias homosexuales y la misma mirada gay de un cineasta.

Una vez concluido el rodaje, la productora José Frade PC, siguiendo la legislación, presentó una copia a la Junta Censora, el 25 de abril de 1973. En esta ocasión sí que detallaron los momentos sobre homosexualidad que debían ser eliminados:

- «rollo 1º- en el anuncio, en TV, del 'slip', suprimir cuando la cámara se aproxima a la entrepierna.
- Rollo 2º- en la secuencia del asalto a la casa, suprimir los planos en los que pasan al marido el mango del látigo por la boca. [...]
- Rollo 5º en la barra del club, suprimir el plano en que se ve a los dos homosexuales acariciándose.
- Rollo 10º- de la secuencia en que golpean al primogénito, suprimir todas las pasadas con el mango del látigo a dicho protagonista, así como el golpe que le asestan en los testículos y su desgarramiento posterior».

Como se puede ver, fue éste el elemento que más destacaron los censores, olvidando en esta ocasión las advertencias previas sobre «violencia» y «erotismo» que sí habían recalcado en el guión ya aprobado. Se puede concluir que, en la ambigua y caótica jerarquía de prohibiciones de la censura, la homosexualidad ocupaba un lugar primordial. Las alusiones metafóricas, tan del gusto de los cineastas de la época que vivían acostumbrados a desarrollar estrategias para esquivar estas prohibiciones, debían ser eliminadas del montaje final. La propuesta de un cineasta homosexual de hacer ver cómo a un joven le pasan un látigo fállico por la boca no era bien recibida por los censores. La productora intentó evitar estos cortes, alegando lo siguiente: «Nuestra película no presenta las características de un producto netamente comercial; por el contrario, el final está realizado a un nivel que apunta primordialmente hacia una audiencia minoritaria [...] al ser una historia futurista, cobra un carácter de advertencia con gran poder educativo para las jóvenes generaciones [...] tanto el planteamiento como el desarrollo de la misma son indudablemente insólitos». No les sirvió de mucho, pero la película nos queda como testimonio de uno de los últimos esfuerzos del franquismo por negar la voz homosexual que iba a desarrollarse con fuerza durante los años de la Transición.

Los archivos sobre la represión de la homosexualidad en la obra de Eloy de la Iglesia son fundamentales para entender la obstinación oficial por prohibir cualquier



intento de avance, y niegan posibles visiones optimistas sobre la censura, incluso la que se ejercía durante los últimos años de la dictadura. La película *La semana del asesino* (1973), uno de los mayores logros de la primera etapa de de la Iglesia, logró colar al personaje de Néstor, interpretado por Eusebio Poncela. No es muy arriesgado ver en él a uno de los primeros homosexuales claros del cine franquista, a pesar de los intentos de la censura por limitar sus posibilidades. Los primeros informes sobre el guión ya hicieron notar que se deberían eliminar las secuencias que dejaran ver cualquier rasgo de homosexualidad: «Variar los parlamentos entre Néstor y Marcos sobre todo en lo referente a la ayuda, dado que por el contexto de la situación e intencionalidad, tiene auténtica carga de ofrecimiento homosexual». Otro informe era más preciso aún e indicaba la página del guión en la que se atisbaba la homosexualidad: «Pág. 52: suprimir respiraciones entrecortadas. Que en el personaje de Néstor no exista ni la más leve sombra de homosexualidad». Ya a partir del visionado de la película, el informe del padre Eugenio Benito (de la reunión del 1 de agosto de 1971), uno de los censores más férreos y experimentados, es muy jugoso para entender los mecanismos represores de la homosexualidad y merece ser citado en su totalidad:

La semana del asesino no es sino aquel otro guión, ya presentado a la Junta de Censura con el título *Auténtico caldo de carne*, y dictaminado por la misma en sentido prohibitivo. Si mi memoria no me es demasiado infiel tres fueron las razones que aconsejaron la prohibición del guión primitivo: a) el final de la historia, en la que el asesino quedaba impune. B) el personaje de Néstor, de un acentuado carácter homosexual. C) el hecho de que el sesino [sic] convirtiera en sopa, puesta a la venta pública, los cuerpos de sus víctimas [...] Néstor sigue siendo un misterio, un ser sin cocer del todo, algo que «siéndolo» busca no parecerlo demasiado, probablemente para evitar a la Censura.

Esta alerta de la Censura sobre su propio trabajo no sirvió para eliminar el contenido sexual de la película, como queda patente en el análisis del film que hace Paul Julian Smith, para quien «mientras que la violencia de la película ya no resulta tan gráfica como en su momento, su contenido sexual dificultaría su distribución en los EEUU y Gran Bretaña hoy en día»¹³. Según José María Cano, «Otro reparo grave es la sombra de homosexualidad del personaje Néstor, aunque aquí muy suavizada y diluida, respecto de la primera versión». Además de corroborar la dificultad de superar la sucesión de filtros censores, las palabras del sacerdote y su compañero detectaban la que podía ser la única manera de representación de homosexualidad en el audiovisual español: la connotación. Un personaje podía ser homosexual siempre y cuando no se presentaran elementos que pudieran confirmar que lo era. Los cineastas debían encontrar el equilibrio que les permitiese aportar

¹³ P.J. SMITH, «Homosexuality, regionalism, and mass culture: Eloy de la Iglesia's cinema of transition», en J. TALENS, S. ZUNZUNEGUI y T. CONLEY (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 245.



datos suficientes para sugerir la homosexualidad de un personaje, pero no tantos como para revelarla enteramente. En este sentido, el cine español del franquismo es ilustrativo de una de las teorías más reconocidas por los estudiosos *queer* del cine: la aplicación del modelo denotación/connotación, desarrollado por el estudioso americano D. A. Miller. Según el análisis que Miller hace de la película *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), la estrategia que el director sigue para mostrar la sexualidad de los asesinos gays es tan inteligente que permite al espectador interesado sospechar que los protagonistas son homosexuales y tienen una relación, al mismo tiempo que presenta la posibilidad de que, si surgiera el debate, hubiese los suficientes argumentos para defender airadamente la posición contraria, es decir, su heterosexualidad incuestionable. Miller se muestra perplejo por el hecho de que la homosexualidad no aparece en la película en ningún momento; sí que se invita al espectador a participar en un juego de descodificación de mensajes con trampas que pretenden descubrir la sexualidad de los dos asesinos. La «fascinación transgresora de la homosexualidad»¹⁴ se mezcla con una compleja técnica cinematográfica (movimientos de cámara, puesta en escena, una interpretación actoral muy medida) que ayuda (o, más bien, pone difícil) al espectador a acercarse a la homosexualidad al mismo tiempo que le obliga a participar en «las prácticas culturales, legales, sociales psíquicas y estéticas [...] que toleran la homosexualidad siempre y cuando no se muestre explícitamente»¹⁵.

Los censores del franquismo, como los espectadores que recibían estas películas ya censuradas, eran partícipes del juego detectado por Miller, y así queda patente en sus informes. Sobre *La semana del asesino*, aunque Benito y Cano descodificaron con éxito los mensajes de de la Iglesia (o, mejor dicho, hicieron que el cineasta fracasase en su intento de mandar mensajes codificados), otros compañeros suyos no fueron igual de perspicaces. A un censor de firma ilegible le convencieron los argumentos de una carta mandada desde la productora en la que se aseguraba haber eliminado cualquier sospecha de homosexualidad en el personaje de Néstor, y así lo dejó por escrito en su informe: «de acuerdo con la aclaración de los guionistas sobre el carácter del personaje Néstor: realmente no es homosexual ni hay parece [sic] sospecharlo en base a sólidos argumentos». Es posible, ciertamente, cuestionarse cuál es la barrera que haría que unos «argumentos» dejasen de ser «sólidos»; lo que para el padre Benito y Cano permite la descodificación de la homosexualidad oculta o semioculta, para otros censores (al fin y al cabo, también espectadores de la película) no era suficiente. Al final, la productora presentó una versión a la que se adjuntaba una carta que indicaba los cortes realizados, entre los que se incluían los siguientes: «Rollo 1º.- planos de Néstor mirando con los prismáticos a la casa de Marcos, los dos últimos. [...] Rollo 7º.- en la secuencia de la piscina, a partir de cuando los dos se tiran al agua,

¹⁴ D.A. MILLER, «Anal Rope' in Inside/Out. Lesbian theories», en D. Fuss (ed.), *Gay Theories*, Londres, Routledge, 1991, p. 122.

¹⁵ *Ibidem*, p. 123.

todos los planos bajo el agua, reanudándose cuando están vestidos. Rollo 11º.- secuencia en casa de Néstor, cuando Marcos se derrumba, a partir de la frase de despedida 'gracias por todo', cuando Néstor queda pensativo». Las posibilidades de denotación, por seguir con el vocabulario de Miller, se limitaban, pero nada podía contener las puertas de la libertad de expresión que iba a llegar con la democracia, y que supusieron la primera vez en la historia de España en que gays y lesbianas pudieron hacer que sus voces se escucharan en libertad.

ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN: EL HOMOSEXUAL COMO OBJETO DE BURLA

Así pues, una vez vistos los mecanismos de la censura y expuestas las dificultades para sortearla, los interesados en la homosexualidad en el cine español del franquismo deben preguntarse cuáles fueron los resquicios que permitieron las representaciones homosexuales que sí que existieron. En esta sección se presentará la forma más habitual, la del homosexual como objeto de burla. Se analizarán ejemplos de distintas películas y se intentará esclarecer el éxito de estos modelos de representación para proponer un análisis cultural de la permisividad (siempre relativa, siempre censurada) de los mismos.

En la cultura española existe una gran tradición de representación de personajes cómicos homosexuales, o presuntamente homosexuales (normalmente, varones) que se puede encontrar en todos los géneros, desde el teatro y la zarzuela a la canción popular, pasando por los cómics, los programas de televisión y las radionovelas. Hubiese sido extraño que el cine del Franquismo, incluso estando tan determinado por la censura homófoba, no hubiera participado de este fenómeno. Esta sección presentará algunos ejemplos de situaciones cómicas que se basan en personajes homosexuales, o en situaciones que plantean de alguna manera la homosexualidad o posible homosexualidad de algún personaje. Ya existe un estudio sobre el hombre gay en la comedia del tardofranquismo y la Transición, por lo que me centraré en aquellas películas realizadas antes de 1970, año en el que el género de la «comedia de mariquitas» alcanzaría su cénit con la archipopular *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández)¹⁶.

En la mayoría de los casos, los homosexuales de la comedia franquista eran personajes secundarios que poco aportaban al avance de la trama, pero que sí funcionaban como elementos de distracción y relajación. Podían ser seres simpáticos, incluso si en algún momento de la trama se les condenaba de alguna manera por sus conductas. El insulto era bastante habitual, e incluso la agresión física, como

¹⁶ Para más información sobre esto, ver el capítulo quinto de A. MELERO, *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid, Notorious Ed, 2010. También en A. MIRA, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid, Egales, 2004.

se verá más adelante. Había una serie de profesiones que permitían la aparición de personajes de evidente amaneramiento. El modisto de *No desearás al vecino del quinto*, lejos de ser una novedad, está presente en muchísimas comedias de los años sesenta. Por ejemplo, en la película *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1964), uno de los más populares vehículos para el lucimiento de la estrella infantil Rocío Dúrcal. Entre los muchos personajes que arrojan a la niña estrella se encuentran una pareja de modistos, liderada por Rafael Alonso en el papel de Ángel Cortés, que riñe constantemente. Son dos personas tremendamente amaneradas, aceptadas en principio por su entorno, y hasta recompensadas como personajes, pues es Ángel Cortés el que descubre los talentos de Rocío. La película queda como caso de estudio interesante para rastrear la cronología de la representación del homosexual afeminado que alcanzaría su cumbre unos años después con la interpretación de Alfredo Landa en *No desearás al vecino del quinto* y sus muchas imitaciones.

Los grados de homosexualidad que presentan estas representaciones cómicas son muy variables. En ocasiones, no se trata de que un personaje sea homosexual, sino de que alguno de los que forman parte de la trama lo tomen por tal. La lista de estos ejemplos es muy numerosa, y no se escapa ni siquiera una película en principio tan inocente como *Mortadelo y Filemón. Segundo festival del humor* (Rafael Vara, 1969-1970), una cinta de dibujos animados que adaptaba para la pantalla grande algunas historias de los famosos personajes de Ibáñez. En esa película se ve cómo Filemón está travestido de damisela. Están recreando una escena de *El Quijote* y, creyendo que Mortadelo (como el hidalgo de la triste figura) está bajo su balcón, Filemón dice: «Oh, caballero, dadme la mano y os ayudaré a subir». Para su desgracia, un hombre recio de aspecto claramente bruto, escucha estas palabras, y responde: «¿Que os dé la mano? La mano y una somanta palos, toma gamberro, ¡disfrazándote de moza! ¡Toma, toma, toma!». El pobre Filemón recibe una paliza, condenado por la transgresión implícita en el travestismo. Este momento es claramente revelador de la homofobia violenta implícita en los textos cómicos de la España franquista. Además, es especialmente relevante por encontrarse dentro de una película dirigida sobre todo al público infantil, que recibió la calificación «Apta para todos los públicos».

El travestismo como primer paso hacia la revelación de una sexualidad desconcertante es la base de numerosas situaciones cómicas de películas de todo el franquismo, incluso algunas que no son comedias pero recurren a estas situaciones para crear escenas de distensión. Así se ve, por ejemplo, en el musical del poderoso Juan de Orduña *Música de ayer* (1958), construida como un homenaje al género chico. Entre número y número musical, los personajes de la trama comentan situaciones de la vida cotidiana. En una ocasión, una señorona expresa su malestar por, precisamente, una escena cómica en la que un hombre travestido canta. En sus propias palabras, «No es por la voz, es que tiene que vestirse de mujer». Se presenta así la paradójica situación de un personaje que ejerce las veces de espectador dentro de la trama del film, y que condena lo que muchos espectadores del cine español estaban acostumbrados a ver: un hombre travestido (homosexual o no) y utilizado como parte del espectáculo cómico.

La explicación teórica al éxito de la homosexualidad como recurso cómico en la cultura española del franquismo se encuentra en la concepción social que se

tenía sobre cualquier desviación de la mayoría sexual, y en su sabia aplicación a los mecanismos del humor en las artes. Uno de los teóricos del humor más interesantes en este respecto es Maurice Charney, que desarrolló un estudio antropológico sobre los funcionamientos de la comedia en muy distintas culturas, desde las más primitivas a las contemporáneas. Para Charney,

El loco y el ritual del payaso están muy lejos de lo que entendemos por héroe cómico, pero sin embargo cumplen una función muy necesaria. Son la más humilde de las criaturas, lo más bajo de la escala social, completamente anónimos e insignificantes. Pero como «habladores de la verdad» están cargados de un poder enorme [...]. Actúan su papel siguiendo las normas prescritas y de forma poco sofisticada. Su alegría desmesurada y su astucia les libran de las restricciones que tienen los hombres cotidianos¹⁷.

Charney se refería a los cómicos presentes en todas las culturas, en sus diversas formas, desde el bufón al saltimbanco, pasando por los cómicos de tribus primitivas del Pacífico que realizaban rituales en los que transgredían los más variados tabúes:

Su conducta escandalosa aporta a su público la emoción del desdén, el miedo y el terror, puesto que esperan que los dioses fulminarán al payaso en cualquier momento. Pero el payaso juega el papel que se le ha asignado con alegría y abandono. Es un saltimbanqui, un loco sagrado, que tiene licencia para romper todos los tabúes durante el tiempo que está en escena. Todo es muy histriónico y el ritual del payaso funciona como una representación teatral en la que la audiencia, a través de una catarsis, abandona su carga de miedos y tabúes. El ritual del payaso pone en escena un papel social prohibido, y lo hace para el bien general de la comunidad¹⁸.

Las teorías de Charney permiten interesantes consideraciones cuando se aplican al contexto del cine español de la dictadura. Tomemos como ejemplo el popular film *Operación cabaretera*, dirigido en 1967 por el prolífico Mariano Ozores, uno de los directores que más abusaron de la homosexualidad como herramienta para el humor. En esta película se da la clásica situación de un malentendido que genera un torbellino de confusiones con resultados disparatados que llevan a la comedia. Antonio Ozores y Jose Luis López Vázquez presentan así una situación que repetirían muy a menudo en otras comedias del resto de sus filmografías. Anacleto Gómez (Antonio Ozores) está hablando con la chica de la que está enamorado y, llegado un momento, le pide matrimonio. Lo que no sabe es que en realidad se está declarando a Daniel Antúnez (López Vázquez), que, sorprendentemente, acepta de esta manera: «Sí, señor, es la proposición más decente que se me ha hecho esta noche, y por amor [...] eso es enfocar las cosas con seriedad, pasando por la vicaría». Resulta que el inocente del señor Antúnez cree que, por vez primera en su vida, es

¹⁷ M. CHARNEY, *Comedy High and Low. Introduction to the Experience of Comedy*. Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 173.

¹⁸ *Ibidem*, p. 171.

todo un conquistador y tiene a sus pies tanto a hombres como a mujeres, aunque en realidad las mujeres están interesadas en él porque creen que tiene un microchip que buscan varias organizaciones. Cree que el personaje de Antonio Ozores es uno más atraído por sus encantos. Como los payasos y bufones de Charney, los cómicos de Mariano Ozores se desenvuelven con soltura entre «conductas escandalosas» y tienen «licencia para romper todos los tabúes»¹⁹, incluido el de la homosexualidad. La sobreactuación de los intérpretes refuerza las posibilidades de la farsa, pues los espectadores contemplan el film con la certeza de que todo es una ilusión, incluso si las palabras (la aceptación de una propuesta de matrimonio, por otra parte completamente imposible en la España franquista) niegan lo que las imágenes evidencian. «El ritual del payaso», continuando con Charney, «pone en escena un papel social prohibido»²⁰, y todo se hace en un clima de flirteo con la transgresión que, no obstante, nunca sobrepasa los límites de lo socialmente aceptable, pues es la seguridad de que la homosexualidad está presente sin estarlo lo que valida estas formas de comedia.

Este gag es doblemente jugoso para el historiador del cine, pues, en cierto sentido, el personaje de López Vázquez ve más decente la homosexualidad a la prostitución, que era la propuesta que le habían hecho antes (o eso creía él). La proposición de Anacleto es «lo más decente que se [le] ha hecho [esa] noche», en la que todo lo demás era la lujuria encarnada por unas mujeres extranjeras, dispuestas a entregarse a él creyéndole un gigoló. La propuesta homosexual, que él ve como resultado del «amor», supera en decencia (esa palabra tan de la época) a la propuesta heterosexual puramente pasional. Es una escena bastante larga, que continúa con el flirteo de los dos personajes, que se acarician. Ozores dice: «Tienes pelitos en la mano, cariño», y López Vázquez responde con las expresiones más exageradas. Sin embargo, llega un punto en el que, como ocurre en todas las narrativas del homosexual como objeto de burla, la situación debe frenarse para que la transgresión que representa la homosexualidad no llegue a límites intolerables. Anacleto, que es el gerente del hotel en el que todo está ocurriendo, le dice: «Señor mío, la dirección del hotel no permite conductas escandalosas en sus habitaciones y le ruega que mañana mismo abandone el local. Y pensar que he estado a punto de casarme con un loco...». Ahora sí, la homosexualidad se iguala a la locura para justificar el espectáculo que los espectadores han presenciado. A Mariano Ozores le queda todavía un as en la manga. Como en el mítico final de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), en el que Osgood cierra su propuesta de matrimonio a un hombre con el mítico «nadie es perfecto», el personaje de López Vázquez se resigna: «Buah, un desengaño más, ¿qué importa al mundo?». Seguramente al mundo le importaba mucho menos de lo que los censores solían creer.

Este artículo ha estudiado distintas estrategias de representación de la homosexualidad en un contexto hostil en el que la censura, además de otros meca-

¹⁹ *Ibidem*, p. 173.

²⁰ *Ibidem*.

nismos de represión, no favorecía esta clase de exploraciones artísticas. El trabajo de historiadores y académicos que deseen investigar este campo desde la contemporaneidad es todavía extenso y deberá ser colectivo (por la vastedad del material de archivo), multidisciplinar (por la complejidad de perspectivas teóricas requeridas) y muy dialogante (entre las diferentes generaciones de historiadores del cine; con los miembros de comunidades internacionales donde existen trabajos similares, más avanzados). Este artículo ha propuesto una serie de cuestiones con la esperanza de que puedan contribuir a estos debates. Mientras tanto, la inmensidad del cine español del franquismo espera para que sean descubiertos, ocultos en el celuloide, personajes que oficialmente no podían existir pero que encontraron maneras de hacerse ver.



MÁS ALLÁ DEL TIEMPO Y EL ESPACIO: UN MODELO PEDAGÓGICO PARA LAS NIÑAS DESDE LA ESPAÑA ILUSTRADA AL MÉXICO REPUBLICANO

Adelina Arredondo López y Teresa González Pérez
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En 1768, el rey Carlos III emitió normas para fomentar la creación de escuelas gratuitas para las niñas. En 1783 fue promulgado el «Reglamento para la creación de escuelas gratuitas en los distritos de Madrid». Más tarde, cuarenta y tres años después, se trasladó al México republicano, un espacio geográfico diferente y distante. Pretendemos estudiar la educación pública para las niñas dentro del nuevo orden social establecido en el norte de México, para conocer cuáles eran los objetivos de los centros gratuitos para las niñas en la zona árida de una República federal de corte liberal, y justificar por qué se aprobó con desfase el Reglamento emitido por Carlos III en España.

PALABRAS CLAVE: escuelas, género, Ilustración, España, México, reglamentos.

ABSTRACT

In 1768, King Charles III issued some rules to foster the creation of free schools for girls. The so called «Reglamento para la creación de escuelas gratuitas en los distritos de Madrid» was issued in 1783 and forty-three years later this particular regulation was transferred from Madrid districts to republican Mexico, a distant and different geographical location under a federal, liberal government. Our concern in this article is with the study of girls' public education within the new social order established in northern Mexico at the time in order to get to know which the aims of the girl centers in this arid zone were and why this regulation was passed in spite of the time lag with regard to its Spanish source.

KEY WORDS: schools, gender, Enlightenment, Spain, Mexico, regulations.

INTRODUCCIÓN

Las políticas educativas de la España ilustrada impulsaron la escolarización de niños y niñas en todo el reino. El interés en su educación se centraba en su función como futuras madres. En las escuelas de Madrid se construyó el modelo pedagógico

que habría de extenderse a las demás regiones del país en las últimas dos décadas del siglo XVIII. Sin embargo, cuatro décadas más tarde el «Reglamento para el establecimiento de escuelas gratuitas en los barrios de Madrid» aparece en un contexto histórico muy diferente: esto es en el norte desértico de México independiente, y se adopta como modelo para las escuelas de niñas, en este caso dirigidas a formar a las madres de los futuros ciudadanos de la república mexicana. Ese contexto no era el de una provincia colonial, ni de una sociedad gobernada por una monarquía hereditaria, con un proyecto educativo diseñado por una aristocracia ilustrada; por el contrario, se trataba de un estado libre y soberano, uno de los que integraban una república federal independiente, que había roto sus lazos con España, que deseaba borrar la herencia colonial y que era gobernado por una élite burguesa liberal, en una región minera en el desierto norteamericano.

¿Cómo podemos explicarnos este tránsito de un modelo pedagógico construido para una sociedad hacia otra, de un momento histórico a otro? ¿Cómo y de dónde se había obtenido ese reglamento ilustrado en la joven república? ¿Por qué se utilizaba ese instrumento normativo y no otro? Siendo que representa un desplazamiento no sólo en el espacio sino también en el tiempo ¿Por qué fue considerado útil para una escuela de niñas «moderna»? ¿Qué semejanzas y similitudes había entre las escolares ibéricas y las escolares que habitaban la Norteamérica árida a quienes ese mismo reglamento estaba dirigido? ¿Qué resultados tuvo la aplicación de ese reglamento? ¿Qué consecuencias? ¿Se reglamentaban de la misma manera las escuelas de niños en esa misma época y lugar? ¿Qué conclusiones y reflexiones pueden derivarse de esto para el conocimiento de la construcción histórica de las relaciones de género?

Para responder esas preguntas en este trabajo, exponemos en términos generales las condiciones de la educación de las niñas en ambas épocas y lugares, es decir, la España borbónica y el México republicano. Nos hemos fundamentado sobre todo en fuentes primarias, utilizando algunas fuentes secundarias para revisar los diferentes contextos geográficos y sociopolíticos. Para las fuentes primarias nuestro acervo más importante de información ha sido el Archivo Histórico Municipal de Chihuahua, en los fondos Colonia e Independencia, y en sus secciones «Secretaría» y «Tesorería», que es donde se archivaban los documentos relativos a las escuelas. Para la legislación en el caso de México hemos acudido a los archivos históricos de la Secretaría de Gobierno del Estado de Chihuahua, y para la legislación española hemos recurrido a las fuentes disponibles en la web y en biblioteca de El Colegio de México. Hemos construido la trama del contexto a partir de la información de segunda mano obtenida de la bibliografía citada en este artículo, considerando que concebimos la historia de la educación desde una perspectiva social y cultural; pensamos que los fenómenos educativos se explican por el contexto socioeconómico, las relaciones de poder y la cultura que los producen. Concebimos la realidad histórica como un todo, como una síntesis de múltiples determinaciones, pero que no siempre es comprendido cuando se intenta explicar esa realidad. Hay problemáticas de investigación que tienen que ser atendidas de manera muy particular para poder entender la realidad desde la perspectiva de los sujetos que la construyen y la cual también determina su existencia individual. Uno de esas problemáticas precisamente poco atendidas por la historiografía son las relaciones de género y el papel de la educación en la construcción de esas relaciones.

Para nosotras, el género es un resultado de las construcciones sociales que incluyen ideas, conductas, acciones que van determinando los roles y comportamientos de las personas en función de su sexo. En la multitud de experiencias educativas, como en el caso de la adopción de un viejo reglamento español en América del norte, consideramos que en la formación y homogenización / universalización de los estereotipos de feminidad y masculinidad de la época moderna, la escuela pública fue fundamental, a través de vínculos intercontinentales que fueron globalizando desde muy temprano los estereotipos y las relaciones de género.

Los primeros trabajos historiográficos estuvieron sumergidos en las construcciones jerárquicas de género de la modernidad, relatando las historias de las políticas, instituciones, prácticas y símbolos en el campo de la educación sin atención al género, y haciendo alusión al mundo masculino, bajo la pretensión de universalidad. Sólo cuando se fueron nombrando los sustantivos femeninos como maestras, alumnas, directoras, investigadoras —en fin, mujeres—, fue haciéndose visible un sujeto que había permanecido ignorado, y sólo entonces la historia de la educación fue adquiriendo concreción, como la fue adquiriendo al incluir, nombrándolos, otros sujetos ignorados por su color, su etnia, su clase social, su capacidad o su orientación sexual diferente. Por tanto, nos interesa aquí no sólo contribuir a explicar cómo han sido las relaciones de género en los procesos educativos formales, sino cómo se fueron construyendo y transformando como parte de las relaciones de poder, desde un contexto social a otro, entretejidas con otras formas de discriminación, y en particular en este trabajo queremos contribuir a la comprensión de los desfases temporales en las transformaciones de las relaciones de género producidos en ámbitos culturales y geográficos distintos.

EL MODELO DE EDUCACIÓN ILUSTRADA PARA NIÑAS EN ESPAÑA

En la sociedad española de los siglos XVII y XVIII comenzó a manifestarse el interés público por la educación de las mujeres, debido a su papel de potenciales madres educadoras de los hombres, como medio para otros y no como fin para sí mismas, reforzando las funciones femeninas y el carácter doméstico; sin embargo, las clases populares tenían escasas posibilidades de formación. La educación de las mujeres se reducía al catecismo y labores de costura con las rudimentarias escuelas de las maestras, denominadas «amigas», que prestaban sus servicios por una paga a las niñas de las comunidades urbanas. También funcionaban escuelas en los conventos adonde acudían las jovencitas de familias acomodadas a recibir formación de enseñanzas de adorno, de religión, doctrina y buenos modales.

El siglo de las luces representó la introducción de otros espacios educativos para las niñas: las escuelas de barrios o escuelas populares subvencionadas por ayuntamientos, parroquias o instituciones ilustradas (Reales Sociedades Económicas de Amigos del País). Bajo el reinado de Carlos III el gobierno realizó varias reformas educativas que serían el germen del actual sistema educativo. Se prestó mayor atención a la enseñanza para fomentar el desarrollo del país y el acceso de los sectores



populares a la educación como forma de mejorar su condición. Imprimiendo un contenido utilitarista a las políticas educativas, se propuso también proporcionar instrucción pública a las mujeres de extracción humilde para aplicarlas posteriormente en la producción textil¹.

En 1768 Carlos III dictó unas normas básicas con el objeto de fomentar la creación de escuelas gratuitas para niñas. Ordenaba a los ayuntamientos que se encargaran de la escolarización de las niñas creando escuelas y asignando maestras. En ella se detallaba la normativa por la que regirse así como los horarios, metodología, requisitos exigidos a las maestras y cuestiones administrativas; más adelante, a través de la Real Provisión de 11 de julio de 1771, estableció la reforma general de los estudios y fijó los requisitos exigidos a los maestros y maestras para el ejercicio de la profesión². La disposición del monarca institucionalizó las diferencias de género existentes además de formalizar la segregación sexual en las escuelas. Mientras a los maestros les exigía el examen y aprobación de la Hermandad de San Casiano (sustituido e 1780 por el Colegio de Noble Arte de Primeras Letras, y en 1791 por la Real Academia de Primera Educación), a las maestras se las sometía a condiciones diferentes, pues «para permitirles la enseñanza deberá preceder el informe de vida y costumbres, examen de Doctrina por persona que depute el Ordinario, y licencia de la justicia [...]. Ni los Maestros ni las Maestras podrán enseñar Niños de ambos sexos, de modo que las Maestras admitan solo a Niñas, y los maestros varones en sus escuelas públicas»³.

En 1783 se emitió la «Real Cédula de Carlos III, por la que se mandaba observar en Madrid el reglamento formado para el establecimiento de escuelas gratuitas en los barrios... extendiéndose a las Capitales, Ciudades y Villas populosas de estos Reinos en los que sea compatible con la proporción y circunstancias de cada una y lo demás que se expresa». Esta Real Cédula definía que «El principal objeto de las escuelas es la labor de manos. Pero si alguna de las muchachas quisiese aprender a leer, tendrá igualmente la maestra la obligación de enseñarla»⁴.

De esa Real Cédula se desprende cuál era la idea de la época sobre el modelo de educación que debían recibir las mujeres. Se basaba en dos aspectos fundamentales: el aprendizaje de la doctrina cristiana y de labores domésticas, sobre todo,

¹ T. GONZÁLEZ PÉREZ, *Mujeres, Historia y Educación*. Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007, p. 53.

² Carlos III, por provisión constitución de 11 de julio de 1771: «Requisitos para el ejercicio del magisterio de primeras letras», en *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*, impreso en España, 1805, tomo IV, libro 8. Y Felipe V, Real cédula de 1 de septiembre de 1741, «Prerrogativas y exenciones de los maestros de primeras letras; y requisitos para su examen y aprobación», en *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*, impreso en España, 1805, tomo IV, libro 8.

³ Carlos III, «Establecimiento de casas para la educación de niños, y las de enseñanza para niñas», 4 de Agosto de 1768, en *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*, impreso en España, 1805, tomo IV, libro 8.

⁴ Real Cédula de 11 de mayo de 1783. Artículo 1º. «Establecimiento de escuelas gratuitas en Madrid para la educación de niñas; y su extensión a los demás pueblos», en *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*, impreso en España, 1805, tomo IV, libro 8.

la costura. El objetivo era preparar a las mujeres de acuerdo con los valores de la sociedad del momento y para que desempeñaran mejor su función en el hogar y en el mundo laboral⁵.

En consonancia con el utilitarismo ilustrado de Carrabus, Jovellanos o Campomanes⁶, a través de las escuelas de barrio para las niñas, además de instruir las para vivir cristianamente en la sociedad, se les quería dotar de conocimientos útiles, bien fuera para perfeccionar las labores domésticas familiares o bien fuera para ganarse la vida honestamente con la costura y labores de mano muy variadas como «fafa, conceta, punto de red, dechado dobladillo, costura... coser mas fino, bordar hacer encajes... hacer cofias, moteras, vorlas, bolsillos, sus diferentes puntos, cintas caceras de hilo, cinta de cofias, galon y toda clase de listonería»⁷, trabajos que los cortesanos borbones y la burguesía urbana demandaban cada vez más como símbolo de distinción social.

La revolución liberal del siglo XIX poco cambió las condiciones formales de la educación femenina, ignorada en el único capítulo del título IX «De la instrucción pública» de la Constitución de Cádiz de 1812. Sin embargo, la educación femenina fue brevemente asumida en el título X del Reglamento de Instrucción Pública de 1821, «De la enseñanza de las mujeres». El artículo 120 del Reglamento ordenaba «establecer escuelas públicas en que se enseñe a las niñas a leer, escribir y contar, y a las adultas habilidades propias de su sexo»⁸. Mientras que para los hombres se ordenaba establecer instituciones de primera, segunda y tercera enseñanza, especiales y de artesanos, definiéndose como contenido de la primera enseñanza leer, escribir correctamente, aritmética, dogmas de la religión, máximas de moral, derechos y obligaciones civiles⁹. Fueron 110 artículos dedicados a la educación de los hombres y sólo dos dedicados a la educación de las mujeres. Aún con esas limitaciones, los contenidos establecidos para la instrucción femenina en el Reglamento de 1821 tardarían todavía varios años en generalizarse, pues las mismas profesoras madrileñas llegaban a pensar que escribir «era cosa que no la necesitaban por serles más perjudicial que útil»¹⁰.

⁵ M. ORTEGA LÓPEZ, «La educación de la mujer en la Ilustración española», *Revista de Educación*, MEC, núm extraordinario (1988), p. 316.

⁶ Véase por ejemplo P. RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, «Discurso sobre la educación popular de los artesanos» [1775], en J. REEDER (ed.), *Clásicos del pensamiento económico español*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1975, pp. 367-368.

⁷ «Reglamento instructivo para la escuela pública de esta ciudad» del 9 de agosto de 1826, en Archivo Municipal de Chihuahua, Fondo Independencia, papeles sueltos, adaptación del Reglamento de las Escuelas de Barrio de Madrid. Real Cédula de 11 de mayo 1783, para el establecimiento de escuelas gratuitas para niñas en los barrios de Madrid, en *Novísima recopilación de las leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*, impreso en España, 1805, tomo IV, libro 8.

⁸ *Reglamento General de Instrucción Pública decretado por las Cortes en 29 de junio de 1821*. Barcelona, Imprenta del Gobierno, 1821, p. 18

⁹ Art. 12 del *Reglamento General de Instrucción Pública*, op. cit., p. 4.

¹⁰ «Álbum de Señoritas», 1852, año 1, núm. 3, citado en G. SCANLON, *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Akal, 1985, p. 15.

Así eran las grandes diferencias de género en la instrucción pública ilustrada en el corazón del reino. ¿Cómo se traducía esta situación al otro lado del océano, en las regiones más distantes de la Nueva España, en la frontera cultural de América? ¿Cuáles eran los alcances de las políticas para la instrucción femenina que se instrumentaban en la capital del reino? ¿Los ensayos en las escuelas públicas de Madrid tenían repercusiones más allá o se quedaban en la capital y en la península? ¿Las ideas, políticas, normas y prácticas escolares atravesaban el océano y se difundían más allá? Si lo hacían, ¿con qué fuerza, a qué ritmo y a qué velocidad?, ¿qué organizaciones y sujetos retomaban las novedades educativas en España para aplicarlas en los confines del reino?

EL MODELO ESPAÑOL DE EDUCACIÓN ILUSTRADA PARA NIÑAS LLEVADO AL NORTE DE LA REPÚBLICA MEXICANA

En la Nueva España muy pocas mujeres españolas, criollas y mestizas de «buenas familias» podían llegar a tener una educación formal en colegios, conventos y escuelas de «amigas»; su educación estaba centrada en la formación religiosa, perfilándose un modelo de mujer laboriosa, piadosa, virtuosa y obediente al marido, al padre o al hermano. Las demás mujeres mestizas, a excepción de una minoría que fueron acogidas en beaterios y conventos, más para ser protegidas que educadas, no tenían ninguna educación formal, hasta que a principios del siglo XIX el régimen borbón promovió la apertura de escuela de niños y niñas en cada villa del virreinato¹¹.

Paradójicamente, las mujeres indígenas fueron el sector proporcionalmente más escolarizado, pues la Corona, a través de las órdenes monásticas, las misiones, y las organizaciones propias de los pueblos indígenas, puso gran empeño en la enseñanza del castellano, la lectura y la doctrina cristiana y en ocasiones de la escritura y algunas manualidades¹².

En el México independiente (1821) la finalidad de la educación formal elemental era la de formar a los ciudadanos de la república; lo nuevo fue considerar que las mujeres, en tanto madres y educadoras de los futuros ciudadanos, debían recibir instrucción elemental. Esta idea venía del énfasis que los pedagogos como Pestalozzi y Fröbel daban a la educación temprana y a la importancia del papel de las madres en la formación inicial de los niños. Por tanto, al adoptarse el sistema federal de gobierno cada entidad federativa asumió la función de promover escuelas para hombres y mujeres en sus respectivos territorios. En los discursos oficiales se incluía a niños y niñas, pero las acciones y logros para unos y otras difirieron signi-

¹¹ P. GONZALBO, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*. México, El Colegio de México, 1995, pp. 227-335.

¹² D. TANCK, *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*. México, El Colegio de México, 2000; y P. GONZALBO, *Historia de la educación en el época colonial. El mundo indígena*. México, El Colegio de México, 1990.

ficativamente, y en general la función de la escuela siguió siendo la de educar a las mujeres para ser buenas madres y agradar a sus maridos¹³.

La aspiración estatal de educar a las niñas se concretó aun en lugares tan lejanos como el estado de Chihuahua, a más de 1.600 kilómetros de la ciudad de México por el interior del continente, que entonces significaba viajar durante meses, más o menos tres o cuatro veces más que para viajar de la capital mexicana hacia el viejo continente.

A dos años de establecerse el gobierno del estado de Chihuahua, en 1827 decretó tomar bajo su protección y financiar la escuela de niñas que había estado administrada por el ayuntamiento de la ciudad de Chihuahua. Esta institución había sido una de las primeras escuelas de niñas en Aridoamérica, establecida en 1810 durante la época colonial, para la protección de «pobres, huérfanas y desvalidas», en donde se les enseñaba la doctrina cristiana y costura, en condiciones sumamente precarias, la cual siguió funcionando después de la independencia mexicana bajo la protección del ayuntamiento, el que obligaba a la iletrada maestra a «instruir a sus discípulas en leer y algo de costura, máximas de política y buena crianza e infundirles el temor de Dios por medio de la doctrina cristiana y principalmente oraciones»¹⁴. En 1826 se dio un cambio cualitativo cuando el gobierno del estado de Chihuahua, compactando dos cátedras de latín en una sola, liberó del erario público 200 pesos para pagar un salario a la maestra de la escuela pública, tomando bajo su protección a la escuela de niñas. Se decretó entonces que correspondería al gobernador del estado aprobar «el Reglamento que haga aquel cuerpo (el ayuntamiento) para el gobierno económico y mejor enseñanza de las Niñas»¹⁵. Fue así como el gobierno del estado y el ayuntamiento colaboraron para elaborar un reglamento para la escuela de niñas. Encontramos que buena parte de este reglamento se tomó textualmente del «Reglamento para el establecimiento de escuelas gratuitas en los barrios de Madrid», promulgado por Cédula Real el 11 de mayo de 1783¹⁶.

El reglamento fijaba las condiciones para la contratación de las maestras, el monto de su salario, prohibía que hubiera niños varones en la escuela, así como niñas menores de cuatro años, establecía las condiciones y formas de supervisión de la escuela a través de un comisionado del ayuntamiento, al cual le correspondía «despedir» a las niñas que por su «corto talento» no pudieran continuar aprendiendo —una vez que supieran la doctrina, coser y leer— y establecía la obligación de

¹³ Anne Staples, «Una educación para el hogar. México en el siglo XIX», en A. ARREDONDO (coord.), *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, México, Porrúa UPN, 2003, pp. 85-98.

¹⁴ Archivo Municipal de Chihuahua, Fondo Independencia, caja 1, expediente 16, documentos fechados el 6 de abril de 1825 y el 26 de agosto de 1825.

¹⁵ Publicado en *Colección de los decretos y órdenes del Primer Congreso Constitucional de Chihuahua desde su instalación 1o. de Julio de 1826 hasta 30 de Octubre del mismo año*, Chihuahua, Gobierno del Estado, Chihuahua, 1827.

¹⁶ «Reglamento instructivo para la escuela pública de esta ciudad», documento sin clasificar encontrado en el Fondo Independencia del Archivo Municipal de Chihuahua, fechado el 8 de septiembre de 1826.

someterse al escrutinio público en los exámenes anuales a las alumnas. De acuerdo a ese documento, las maestras debían seleccionarse mediante examen, considerando su religiosidad, modestia en el vestido, el peinado y el calzado; debían mostrar habilidad para la instrucción, ser afectas [*sic*] al sistema republicano federal y mayores de treinta y cinco años.

El reglamento operó sobre todo como una guía del quehacer cotidiano de la escuela, pero en la realidad no pudo seguirse completamente. La maestra que obtuvo la plaza por concurso apenas si podía escribir su nombre; las niñas aprendían básicamente a rezar, coser y bordar. Pero si bien no se cubría el currículo prescrito en el reglamento, las niñas aprendían también a vivir en una sociedad moderna, en proceso de urbanización e industrialización, bajo el poder central del Estado que controlaba y homogenizaba, a través del currículum oculto. A través de la escuela las niñas aprendían a controlar el cuerpo y el espíritu comportándose con modestia, quietud y pudor, a estar limpias y aseadas, a regirse por horarios definidos por un reloj y no por la naturaleza, a seguir tiempos y ritmos escolares como entrenamientos para tiempos y ritmos laborales, a conducirse como asalariadas o como futuras esposas de asalariados.

De acuerdo al reglamento, las niñas debían entrar a las ocho y después de rezar cosían hasta las once y media, cuando podían tener media hora de recreo como premio a un buen comportamiento. A las doce podían salir a sus casas o comer en la escuela. Se ordenaba que nunca estuvieran solas ni a la hora de la siesta, al ir a los «lugares comunes» o al caminar hacia sus casas, «entregadas a una actividad peligrosa». A las dos y media, después de rezar, aprendían a leer. A las cuatro aprendían un poco de aritmética, «en las cuatro primeras reglas lo que bastara para el gobierno doméstico de una matrona». Según el reglamento, las niñas aprenderían a escribir copiando muestras de escritura; sin embargo, el cabildo discutió y acordó que «debido a lo mal que escriben las personas de su sexo» era conveniente que el preceptor de la escuela de niños viniera una hora por la mañana y otra por la tarde a enseñarles a las niñas, lo que no sucedió pues el preceptor estaba saturado de trabajo y en los archivos de tesorería no se encontraron facturas por la compra de papel o tinta, ni siquiera cartillas, ya que sólo había registros de compras de hilos, agujas, mantas y sedas¹⁷. A las cuatro y media las niñas estudiaban el catecismo y para las cinco se despedían después de rezar otra vez. Los sábados las niñas rezaban más, repasaban la doctrina y la aritmética, fomentando el trabajo continuo que, según se afirmaba en el reglamento, mantenía las buenas costumbres. Este horario ya era un adelanto con respecto a los anteriores, pues al menos se establecían tiempos para otras actividades que no fueran coser y rezar, y sin embargo no era sino la copia del viejo reglamento de las escuelas de Madrid, es decir, de un reglamento creado para la generación de las abuelas de estas niñas.

¹⁷ Documento sin clasificar anexo al «Reglamento instructivo para la escuela pública de esta ciudad», fechado el 24 de noviembre de 1826, suscrito por Simón Elías y José Pascual García, Fondo Independencia del Archivo Municipal de Chihuahua.

Sin embargo, el reglamento encerraba una connotación nueva, al estar bajo la aprobación del gobierno del estado de Chihuahua, ya que operaba como un contrato de trabajo entre la maestra de la escuela y el gobierno; marcaba un nuevo tipo de relación, ya no entre padres de familia y docente a quien se pagaba para que cuidara e instruyera a los hijos, sino entre el Estado educador y la maestra, una relación muy distinta por su contenido, pues de esta forma la educación constituía una función no sólo pública, de la comunidad, sino gubernamental, y la maestra pasaba a ser una empleada del gobierno independiente de los anteriores lazos con España. A través del reglamento, el Estado no sólo regulaba el trabajo asalariado de la maestra, sino que controlaba el currículum escolar.

El reglamento señaló para la maestra veinte pesos mensuales, pero en la realidad se le pagaron diez, lo que contrasta con los 75 pesos mensuales que se le pagaban al preceptor de la escuela de niños¹⁸. Para nuestro propósito de reconstruir las relaciones de género que se iban conformando es importante hacer notar que en la misma época que se adoptaba en la escuela de niñas el reglamento de escuelas de Madrid de hacía 43 años, en la escuela de niños se comenzó entonces a implementar el método lancasteriano, habiendo el propio gobierno enviado a su preceptor a instruirse en ese método durante seis meses a la ciudad de México, a una escuela de la Compañía Lancasteriana (establecida en 1822). Certificado como «profesor examinado de enseñanza mutua», fue nombrado director de la Escuela Normal Lancasteriana de Chihuahua, ya que el gobernador había expresado que no se perdiese «un momento en disponer los medios de que se realice cuanto antes tan interesantísimo establecimiento», y se dispuso de los fondos públicos el dinero necesario para edificar la escuela, comprar mobiliario, recursos didácticos, dotándosele de fondos permanentes¹⁹. El sistema lancasteriano constituía la revolución tecnológico-pedagógica de ese momento histórico, pues permitió la multiplicación de la escolarización, abreviar significativamente el tiempo de formación de los niños, la enseñanza simultánea de la lectura, la escritura, la aritmética, el catecismo político y el religioso, y abrió posibilidades a otros contenidos como la gramática y el dibujo²⁰. Sin embargo, en el caso que estudiamos fue una escuela y un método exclusivo para la instrucción de los niños y la formación de preceptores varones. Las niñas no tuvieron acceso a esa novedad pedagógica.

¹⁸ Archivo Municipal de Chihuahua, Fondo Independencia, exp. 26 de la caja 3, documento fechado el 3 de enero de 1827.

¹⁹ Gobierno del Estado de Chihuahua, Memoria de gobierno de 1826 y 1827 en Francisco Almada, «Discursos e informes que los gobernadores de Chihuahua han presentado ante el Congreso del mismo desde 1826-1849», s/f, Inédito. Para la historia de la Compañía Lancasteriana en México, véase Isabel Vega Muytoy, «La Compañía Lancasteriana en su gestión como Dirección General de Instrucción Primaria 1842-1845», tesis de maestría, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, p. 7 y ss.

²⁰ Para una descripción y análisis detallado del funcionamiento de la escuela lancasteriana en la localidad en esa época, así como su impacto social, véase A. ARREDONDO, *En la senda de la modernidad. Un siglo de educación en Chihuahua 1767-1867*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011, volumen I, pp. 236-356.

Tanto el viejo reglamento para niñas como el nuevo sistema lancasteriano fueron propuestas de diputados y miembros del cabildo en la misma época: para las niñas, un reglamento atrasado, para los niños el método innovador, acompañado de los recursos necesarios. ¿Por qué? Para la escuela de niñas no fue necesario buscar nada novedoso; el viejo reglamento encontrado quizás en los viejos archivos fue suficiente, pues el sentido de la educación de las mujeres era exactamente el mismo, esto es, educarlas para que a su vez ellas fueran buenas esposas y madres. Mientras que para los niños era diferente: había que buscar nuevas formas de educarlos, pues ya no se trataba de instruir a los súbditos del reino en una colonia lejana, sino que se estaba tratando de educar a los ciudadanos de una república, allí, en ese momento, y había que extender rápidamente la formación de los ciudadanos para que aprendieran a respetar las leyes republicanas, por eso se buscó un método que economizaba el tiempo de formación a la vez que ampliaba el número de educandos. No sólo era muy costoso aplicar ese método a las escuelas de niñas, sino que era inaplicable, pues no había maestras preparadas para ello, y además, como se vio, no hacía falta. ¿Las consecuencias inmediatas? En esta localidad, mientras la escuela de niños creció exponencialmente en matrícula, en recursos y en «perfeccionamiento», la escuela de niñas, después de un efímero intento de modernización²¹, en 1835 por parte del gobierno nacional, se cerró en 1838 por falta de fondos y durante 24 años, hasta 1856, no hubo escuela pública para las mujeres en la ciudad de Chihuahua²². ¿Las consecuencias en el largo plazo? Nuestra hipótesis es que la brecha entre hombres y mujeres se fue ampliando a lo largo del siglo XIX y parte del XX. En otras palabras, la inequidad de género tendió a «normalizarse», a «naturalizarse» durante ese siglo, haciéndose más marcada la diferencia social entre los géneros, pero al mismo tiempo invisibilizándose y la escuela fue una institución que contribuyó a ello²³.

²¹ En efecto, en 1835 el gobernador del estado tomó a su cargo la escuela de niñas, que era administrada por el gobierno municipal, para «modernizarla». Se dispusieron más recursos económicos para la escuela de niñas, consiguiendo otro local para la escuela, comprando muebles, ampliando el currículum, enfatizando la enseñanza de la lecto-escritura, disponiendo de materiales didácticos adecuados, contratando dos profesoras francesas. Pero no duró mucho pues pronto «faltaron los recursos» para pagar a las maestras y la escuela fue cerrada. ¿Falta de recursos o falta de voluntad política? El gobierno pretextaba la escasez de recursos debida a la guerra contra apaches y comanches que se había declarado, pero al mismo tiempo se incrementaron los recursos financieros para la escuela de niños, lo que mostraba que la educación de las mujeres continuaba siendo un asunto prescindible para los gobiernos republicanos liberales de esa época. *Vid.* A. ARREDONDO, *op. cit.*, volumen 2, pp. 389-393.

²² Archivo Municipal de Chihuahua, Fondo Independencia, sección secretaría expediente 18 de la caja 22, documentos fechados el 11 y 31 de mayo, 17 de agosto, 27 de septiembre y 26 de octubre de 1838; así como en la sección tesorería, expediente 3 de la caja 5, el 21 de agosto de 1856 y el 6 de febrero de 1857.

²³ Hay una concepción «evolucionista» de la construcción de las relaciones de género en la historia que supone implícitamente que la brecha entre los géneros va disminuyendo conforme avanza la historia. Pero nuestra posición no es así, pues en la historia social hay saltos, avances y retrocesos. Arredondo considera que la brecha ya existente entre los géneros se marcó y racionalizó en el Estado contemporáneo, en cuyo seno se construyeron los estereotipos modernos de masculinidad

CONCLUSIONES

Las ideas, políticas, normas y prácticas educativas han viajado desde las metrópolis hacia las colonias y se han instalado por imposición o por adopción en otros contextos culturales y sociales calcándose completamente, modificándose en sincretismos diversos, o recreándose en híbridos distintos a los modelos originales. Sin embargo, poco se ha explorado si existen diferencias de género significativas entre las maneras, ritmos, o distancias en que viajan esas ideas, normas y prácticas.

El caso presentado aquí muestra cómo las innovaciones educativas viajan rápido y se instalan casi simultáneamente, cuando se trata de la educación de los hombres; pero viajan de manera lenta y se instalan dificultosamente cuando se trata de la educación de las mujeres, al menos en la época de nuestro estudio.

Sinteticemos: uno o múltiples viajeros transportaron un modelo educativo, descrito en un reglamento en Madrid, que atravesó el océano Atlántico hacia el occidente, cruzó el trópico de Cáncer hacia el norte, se internó en el desierto de Chihuahua, evadió los ataques de apaches y comanches y las crecidas de los ríos, para adoptarse en las escuelas de niñas de la región... ¡43 años después! ¿Con esa lentitud viajaban los modelos educativos de un continente a otro? ¡No! Los modelos educativos para la formación de las élites viajaban rapidísimo, los modelos educativos para el adiestramiento de los futuros asalariados viajaban rápido; pero los modelos educativos para la educación de las mujeres, esos, podían viajar con lentitud, quizás porque se temía que siendo la instrucción pública una herramienta para el control popular, paradójicamente podía dotar a las educandas de herramientas para su emancipación. El reglamento que se adoptaba en la escuela de niñas de una república federal del siglo XIX provenía de una época colonial, pero eso carecía de importancia, pues la instrucción de las niñas no tenía el mismo interés para la sociedad que la de los niños; después de todo, como escribiera el periodista mexicano de esa época José Joaquín Fernández de Lizardi, «por la ley natural, por la divina y por la civil, la mujer, hablando en lo común, siempre es inferior al hombre»²⁴.

A pesar de los discursos políticos y pedagógicos por la educación femenina, los liberales de las primeras décadas del siglo XIX, en España y en México, mantuvieron a las mujeres en el retraso educativo, el olvido en las finanzas públicas, el confinamiento en los muros domésticos, en la marginalidad social y política, aún más que los ilustrados que los precedieron, tan entusiasmados y ocupados que estaban los republicanos en la formación de los nuevos ciudadanos. No olvidemos que estos ciudadanos siguieron siendo siempre hombres, y sólo hombres, hasta la segunda mitad del siglo XX. Esta situación diferente para unos y otras también contribuirá a proveer y reproducir en hombres y mujeres de una definición de quiénes debieran ser

y feminidad, y que la institución escolar tuvo un papel importante en eso. Aunque también en ese contexto se construyeron las formas de resistencia que han conducido a la revisión de esos estereotipos y al combate de la inequidad de género. *Vid.* «Introducción», en A. ARREDONDO (coord.), *op. cit.*

²⁴ En P. GONZALBO, *El Humanismo y la educación en la Nueva España*. México, SEP / El Caballito, 1985, p. 135.

y cómo actuar socialmente. En ese sentido, en tanto individuos, hasta las mujeres de los sectores más poderosos serán objeto de las relaciones de poder ejercidas a través de la construcción socio-política de los géneros, que a su vez permitirá mantener las relaciones de poder imperantes.



LA INCORPORACIÓN DE LAS MUJERES EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA: UNA EXPERIENCIA DESDE EL ÁMBITO DE LA *PERFORMANCE*

Roxana P. Sosa Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En la base del artículo está la entrevista realizada a Josefina Alcázar, investigadora artística con una amplia dedicación profesional en el ámbito mexicano. Siendo el objetivo de la conversación mantenida con la investigadora mostrar la presencia que tiene la mujer en el mundo del arte, así como proporcionar diferentes modelos y contextos para la interpretación de las obras producidas por las mujeres artistas.

PALABRAS CLAVE: *Performance*, arte de acción, plástica, creación, biográfico.

ABSTRACT

This work offers an interview with Josefina Alcázar, an artistic researcher with extensive professional dedication to the Mexican artistic context. The interview will try to prove the relevance of the female presence and contribution in the art world in Mexico as well as to provide diverse models and contexts whereby works produced by women artists might be interpreted.

KEY WORDS: Performance, action art, art, creation, biographical.

INTRODUCCIÓN

El arte hecho por mujeres es un ámbito de creciente interés en el mundo actual, y el estudio de las contribuciones de las artistas es útil para destacar cómo la participación de las mujeres en el mundo del arte ha generado un enriquecimiento del panorama artístico¹. En mi interés por continuar la labor iniciada sobre el examen de las obras de mujeres artistas a lo largo del siglo XX y principios de siglo XXI, y constatando la necesidad de reflejar la participación de las mujeres en distintos ámbitos de la creatividad, he realizado en este artículo una entrevista a Josefina Alcázar, curadora e investigadora artística con una destacada dedicación profesional en el ámbito mexicano. Con ello quiero contribuir a reflexionar sobre el arte en general y sobre la incorporación de las mujeres artistas en particular, que ayude a comprender



la situación de las creadoras así como de las curadoras y gestoras artísticas. El objetivo de esta entrevista es documentar la incorporación de las mujeres durante la última década del siglo xx y principios de siglo xxi en la práctica artística. Pretendo con ello dar voz a estas aportaciones y que a través de sus propias palabras nos relaten su opinión sobre ellas mismas, así como sobre la situación de la mujer en ese ámbito. Otro de los propósitos de la entrevista mantenida con Josefina Alcázar consiste en mostrar la presencia que tiene la mujer en el mundo del arte, así como proporcionar diferentes modelos y contextos para la interpretación de las obras producidas por las mujeres artistas. A su vez el conocimiento de las creadoras constituye un instrumento de reflexión sobre el papel de la estética actual.

En la primera parte del artículo, y dado que la entrevistada centra sus investigaciones de los últimos años en el ámbito de la *performance*, expongo brevemente algunas características de esta práctica artística para pasar posteriormente a presentar la entrevista.

LA PERFORMANCE COMO FORMA DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Dentro del arte realizado por mujeres, y en el empeño por acercar el arte al público y transmitir sus experiencias personales, junto con la disolución de las fronteras entre arte y vida, muchas artistas desarrollan un lenguaje plástico donde será común el uso de procedimientos artísticos como el arte de acción o también denominado *performance*.

Estos medios tienen su origen en las denominadas primeras vanguardias artísticas, especialmente con el movimiento dadaísta y futurista, aunque en el período de la segunda mitad del siglo xx, y en el contexto específico de los años sesenta y setenta, adquiere unos matices diferenciadores, a saber, el deseo de transformación social y política y el intento de ofrecer una cultura alternativa abordando temas abiertamente políticos en un contexto mundial que requería nuevas respuestas sociales, culturales y artísticas².

La definición de *performance* o arte de acción se hace dificultosa pues no existe una estructura lineal con un comienzo y un fin claro, su forma y organización es abierta. En ellas el/la artista actúa como mediador o catalizador y tanto su puesta en escena, ejecución y diseño, e incluso movilización del público, le supone un nuevo papel, a saber, de gestor artístico. Estos trabajos artísticos se presentan de forma individual o colectiva, y en un principio se representaron en espacios alternativos: galerías, cafés, en la calle, etc., pero poco a poco los museos y demás espacios donde

¹ M. APPLE, *Educación y poder*. Barcelona, Paidós, 1987; W. CHADWICK, *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona, Destino, 1992; A. SERRANO DE HARO, *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.

² S. AZNAR ALMAZÁN, *El arte de acción*. Madrid, Nerea, 2000; E. BARTRA, *Mujer, Ideología y Arte*. Barcelona, La Sal, 1987. P. SOLANS, *Accionismo vienés*. Madrid, Nerea, 2000.

acontecía el arte presentaron representaciones de acciones y *performances*, apareciendo festivales específicos así como revistas especializadas.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a utilizar muchos de estos procedimientos que les permitirán, no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, etc., por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominantes de expresión³. Como sostiene Lourdes Méndez:

Numerosas fueron las artistas que, feministas o no, pero en cualquier caso deudoras de la actividad política y teórica desarrollada por los movimientos feministas europeos y norteamericanos, eligieron el camino de las *performances* para llevar a cabo acciones a través de las que cuestionaban los valores sexo-género tradicionalmente asociados con las mujeres⁴.

La práctica de la *performance* es el paradigma del feminismo al no caer en la rigidez de otros movimientos o medios. En la actualidad se ha pasado a una *performance* donde apenas existen elementos propios de un escenario —a diferencia de las realizadas en los años sesenta— y donde es común una gran variedad multidisciplinar al incorporar en las propuestas la utilización de la tecnología. En esta línea Lourdes Méndez afirma:

Las *performances* de las artistas sobre sus propias biografías y experiencias como mujeres se extendieron por campos muy variados —económico, político, sexual— y se plasmaron en acciones a menudo inquietantes para el público. Las vivencias del cuerpo, los fluidos corporales, las ambigüedades en torno a las identidades de género masculino o femenino y sobre cómo afectaban a la identidad social y sexual de los individuos, las críticas hacia las bases patriarcales que sustentan el orden social en las sociedades occidentales fueron el crisol del que surgieron acciones artísticas⁵.

³ Véase, por ejemplo, L. NEAD, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998; M. CAO, *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria*. Madrid, Narcea, 2000; o P. MAYAYO, *Historias de mujeres, Historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

⁴ L. MÉNDEZ, *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla, Instituto andaluz de la Mujer, 2004, p. 101.

⁵ *Ibidem*, p. 107.



ENTREVISTA CON LA INVESTIGADORA Y CURADORA MEXICANA JOSEFINA ALCÁZAR

JOSEFINA ALCÁZAR

Ciudad de México, 1950. Investigadora y curadora de arte que estudia las formas híbridas e interdisciplinarias tanto en el campo artístico como en el académico. En los últimos años centra sus investigaciones en la *performance*. Es Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del INBA, desde 1994. Ha sido Investigadora Visitante en el Centro de Estudios México-Estados Unidos, Universidad de California en San Diego de 1987 a 1988; Investigadora invitada en el *Getty Research Institute* de Los Ángeles en 1998; fue coordinadora artística de los Laboratorios del Teatro Santa Catarina de la UNAM de 1995 a 1996. Es autora del libro *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna* (CITRU / INBA, 1998); de la Introducción y selección de textos de Guillermo Gómez Peña del libro *El Mexterminator, antropología inversa de un performancero postmexicano* (Océano, 2002); y coautora de la antología *Performance y Arte Acción en América Latina* (CITRU / Ex Teresa / Ediciones Sin Nombre, 2005). Ha escrito artículos en diversas revistas nacionales e internacionales. Con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (FONCA, 2004), editó un documental de *performance* que da cuenta de la obra de las mujeres que realizan arte-acción en México.

R.S.: ¿Cómo surge tu interés por el arte? Háblame de tus inicios y trayectoria creativa

J.F.: De niña me encantaba dibujar, por lo que mi mamá me metió a unas clases particulares, y todo iba muy bien hasta que un día la maestra me dio de golpes en las manos con una regla por «haber puesto las patas de la mesa en la pared». Después de eso, nunca más me atreví a dibujar ni una pelota; sin embargo, se mantuvo vivo mi interés por las artes. Cuando fui mayor me acerqué al teatro y más tarde descubrí la *performance*, que me cautivó. Ahora soy investigadora y curadora de *performance*.

R.S.: ¿A qué se debe, según tu opinión, la creciente incorporación de mujeres artistas en los últimos años en las distintas disciplinas artísticas? ¿Crees que la presencia es real, o consideras que se trata de una estrategia de mercado?

J.F.: Creo que la presencia de mujeres se ha incrementado en todos los campos, no nada más en el artístico. Se ha llamado a este proceso la revolución silenciosa del siglo xx. Es un proceso lento, pero inexorable.

R.S.: ¿Opinas que tu trabajo artístico está condicionado por tu género?

J.F.: Mi trabajo está condicionado por mi género, entre muchas otras cosas. También está condicionado por mi posición política, por mi educación, por mi generación, por mi estrato social, por mi edad, etc.



R.S.: ¿Qué piensas sobre la denominación de arte femenino? ¿Existe una mirada, una sensibilidad marcada por el género?

J.F.: Me parece muy válida la denominación de arte femenino: arte hecho por mujeres; igual de válido que cuando decimos arte mexicano: arte hecho por artistas de México. Lo que no creo es que haya una sensibilidad mexicana, como tampoco creo que haya una sensibilidad femenina. Me parece que hablar de sensibilidad femenina sería considerar que todas las mujeres tenemos una misma mirada y eso es una visión muy estereotipada.

R.S.: ¿Te incomoda la existencia de una temática específicamente femenina en el arte?

J.F.: No me incomoda en lo más mínimo. Yo misma acabo de realizar una colección de quince CDs con el trabajo de mujeres artistas de *performance* en México y ahí pude comprobar la gran variedad de tópicos y estilos que utilizan, la pluralidad de códigos y puntos de vista que manejan. Otro ejemplo que puedo mencionar es la gran exposición de arte femenino que se llevó a cabo en el Centro Pompidou de París, que reunió la obra de mujeres artistas del siglo xx, bajo el título de *Elles*. Ahí también se puede observar que el arte femenino a lo largo del siglo xx ha abarcado una enorme diversidad de temáticas, estilos, códigos, soportes y perspectivas. Creo que el hecho de que haya exposiciones de artistas mujeres y trabajos que recojan su obra es una manera de paliar la larga invisibilidad en que se mantuvo el trabajo de las mujeres, y esto se está dando en todas las áreas, no sólo en el campo artístico.

R.S.: ¿Consideras que existe una desvalorización del arte calificado como feminista? ¿A qué crees que se debe, según tu opinión, que haya mujeres artistas que rechazan esa denominación?

J.F.: Para empezar, creo que hay muchos feminismos, no uno solo. Dentro de esa pluralidad, hay algunos grupos feministas que expresan un esencialismo y una actitud de censura, de lo políticamente correcto, que son muy negativas y que lamentablemente le han creado muy mal cartel a todos los feminismos.

Sí, me he topado con muchas artistas jóvenes que no quieren que se les etiquete con el término de feminista ni con ningún otro. Simplemente no les gustan los «ismos» de ningún tipo.

R.S.: ¿Te planteas un discurso como mujer distinto al de tus homólogos masculinos?

J.F.: No creo que las coincidencias en el discurso se establezcan por género. No me parece correcto pensar que todos los hombres piensan de una manera y todas las mujeres pensamos de otra manera. En un discurso sobre la legalización del aborto, por poner un ejemplo, puedo coincidir y luchar codo a codo con un colega masculino y no con una colega mujer de posiciones conservadoras.

R.S.: ¿Crees que las mujeres utilizan, a la hora de difundir su obra, estrategias análogas a los hombres? Háblame de tu propia experiencia. ¿Has tenido problemas a la hora de encontrar mecanismos de difusión?



J.F.: Cuando se trata de difundir mi trabajo la verdad no me pongo a pensar si es una estrategia femenina o masculina, simplemente hago todo lo que se puede. Para la difusión de mi trabajo he contado con el apoyo de varias becas, así como con el apoyo de instituciones que me han patrocinado, pero no creo que haya obtenido esos apoyos por ser mujer.

R.S.: ¿Tienes, o has tenido, referencia de alguna mujer artista a la hora de crear? ¿Te ha influido?

J.F.: A lo largo de mi vida personal y profesional me han influido muchas mujeres.

R.S.: ¿Cuáles son los temas que abordan en tu obra?

J.F.: Me interesa básicamente el cruce de fronteras de todo tipo: geográficas, lingüísticas, culturales y, más específicamente, artísticas.

Buena parte de la creación realizada por mujeres ahonda en lo autobiográfico, ¿a qué crees que se debe?

En la *performance* lo autobiográfico es fundamental y lo abordan tanto hombres como mujeres; es un arte en primera persona. Lo autobiográfico, que anteriormente era considerado femenino y, por lo tanto, era visto como un género menor, ahora está siendo revalorado. Yo diría que vivimos en una época del Yo; o, más bien, de las múltiples identidades, y de ahí que lo autobiográfico cobre relevancia. Esto se expresa tanto en los discursos como en las temáticas artísticas. El desbordamiento del Yo lo podemos apreciar cotidianamente en Facebook, Hi5, MySpace, Friendster, Twitter, espacios virtuales donde encontramos una profusa expresión del Yo.

R.S.: ¿Eres consciente de que el canon artístico lo siguen dictando los hombres?

J.F.: En el caso de la *performance* en México el papel de las mujeres es muy importante y destacado. No creo que el canon artístico lo dicten los hombres pues en la *performance* se crea un espacio de libertad donde hombres y mujeres artistas exploran su cuerpo convirtiéndolo en materia prima y en producto; experimentan con su cuerpo dislocando la relación entre lo íntimo, lo público y lo privado, violentando contextos y situaciones. Si una mujer lo decide puede salir a la plaza pública, a la calle, a realizar una *performance* sin necesitar la autorización ni el visto bueno de nadie. Es una de las razones de la enorme libertad de la *performance*.

R.S.: ¿Consideras que existe el denominado «techo de cristal» en el mundo del arte, a pesar de que las mujeres han ido conquistando pequeñas parcelas? ¿Cómo has llegado hasta la posición que ocupas?

J.F.: Las luchas feministas han logrado que cada vez haya más mujeres ocupando cargos de relevancia. Para superar los obstáculos del denominado «techo de cristal», en muchos países se ha tenido que recurrir a la cuota de género para lograr vencer la resistencia y garantizar la incorporación de mujeres en cargos de representación popular y en posiciones de gobierno.

El espacio artístico es un espacio privilegiado, y esto es así porque el arte no le interesa a la mayoría de los políticos pues lo consideran superfluo y sin importan-



cia, por lo tanto, en esta área el techo de cristal está muy atemperado. Sin embargo, en otras áreas, no sólo existe el «techo de cristal» sino que hay unos techos de fibra de vidrio o de acero muy resistente en donde las mujeres, por más capaces y bien preparadas que estén, no han podido llegar a ocupar cargos decisivos.

En cuanto a la pregunta de cómo he llegado a la posición que ocupo actualmente, yo diría que he tenido que trabajar mucho y demostrar que hay calidad en lo que hago.

R.S.: ¿Has tenido que renunciar a algo en tu carrera artística?, ¿es una renuncia consciente y tomada libremente?

J.F.: Creo que la vida es una serie de renunciaciones. Cuando eliges un camino estás renunciando a muchos otros. La mayoría de las veces he elegido un camino conscientemente, sin embargo, cuando analizo el pasado me encuentro con que algunos sucesos y acciones que fueron fundamentales en mi vida profesional se dieron sin que en aquel momento me diera cuenta de ello. No sólo la conciencia y la razón son importantes, también lo son el azar, las casualidades y las fatalidades.

R.S.: ¿Consideras que en otras disciplinas artísticas las mujeres tienen más ventajas? (valoración social o económica).

J.F.: Como yo trabajo en el medio de la *performance* me atrevería a decir que casi cualquier otra disciplina artística está más valorada social y económicamente.

R.S.: ¿Cuál crees que es la aportación que realiza la mujer al mundo de arte?

J.F.: Las mujeres en el arte, como en otros campos, han hecho grandes aportaciones, sin embargo la apreciación del trabajo femenino es lo que ha estado devaluado. Hoy se están recuperando, revalorando y viendo con otros ojos el trabajo de muchas mujeres a lo largo de la historia y, en particular, de la historia del arte. La exposición que señalé sobre mujeres artistas del siglo xx, en el Pompidou, es sólo una expresión de esta recuperación y revaloración del trabajo de las mujeres.

R.S.: ¿Qué supone ser mujer artista en la actualidad en México?

J.F.: Ser mujer en el medio artístico mexicano es trabajar en un espacio privilegiado. Como los políticos desprecian la cultura y el arte, las mujeres han logrado abrir en este espacio un resquicio, o un boquete, al famoso «techo de cristal», por lo que hay muchas mujeres que ocupan cargos importantes y ejercen una influencia en el medio. En 2009, el Premio Nacional en Artes lo ganó la reconocida artista plástica Helen Escobedo, por su destacado trabajo en escultura e instalaciones. Menciono esto como ejemplo de que las mujeres artistas en México pueden lograr un reconocimiento por su trabajo.

R.S.: ¿Cuál es la función social de la artista en nuestra sociedad? ¿Tiene el arte una responsabilidad social?

J.F.: El arte es un medio para romper la cárcel del conformismo. A través del arte se busca ser consciente de la condición individual y social. En la *performance*, por ejemplo, las artistas retoman la voluntad dadaísta de borrar las fronteras artís-



ticas y de unir el arte y la vida. El arte actual pasó de la representación a la acción, permitiendo un proceso permanente de experimentación directa y en primera persona. En este sentido, la artista y el arte tienen múltiples y variadas funciones. Para muchas, el arte es un vehículo de concienciación y de denuncia política, mientras que para otras es un proceso de conocimiento de sí mismas, de autoexploración. Otras encuentran en el arte un medio para acabar con el malestar existencial, una forma de sanación, o un camino para buscar el hedonismo. Para otras es todo lo anterior al mismo tiempo. Y así, podría seguir comentando las múltiples funciones del arte.

R.S.: ¿Cuál es tu forma de trabajo?

J.F.: Primero, decido el tema sobre el que voy a trabajar; una vez resuelto me pongo a investigar y buscar todo el material necesario y finalmente escojo el formato en que voy a presentarlo.

R.S.: ¿Supone un esfuerzo añadido crear y trabajar al mismo tiempo? (Tener otro empleo de supervivencia). ¿Cómo lo vives?

J.F.: En esto, también soy afortunada pues en estos tiempos líquidos, como diría Zygmunt Bauman, donde la flexibilidad laboral ha llevado a la precariedad del trabajo yo tengo un puesto como investigadora y de eso me gana la vida.

Es obvio que conoces a la artista mexicana Frida Kahlo. ¿Cuáles son sus aportaciones al mundo del arte? ¿Qué aspectos te interesan de su obra?

J.F.: Frida Kahlo es un claro ejemplo de lo que he dicho hasta aquí. Su vida transcurrió en la primera mitad del siglo xx, y aunque su carácter y fuerte personalidad no dejaban que nadie la invisibilizara, su prestigio y fama en vida se veía opacado por la fuerte presencia y gran éxito de su marido: el muralista Diego Rivera. Hoy, medio siglo después de su muerte, la fama de Frida Kahlo ha eclipsado a la de su marido. La Frida de hoy, es la Frida de la época de la revaloración de las mujeres. Su fama alcanza niveles internacionales y su obra convoca a multitudes. Sus cuadros se cotizan en alrededor de los 4.5 millones de euros en subastas públicas, mientras que en vida nunca logró vender un cuadro por más de 300 dólares. Hoy día, se venden camisetas con su imagen, tazas, lápices, bolsos, cuadernos, en fin, toda clase de souvenirs; hay películas y obras de teatro sobre su vida: Frida se convirtió en un mito.

Lo que más me interesa de Frida Kahlo es que hizo realidad la consigna dadaísta y logró unir vida y arte. Se plasmó a sí misma como objeto de su pintura; muchos de sus cuadros son autorretratos e hizo de su cuerpo el tema de investigación: su cuerpo accidentado, enfermo, las operaciones quirúrgicas por las que atravesó, los abortos que sufrió. Su obra es intensamente introspectiva y autobiográfica. Por todo esto, se puede considerar a Frida Kahlo como una precursora de la *performance*.

R.S.: ¿Quieres comentar algún tema que no haya aparecido en la entrevista?

J.F.: Soy consciente de que el medio artístico es un espacio privilegiado, por esto quisiera compartir con ustedes la siguiente información sobre los homicidios de mujeres en México. Aunque el caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez es el



que ha cobrado más relevancia internacional el hecho es que el feminicidio se da en muchas ciudades de México. En el estado de Chiapas, uno de los Estados donde hay un mayor índice de pobreza en el país y donde se dio el levantamiento zapatista, se tiene conocimiento de que entre 1994 y 2005 se cometieron 612 asesinatos a mujeres. Pero el lugar con mayores incidencias de homicidios a mujeres en el país se da en el Estado de México, que es un Estado cercano a la Ciudad de México donde, tan sólo en el 2004, se reportaron cerca de 500 homicidios.

La mayoría de las asesinadas son mujeres jóvenes y de origen humilde. Muchas de ellas son raptadas, mantenidas en cautiverio y sujetas a una atroz violencia sexual antes de matarlas y dejarlas en lugares abandonados. En otros casos las mujeres nunca son encontradas y sus familiares tienen que vivir con la angustia y la zozobra permanente de ignorar su destino. La mayoría de los crímenes no han sido resueltos, y continúan desapareciendo mujeres.



Laurence TALAIRACH-VIELMAS, *Wilkie Collins: Medicine and the Gothic*. Cardiff, University of Wales Press, 2009, ISBN: 978-0-7083-2223-9.

Laurence Talairach-Vielmas's *Wilkie Collins, Medicine and the Gothic* (2009) is a meticulous and highly illuminating study which serves anyone interested in the novelist and, indeed, readers interested in the intersection of (nineteenth-century) medicine and literature. Structured into eight chapters preceded by a short introduction to Wilkie Collins, and with an extensive Bibliography and a useful Index, the volume offers an in-depth discussion of ten novels ranging from the well-known *The Woman in White* (1859-60) and *The Moonstone* (1868) to the less famous *Poor Miss Finch* (1872). Engaging thus with a broad array of Collins's work, Talairach-Vielmas focuses on the interaction of medical and Gothic discourses, and on how the author «revised the conventions of the late eighteenth-century genre, colouring his sensational plots with ever new experimental scientific discoveries and psychological theories» (p. 7). Though the book covers substantial ground it avoids mere generalizations, and Talairach-Vielmas's original and nuanced reading of each of the novels is both fascinating and convincing. Through detailed analysis and well-researched argumentation she successfully proves how «in most of Collins's novels, the medical world is often used as a means of probing social questions, while the Gothic framework highlights anxieties related to power and control» (p. 9). Moreover, her study significantly draws attention to the novelist's preoccupation with «the ambiguous

status of practitioners» (p. 8) and other medical figures, particularly, in relation to the female body and mind.

In chapter 1, Talairach-Vielmas deals with *Basil* (1852), «Mad Monkton» and *The Woman in White* (1859-60). With *Basil*, she argues, Collins follows in the steps of Mary Shelley but, at the same time, marks «a significant instance of the evolution of the Gothic genre throughout the nineteenth century» (22). In her examination of the novel, she therefore keeps going back to Shelley's *Frankenstein* to show how Collins indeed borrowed from but also remodelled the traditional Gothic. From *Basil* Talairach-Vielmas then moves on to the novella «Mad Monkton» and *The Woman in White*. Her in-depth analysis of these three works — which view the characters' obsessions thorough a medical lens (paraphrasing Talairach-Vielmas) — provides a rich and original revision of Collins's different uses of monomania and, at the same time, of how he increasingly relied on medical science to rework traditional Gothic tropes. In effect, the chapter works as a neat overview of Collins's early development: from his initial flirtation with the medical discourse in relation to Gothic villainy and crime to his use of it as a recurrent and dominant strategy of representation.

Chapter 2 discusses *Armadale* (1866) set in 1851 and directly inspired, as Talairach-Vielmas assures, by the scientific marvels and medical discoveries published around this time. Drawing on medical and criminological discourses, Collins «creat[es] an interaction between the plot and such non-fictional material» (p. 59) offering thus a new version of the Gothic





psychopathic obsession where criminality is linked with pathology and «science and the supernatural overlap constantly» (p. 60).

The discussion of the author's conflation of the natural and the supernatural as well as the interaction of fiction and non-fiction continues throughout the study. Hence, chapter 3 deals with *The Moonstone* (1868), a story involving the stealing of a gemstone inspired by the «Koh-i-Noor» — a real gem on display at the 1851 Great Exhibition. Collins thus draws on reality and on the mineral world, to narrate his detective novel which, as Talairach-Vielmas moreover suggests, is marked by the author's growing reliance on «natural magic»: «[t]he idea that magic could come from natural causes» (p. 75). Although Collins preserves a certain amount of ambiguity, the novel echoes nineteenth-century advances in mental physiology: «mysteries and superstitions are demystified... [and][t]he characters haunted by the ghosts of the past are in fact haunted by their own physiology» (p. 76).

The idea of terror being located in the self marks most of Collins's novels, as Talairach-Vielmas points out, but «is particularly developed in *Poor Miss Finch*» (p. 97). In chapter 4 she analyses the novel, published in 1872, which she perceives as the climax of «Collins's medicalization of the Gothic» (12). Offering a captivating and, indeed, inspiring discussion of the author's reshaping of Gothic villainy, Talairach-Vielmas guides the reader through the several levels of the narrative «steep[ed]...in late nineteenth-century medical, criminological and sociocultural discourses» (p. 13). As we see, Collins relied on scientific-medical advance to re-invent Gothic scenarios and plots in which the possessed characters of traditional Gothic novels re-appear as medical patients. Yet, the novelist did not merely turn to medicine as a tool for his Gothic re-figurations, but also to question the constructions of the medical discourse and foreground its threatening power — portraying «medical practice as a barbaric and Gothic activity» (p. 13) in which medicine makes a modern weapon. Thus, nineteenth-century medicine works both as a source of inspiration and an object of criticism in Collins's fiction.

In chapter 5 Talairach-Vielmas discusses the novella *The Haunted Hotel: A Mystery of*

Modern Venice (1879) and the ways in which Collins reworks the traditional Gothic tropes of the buried manuscript and the mysterious and haunted villainess through contemporary conceptions of the mind. Again, she offers a brilliant analysis of how Collins relied on contemporary clinical discourses to breathe new life into Gothic stereotypes, showing how the characters' repressed memories can be «read through the lens of criminal anthropology» (p. 13). As Talairach-Vielmas argues, the novel offers significant insights into modern mental physiology and its constructions of consciousness, while, at the same time, it marks the author's increasing preoccupation with «a society where science defines and secures gender identity» (p. 15), foreshadowing, in this sense, «Collins's later highly modern ghosts» (p. 14).

The discussion on the figure of the ghost continues in chapter 6 in which Talairach-Vielmas reveals how «the changes in the construction of the female spectre typify the evolution of [Collins's] fiction» (135). In *Jezebel's Daughter* (1880) and *Heart and Science* (1883), she points out, Collins's ambivalence towards contemporary medicine is hard to overlook: his Gothic villains turn to medical science to plot their crimes while the «heroines are subjected to the scientist's blade» (p. 139). The female ghost is a recurrent and highly significant motif in Collins's novels. However, from 1880 and onwards the author's representation of female spectral identity becomes far more «literal», Talairach-Vielmas observes. The entrapment of «real women's bodies within a medical discourse» (p. 139) replaces Collins's earlier more allegorical representations of the nineteenth-century management of the female self and illustrates his «journey from Radcliffean plots to more modern Gothic texts» (p. 138). As Talairach-Vielmas convincingly shows, physiology provides a significant backdrop to both *Jezebel's Daughter* and *Heart and Science*, exemplifying not only Collins's medicalization of the Gothic but also how he increasingly gothicized the medical text. In effect, the author's concern with vivisection, she suggests, parallels contemporary «anxieties related to women falling prey to medical malpractice and experimentation — already visible

in the form of experimental gynaecological surgery» (p. 152).

In the following chapter Talairach-Vielmas once again centers on late Victorian mental physiology and on how its «constructions of the mind appealed to writers of horror fiction» (p. 159). In her discussion of *I Say No* (1883) she underlines how Collins increasingly reflects on women's intellect — «a recurrent source of anxiety in the last decades of the nineteenth century» (p. 161) — presenting, however, his female protagonists not only as active readers but also «as sensitive and sensible detectives reading through spectral appearances... or superstitions» (p. 163). As Talairach-Vielmas's examination of the novel suggests — particularly in comparison with Mary Elizabeth Braddon's *Eleanor's Victory* (1863) — what is so innovative about *I Say No* is not its disruption of Victorian definitions of women's mind but, rather, the fact that their «fancies and supernatural fears are medically supervised» (p. 168).

Chapter 8 sums up Collins's development through almost three decades, as examined throughout the study, and deals with *The Legacy of Cain* (1888). In her analysis of the author's last completed novel Talairach-Vielmas shows how «the increasingly physiological explanations of

mental diseases...purvey Collins's discourse on conscience...[which] *overtly* refers to criminological debates in order to revamp the uncanny» (p. 185, my emphasis). She ends thus her fascinating discussion on how nineteenth-century medical discourses increasingly permeated Collins's fiction which paved the way for a new type of Gothic and, indeed, for many subsequent «narratives capitalizing on our fears of the Other and using medical science as a modern arm to relieve or excite them» (p. 17).

In short, Talairach-Vielmas convincingly attests to the centrality of Wilkie Collins to Victorian and *fin-de-siècle* Gothic fiction as well as to the persisting importance of his work which remains a recurrent source of inspiration. Her *Wilkie Collins, Medicine and the Gothic* is fascinating, enlightening, and through its interdisciplinary approach to (nineteenth-century) medicine and literature, the volume offers a series of inspiring examinations which will be of interest to a wide range of scholars in the fields of Victorian and neo-Victorian Studies, Cultural as well as Gender Studies.

Lea HEIBERG MADSEN
Universidad de Málaga



El proyecto de investigación «Cartografías del Cuerpo. Bipólicas de la Ciencia y la Tecnología» celebró su congreso de clausura del veintidós al veinticuatro de octubre en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CCHS-CSIC). La edición de este año, de título «Cartografías del Cuerpo», ha sido la última de una serie de congresos internacionales que han contado con la presencia de investigadores de prestigio internacional en el ámbito de los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, la Filosofía de la Ciencia y los Estudios de Género y Ciencia como AnneMarie Mol, Helen Longino, Linda Birke o Sharon Traweek. En esta ocasión, «Cartografías del Cuerpo» reunió como conferenciantes principales a Thomas W. Laqueur. Geertje Mak y Sandra Eder con investigadores destacados que trabajan en las interacciones entre el cuerpo, la tecnología y la sociedad.

El congreso —en palabras de la investigadora principal del proyecto, Eulalia Pérez Sedeño— estaba dirigido a investigar qué prácticas —científicas, médicas, sociales y culturales— determinan la emergencia de las diferentes corporalidades, así como las relaciones diferenciales que entre ellas se establecen; en lugar de intentar analizar y reflexionar en torno a una idea preconcebida del cuerpo y de sus fronteras. La primera sesión estuvo dedicada al análisis de las intersecciones entre el cuerpo, los medios de comunicación tradicionales e Internet, y la industria de la moda. Alessandro Porrovecchio, profesor adjunto del departamento de Sociología de la Universidad de Turín, presentó los resultados de su investigación acerca de los procesos de articulación identitaria y de creación de modelos corporales en la adolescencia. Según el profesor Porrovecchio, la socialización estética de los adolescentes se lleva a cabo a través de «un canal múltiple de socialización» que incluye identidades de género, orientaciones sexuales y roles y comportamiento de género, a partir del cual este colectivo crea sus propios ritos de paso que determinarán su identidad. A continuación, Patricia Soley-Beltrán, profesora honoraria del departamento de Sociología de la Universidad

de Edimburgo, señaló los desafíos teóricos que el análisis del tratamiento del cuerpo en la industria de la moda plantea. La doctora Soley-Beltrán explicó cómo esta industria representa y performa el cuerpo de una manera aparentemente dicotómica mediante la reificación de los estereotipos de género, por una lado, y la visibilización de cuerpos *trans* e *intersex*, por otro. La ponente concluyó que las esferas de la moda y la imagen han devenido, en cierta manera, en espacios de subversión al dualismo de género y a la heterosexualidad compulsoria que suelen promover.

La primera conferencia plenaria estuvo a cargo de Thomas W. Laqueur, profesor Helen Fawcett en el departamento de Historia de la Universidad de California en Berkeley. La conferencia del profesor Laqueur, titulada «En ningún lugar del mundo están los muertos más vivos que en España», describió la muerte como un «actor político» en la polémica sobre la apertura de las fosas comunes de la Guerra Civil española. Laqueur ilustró la agencia política de la muerte a través de la invención del cementerio, ocurrida hacia finales del siglo XVIII y principio del XIX; invención que arrancó el cuerpo inerte del espacio sagrado de las capillas para ser emplazado en el cementerio, lejos de los ires y venires de la vida diaria. El ponente, en este sentido, afirmó que el cementerio fue «una comunidad de la muerte» promovida por la burguesía cuyo acceso no dependía del linaje ni la religión, al contrario que en las iglesias y otras necrópolis sagradas. El profesor Laqueur explicó qué tipo de «comunidad de la muerte» subyace a las fosas comunes españolas, señalando la relación entre valores comunitarios y el tratamiento del cuerpo inerte que una comunidad determinada lleva a cabo.

La sesión de la tarde se dedicó al análisis epistemológico de las relaciones entre el cuerpo y la tecnología. José María Muñoz Terrón, profesor de la Universidad de Almería, cuestionó la noción tradicional del cuidado como una práctica carente de cálculo. Muñoz Terrón, con el objetivo de superar esa conceptualización, desarrolló un análisis fenomenológico del continuo cuerpo-tecnología y de las implicaciones tecnológicas de los procesos de cuidado. La segunda ponente de la mesa, Estela Villarme, profesora titular



de la Universidad de Alcalá, reflexionó sobre la impronta de la innovación conceptual en las prácticas de emancipación en el caso de las tecnologías biomédicas del parto y el puerperio a través del análisis wittgensteiniano de las prácticas y el lenguaje. La ponente explicó cómo determinados cambios conceptuales legitimaron epistémicamente el «conocimiento experiencial» del activismo del parto en España hasta el punto de que el Ministerio de Sanidad haya llegado a contemplar dicha producción de conocimiento como «documentos estratégicos». Durante esta sesión, dos de las ponentes indagaron sobre la interpretación fenomenológica de las imágenes. En primer lugar, Natalia Kaminshaya, de la Universidad Estatal de Moscú, examinó la integración de la auto-imagen con la identidad personal en los procesos ontogénicos de personas que han sido sometidas a cirugía maxilofacial a consecuencia de un accidente o por malformación congénita. En segundo, Andrea Bielli, profesora de la Universidad de la República (Uruguay), reflexionó en su ponencia acerca del papel de las imágenes cerebrales obtenidas por métodos de escáner neurológico en la emergencia de nuevas descripciones de la depresión como una dolencia localizada en el cuerpo y, por tanto, de fácil acceso.

Catherine Heeney, investigadora JAE doctor en el CCHS-CSIC, inauguró el segundo día del congreso con la presentación de su análisis ontológico de la diabetes a través de las prácticas de conocimiento de la red de investigación CIBERdem Network. La doctora Henney prestó atención especial a la transferencia de conocimiento de la investigación básica a los tratamientos clínicos y al modo en el que los investigadores perciben y explican la conexión de sus propias investigaciones con los resultados de otras etapas en la investigación de dicha condición médica. En su presentación, Tomás Sánchez-Criado, investigador posdoctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, cuestionó las antiguas conceptualizaciones del «usuario» —en tanto que lo o la conceptualizaban como una entidad pre-existente y bien definida, cuyas necesidades pueden investigarse con facilidad— a través de una etnografía de las prácticas de los servicios de *telecuidado* dirigidos a las personas mayores. Sánchez-Criado propone el concepto

de «autonomía conectada» para dar cuenta de las articulaciones entre artefactos, relaciones y las «técnicas del cuerpo» que promueven las prácticas del *telecuidado*. La última ponente de esta sesión, Victoria Mateos de Manuel, investigadora FPU del Instituto de Filosofía del CSIC, ofreció un análisis filosófico de las contribuciones teóricas de los Estudios Feministas más relevantes para disciplinas como la Filosofía de la Ciencia y los Estudios CTS, haciendo especial hincapié en la importancia de los conceptos «*performance* de género» y «performatividad de género».

La segunda conferencia plenaria del congreso corrió a cargo de Greetje Mak, profesora del Instituto de Estudios de Género y del departamento de Historia de la Universidad Radboud de Nijmegen. En su conferencia, titulada «Las cambiantes lógicas del sexo», la ponente analizó críticamente las diferentes definiciones del sexo a las que el discurso biomédico ha dado lugar o, tal y como ella las denominan, «la práctica clínica de dudar del sexo» (*clinical practice of doubting sex*). La profesora Mak señaló las dificultades metodológicas y las inconsistencias a las que la crítica epistemológica de las categorías biomédicas puede conducir en la investigación del hermafroditismo. En su lugar, la ponente propuso una aproximación a los estados intersexuales a través del análisis histórico. Dicho de otro modo, su enfoque consiste en investigar las diferentes formas en las que la práctica médica ha construido y conceptualizado el sexo. La conferencia de la profesora Mak se centró en un importante cambio en el diagnóstico de dichos estados ocurrido en torno a la década 1840-50. Dicho cambio consistió en privilegiar el examen anatómico del paciente por encima de su testimonio y experiencias como fuentes de evidencia científica. Esta segunda conferencia plenaria puso de manifiesto las contradicciones resultantes de la aplicación ahistórica de conceptos relativamente recientes, como el de «identidad de género»; inconsistencias que, por el contrario, el análisis praxeográfico es capaz de evitar.

La sesión de la tarde dio comienzo con una presentación a cargo de Lucas (Raquel) Platero, activista LGTB e investigador(a) en los proyectos europeos MAGEEQ y QUING y en el proyecto HERMES de la Universidad Complutense. Lu-





cas (Raquel) presentó los resultados preliminares de una investigación en curso sobre los padres de niños y niñas cuyas expresiones de género no son normativas, trabajo que contempla la etnografía y la entrevista como principales metodologías. La ponente explicó cómo el discurso médico deviene en un actor esencial en el proceso de aceptación de los padres dotando de «coherencia» al comportamiento, emociones, deseos y fisicalidades diversas de sus hijas e hijos. A continuación María Rubio, estudiante de doctorado de la Universidad de Salamanca, describió las posibilidades utópicas y de empoderamiento que los videojuegos ofrecen a las mujeres. La ponente explicó cómo la capacidad de construir un *alter ego* virtual, sin aparentes restricciones de género, permite a las mujeres pensar y actuar desde diferentes corporalidades. «Cartografías del Cuerpo», además, tuvo el honor de contar con la colaboración de la profesora Raquel Osborne (UNED), quien presentó una sección de su proyecto de investigación «Memoria y sexualidad de las mujeres en el Franquismo». El proyecto cartografía la intimidad de las mujeres durante ese periodo, recobrando la memoria de la misógina represión franquista pero también la de la existencia de espacios de subversión que posibilitaron la emergencia de sexualidades femeninas no normativas. Su presentación, titulada «Más ángel que mujer: la domesticación de la sexualidad femenina durante el primer franquismo», hizo hincapié en dos cuestiones: en la alianza entre la dictadura, la iglesia católica y la ciencia fascista (en especial la psiquiatría) para naturalizar la opresión femenina, y en el aparato visual, material y conceptual que estas instituciones desarrollaron para domesticar la sexualidad de las mujeres desde la infancia a través de la movilización de creencias y virtudes religiosas subrepticamente asociadas con la feminidad como, por ejemplo, la castidad y la piedad.

Sara Bea, estudiante de doctorado del programa de CTS de la Universidad de Edimburgo, inauguró la tercera y última jornada del congreso. Su presentación trató las interacciones existentes entre el cuerpo y la biomedicina en la donación de órganos y tejidos para trasplantes. La ponente expuso las limitaciones de las investigaciones que conciben al donante, bien

como un objeto, o como un sujeto heroico. La propuesta de Bea consistió en una etnografía de corte ontológico dirigida a explicar cómo las prácticas médicas «hacen» y construyen la donación, el cuerpo de los donantes y las fragmentos de estos cuerpos. El cuerpo del o la donante fue también el tema de la siguiente presentación a cargo de Jenny Dyck y Masiath Monuja de la Universidad Asiática de Mujeres (Bangladesh). Dyck y Monuja compararon las narrativas establecidas alrededor de los cuerpos de quienes venden uno de sus órganos y de los de las personas que reciben éstos órganos para el caso de la venta y tráfico de órganos en Bangladesh. Las autoras dieron cuenta de la dicotomización del discurso mediático sobre el cuerpo de donantes y receptores. Los donantes son descritos de manera victimista, como personas pobres y desesperadas; por el contrario, las historias de los receptores se definen en términos de esperanza y milagro. Las ponentes, además, llamaron la atención sobre el hecho de que ambas narrativas nunca aparezcan vinculadas. Para finalizar esta última mesa de intervenciones, Sara Lafuente, investigadora FPI en el CCHS-CSIC, describió en su presentación las múltiples maneras en las que la biomedicina ha conceptualizado la partenogénesis en las dos últimas décadas. La ponente describió los diferentes imaginarios subyacentes a estas conceptualizaciones a través del análisis del discurso de los artículos científicos publicados en las revistas *Nature* y *Science* sobre esta cuestión.

El congreso «Cartografías del Cuerpo» fue clausurado por Sandra Eder, profesora del Instituto y Museo de Historia de la Medicina de la Universidad de Zurich, con la conferencia «Construyendo el género. Encuentros clínicos en el Hospital Johns Hopkins en los años cincuenta». La profesora Eder, en su intervención, arrojó luz sobre la producción de conocimiento de esta institución médica, lugar de nacimiento de los conceptos de «género» y «sexo biológico» mediante el trazado de las cartografías de las coincidencias y divergencias entre los doctores Lawson Wilkins y John Money en el tratamiento de la hiperplasia adrenal congénita. Eder dio cuenta de cómo el discurso biomédico definió los estados intersexuales como emergencias médicas, es decir, la manera en que la ambigüedad sexual

fue descrita como un estado opuesto al de salud. La profesora Eder señaló que este mismo enfoque todavía es la principal justificación de aquellas intervenciones quirúrgicas que intentan proteger las fronteras biomédicas del sexo o, como lo expresó la ponente, tratan de dar un problema médico a un problema social.

El congreso tuvo una mesa redonda como última actividad. La mesa contó con algunas investigadoras del proyecto «Cartografías del Cuerpo. Biopolíticas de la Ciencia y la Tecnología»: su directora, Eulalia Pérez Sedeño, Silvia

García Dauder, María Jesús Santesmases, Ana Sánchez y Rebeca Íbañez. Las integrantes de la mesa presentaron los resultados del proyecto con el objetivo de que fueran valorados por los conferenciantes principales, quienes, además, hicieron algunas sugerencias de investigación para el siguiente proyecto del equipo «VIVER-TEC. Versiones y visiones de las tecnologías biomédicas: gobernanza, participación pública e innovaciones ocultas».

María GONZÁLEZ AGUADO



Eduardo DE GREGORIO-GODEO, *La construcción discursiva de la masculinidad: un estudio de consultorios en revistas para hombres del Reino Unido*, Saarbrücken, VDM, 2009, ISBN: 978-3-639-13799-6.

Es ésta una obra innovadora y necesaria en el sentido de que supone una notable contribución a una línea de investigación relativamente poco estudiada como es la de la construcción discursiva de lo masculino. El que existan pocos estudios concretos sobre este tema se debe, fundamentalmente, a que, tras décadas de profunda influencia de la crítica e investigación feministas en el terreno académico, el género masculino —tal y como evidencia el reciente auge de los Estudios sobre la Condición Masculina¹— ni siquiera suele ser contemplado como tal en la medida en la que tradicionalmente se ha venido considerando lo no marcado, lo universal, la norma incuestionable. El profesor De Gregorio-Godeo, del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha, se ha adentrado, pues, en un campo poco investigado, dado que, si bien se habían realizado estudios sobre la masculinidad en algunas disciplinas de las ciencias sociales tales como la psicología, la sociología o la historia, no ocurría lo mismo en el campo de la lingüística, especialmente en campo de los estudios sobre Lengua y Género². En gran medida lo que conocíamos sobre el lenguaje de los hombres y la masculinidad surgía implícitamente de investigaciones realizadas sobre la lingüística feminista. Recogiendo, pues,

la propuesta de McIlveny³ de realizar estudios concretos en la incipiente línea de investigación que podríamos denominar «Lenguaje y Masculinidad»⁴, el autor eligió como objeto de estudio las secciones de consulta de revistas de interés general destinadas a un público mayoritariamente heterosexual masculino en el Reino Unido.

El volumen se estructura en siete capítulos, a los que se suman una muy completa sección de bibliografía así como un Apéndice que incluye las muestras textuales seleccionadas. Tras un primer capítulo introductorio en el que se justifica la necesidad del estudio y se establecen las hipótesis y los objetivos del trabajo, en el segundo y tercer capítulos De Gregorio-Godeo realiza un minucioso recorrido panorámico, dentro del contexto anglosajón contemporáneo, de la evolución diacrónica tanto de los estudios de Lengua y Género como del conocimiento que de éstos se desprende sobre la relación entre lenguaje y masculinidad.

En el capítulo cuarto, de carácter metodológico, tras establecer la definición de conceptos tan relevantes para el trabajo como son los de identidad y discurso, se hace una presentación detallada del método de análisis elegido, el Análisis Crítico del Discurso (ACD). Dentro de dicho método, el autor se ha decidido por el modelo de Norman Fairclough, desarrollado en su obra *Language and Power* (1989), actualizado en una edición posterior de 2001, y ya empleado con éxito en el estudio de fenómenos sociales tales como el sexismo y el racismo⁵. Dicho modelo se caracteriza por la importancia que concede al análisis del cambio socio-cultural en y por medio del cambio discursivo, tal y

¹ R. ADAMS y D. SAVRAN, *The Masculinity Studies Reader*. Nueva York, Wiley-Blackwell, 2002. M.S. KIMMEL, J. HEARN y R.W. CONNELL (eds.), *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2005.

² D. CAMERON, *Feminism and Linguistic Theory*. Londres, Macmillan, 1985. D. CAMERON, *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Londres, Routledge, 1990. J. HOLMES y M. MEYERHOFF (eds.), *Handbook of Language and Gender*. Oxford, Blackwell, 2003.

³ P. MCILVENY (ed.), *Talking Gender and Sexuality*. Amsterdam, John Benjamins, 2002.

⁴ F. LABWOSKI, *Mucho Macho. Tough Talk for Tough Boys*. Kansas City, Andrews and McMeel, 1996. S. JOHNSON y U.H. MEINHOFF (eds.), *Language and Masculinity*. Oxford, Blackwell, 1997. J. COATES, *Men Talk. Stories in the Making of Masculinities*. Oxford, Blackwell, 2003.

⁵ N. FAIRCLOUGH, *Language and Power*. Harlow, Longman, 2001 (1ª ed. 1989).

como reconocen Fairclough y Wodak (1997) o Wodak y Meyer (2001)⁶. Es ésta una perspectiva que parece especialmente oportuna en un estudio que podríamos englobar en el análisis del cambiante significado de lo masculino en el contexto de lo que se ha denominado «crisis» de las masculinidades tradicionales o masculinidad «problemática»⁷.

Los capítulos cinco y seis están dedicados al corpus de análisis, basado en veinte textos de las revistas *FHM*, *GQ*, *Later*, *Maxim*, *Sky Magazine*, *ZM* y *Men's Health*, publicados en el año 1999. En cuanto al contenido de dichos textos, tratan cuestiones tan diversas como la paternidad, diversos trastornos de la vida sexual, desavenencias con la pareja, cuestiones de estética, cuestiones laborales o la cultura de la embriaguez. Tras referirse a las revistas como un ámbito caracterizado por la construcción de imágenes ideales de lo masculino o lo femenino a las que los consumidores han de aspirar y tras analizar las características fundamentales de las revistas de interés general para hombres, se especifican los criterios cuantitativos y cualitativos de selección de las muestras analizadas. El capítulo sexto se dedica al análisis empírico de cada una de las muestras discursivas del estudio siguiendo el modelo de Fairclough, que establece tres niveles simultáneamente constitutivos de todo discurso. Se analiza exhaustivamente, pues, cada muestra en sendas fases de: (a) «descripción» de lo textual; (b) «interpretación» de lo interaccional; y (c) «explicación» de lo socio-cultural. Cabe destacar, además de la minuciosidad de dicho análisis, la gran profusión de datos, porcentajes y gráficos de los que ha hecho uso el autor para una mayor comprensión de los asuntos abordados.

Las conclusiones aparecen agrupadas en dos secciones, una relativa a la aplicación del

modelo de análisis al corpus seleccionado y otra referente a la construcción de las identidades masculinas a partir del discurso de esta sección de las revistas para hombres, que da lugar a una lectura más amplia del trabajo desde la óptica de los Estudios Culturales. Ambos tipos de conclusiones coinciden en poner de manifiesto el papel fundamental de los medios de comunicación de masas en la creación de tendencias culturales y sociales al constituir, como en el caso de las revistas de estilo de vida, espacios privilegiados desde los cuales configurar y posteriormente proyectar sobre su público lector imágenes sobre la identidad de género.

El análisis del profesor De Gregorio-Godeo verifica la utilidad del ACD como instrumento de trabajo para los Estudios Culturales, especialmente para el análisis del «cambio socio-cultural y cambio discursivo» y, en concreto, para el análisis de la construcción discursiva de las identidades de género en la prensa escrita. Los textos seleccionados muestran una considerable tensión entre dos paradigmas ideológicos antagónicos: por una parte, los valores patriarcales característicos de la masculinidad tradicional (valores sexistas, machistas u homófobos basados en el imperativo de dominar y que se corresponden con la imagen del *Retributive Man* o *New Lad*) y, por otra, la incorporación de valores que podríamos considerar más aperturistas (adoptando roles y cualidades de la feminidad tales como el interés por la vida emocional y afectiva o las preocupaciones estéticas, como en el modelo de masculinidad del llamado *New Man*). La obra enfatiza, sin embargo, que no podemos hablar de un modelo bipolar de identidad masculina sino de múltiples y variadas posiciones intermedias entre ambos extremos, entendiéndose que las circunstancias sociales, culturales e históricas hacen del concepto de masculinidad algo múltiple, variado y polivalente. Hay que distinguir, pues, entre un patrón masculino hegemónico, que no es necesariamente invariable, y distintas masculinidades subordinadas. En el estudio se perfila un interesantísimo proceso según el cual los lectores se ven inmersos en una continua negociación intersubjetiva en su proceso de identificación y/o rechazo de los modelos de masculinidad que se construye desde este tipo de publicaciones.

⁶ N. FAIRCLOUGH & R. WODAK, «Critical discourse analysis», en T. VAN DIJK (ed.), *Discourse as Social Interaction*, Londres, Sage, 1997, pp. 258-284. R. WODAK & M. MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*. Londres, Sage, 2001.

⁷ A. GIDDENS, *The Transformation of Intimacy*. Cambridge, Polity, 1992, p. 59.

En definitiva, Eduardo De Gregorio-Godeo realiza una contribución relevante y novedosa no sólo a la investigación sobre Lengua y Género sino a los estudios sobre la masculinidad. La obra aquí reseñada supone un encomiable esfuerzo por completar y a veces incluso contrarrestar un modelo cultural, impuesto socialmente, con respecto al cual hay discrepancias, varones que no se ajustan a lo prescrito. Se advierte, pues, la necesidad de reflexionar sobre la condición masculina ubicándola en el marco del discurso, las prácticas de representación y construcción a

que éste da lugar, y las relaciones de poder que en él se desarrollan. En el exhaustivo análisis de este trabajo la masculinidad se nos revela como una intrincada, compleja y polisémica construcción social de la que se derivan múltiples implicaciones políticas. En última instancia, la obra apunta a la necesidad de explorar nuevos significados, nuevos contenidos y nuevas prácticas asociadas al hecho de «ser hombre».

María Eugenia SÁNCHEZ SUÁREZ
UNED

