

LA PLUMA VIOLETA



UNIVERSIDAD
**PABLO
OLAVIDE**
SEVILLA

n.º 10

Facultad de Humanidades



Equipo

Directora

Marian Pérez Bernal

Edición, maquetación y diseño

Ángela García Álvarez

Esther Lechón Pérez

Martina Luque Vázquez

Sandra Pérez Serrano

Nerea Quesada Valdivia

Directora de redacción

Marian Pérez Bernal

Equipo de redacción

Alumnado de la asignatura de Género y

Crítica de las Ideologías del curso 2025/2026



Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad Pablo de Olavide

Índice

Equipo de La Pluma Violeta	2
Índice	3
Carta de presentación	7
Luz, cámara y...patriarcado. La mujer en la industria audiovisual	
La construcción de la «chica rebelde» en series adolescentes Magdalena Pérez García	11
La culpa no nos pertenece. el caso de belly en <i>El verano en el que me enamoré</i> Martina Luque Vázquez	18
Por todas las que no pudieron: aproximación de la realidad en <i>Sky Rojo</i> Ane Casado Gutiérrez	26
Audrey Hepburn: la revolución discreta Marta Valencia Romero	32
Entre luz y rebelión: mujeres, activismo y ecos que transforman Paula Velez Bisam-Etame	40
Presión, imagen y desigualdad: el precio de ser una mujer en la industria musical actual Sergio Avellaneda Rodríguez	48
La nueva guerra mediática: <i>Male gaze</i> vs. <i>Female gaze</i> Julia Morales Fernández	56
De musas a creadoras. El legado cultural de las mujeres	
Entre reflejos y bodegones: la huella silenciosa de Clara Peeters Lucía Pérez Muñoz	65
La Roldana: Arte y resistencia al patriarcado Ignacio Amuedo Rodríguez	74



La lucha por una voz propia: Anaïs Nin y el yo femenino frente al canon literario masculino

Pablo Fernández Rubio 80

Hilma af Klimt: la pionera opacada

Miriam Fernández Oliva 87

Frida Kahlo. Feminismo y Capitalismo

Nerea Fernández Vargas 96

Reescribiendo los clásicos con perspectiva de género. Entrevista a Marta Cuevas y Carmen Velasco

Jorge Ávila Abad 105

Memoria y revolución. Historia, poder y feminismo**La figura de la Virgen María: una revisión de la tradición desde la teología feminista**

Javier Falcón Domínguez 115

Recoger la voz de las silenciadas: Tomasa Cuevas y la escritura de la memoria republicana

Nerea Quesada Valdivia 122

Las mujeres que la democracia olvidó: el Patronato de Protección a la Mujer

María José Tejero Burgos 130

Un enfoque feminista de política exterior para los regímenes de sanciones occidentales

Ashton Ryan Basak 137

¿Y dónde quedan ellas? Luchas y resistencias de las mujeres indígenas en la política ecuatoriana

María Emilia Poma Chamba 148

La violencia sexual como arma de guerra en la República Democrática del Congo: un análisis con perspectiva de género

Sara Capiotto 155

La menstruación no se detiene durante la guerra: el caso de Gaza

Sandra Pérez Serrano 163

Un monstruo al que llaman «género»

Henar López González 171

El cuerpo en disputa. Espacio y arma del sistema

Enfermedad crónica... ¿o no? Las mujeres en la medicina

José Antonio Merchante Mairena 181

Histeria femenina: justificación de la opresión hacia las mujeres

Mario Carmona Moratinos 189

La mirada masculina inunda la ginecología actual o cómo la salud de nuestros cuerpos no importa

Elena Borrego Lorenzo 197

Delgadez, sacrificio y perfección: los trastornos de la conducta alimentaria como herramienta y consecuencia del sistema cisheteropatriarcal

Esther Lechón Pérez 206

«Si no comes carne, te devorará el resto del mundo». El cuerpo femenino como espacio de subversión en *La Vegetariana* de Han Kang

Ángela García Álvarez 215

Danza del vientre: entre la cosificación y empoderamiento femenino

Maria del Pilar Ríos Baez 222

Esto SÍ es de niñas. La falta de referentes en el desarrollo identitario

Lo que no se ve, no se sueña: referentes femeninos en la infancia, autoestima y aspiraciones

Carlota Florindo Anguita 234

La mirada blanca y la resistencia negra: la interseccionalidad en *Ojos azules* de Toni Morrison

Victoria Eugenia Sarda Cánovas 239

Mamá, mi princesa favorita es Maléfica

Elena Campos Barrera 247

Creadoras en el cine español contemporáneo: representación de la infancia, el duelo y la identidad

Alba Gordillo Bellido 254

La mujer al volante del cambio: Susie Wolff y su lucha en la F1

Lucía Ortega Jiménez 262

Del fogón al Michelin: el doble estándar de género en la cocina

Nell Lilian Spencer Drake 272

Viral y patriarcal. Mujeres en la era digital**Tu *aesthetic* es fascista. La problemática de la estética clean girl en el mundo actual**

Claudia Vázquez 280

¿Cambió el mundo del videojuego en la última década desde GamerGate?

José María Gordillo Bayón 289

Women in male fields: cuando las mujeres rompen esquemas

Celia Romero Muñoz 295

El ángel digital: El ángel del hogar en la era de la influencer «tradwife»

Jessica Shergold 302

Comité de redacción 309

Comité de edición y maquetación 317

Comité de redacción de años anteriores 318





Carta de presentación

Queridas lectoras,

Nos gustaría comenzar este número (¡el décimo!) de *La pluma violeta* expresando que hemos trabajado con toda nuestra dedicación, no solo porque es fundamental para nosotras honrar el trabajo de todas las personas que han hecho posible esta revista en los últimos diez años; sino también porque somos conscientes de la responsabilidad que acarreamos quienes hacemos estudios feministas en los tiempos que corren.

No cabe duda de que vivimos en un contexto en el que se reúnen problemas nunca vistos hasta el momento, al menos no con la magnitud con la que se presentan ahora ante nosotras. Sin embargo, en estos momentos de capitalismo feroz, crisis climática e inteligencia artificial, también resurgen cuestiones que creíamos haber dejado bien enterradas en el pasado, como si volviesen a florecer malas hierbas que no hemos conseguido arrancar de raíz. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que quienes lucharon antes que nosotras no consiguieron sus objetivos, sino que el patriarcado se renueva constantemente y busca nuevas formas de salir a la luz.

Y es que, efectivamente, entre las numerosas enfermedades que afligen al mundo actual, se encuentra la reactivación del patriarcado, que suele coincidir con la propagación de una pandemia en contra del feminismo. La sintomatología principal de esta enfermedad se presenta en forma de retroceso en los derechos de las mujeres y abarca desde la publicidad encubierta de modelos tradicionales en redes sociales hasta la violación de los Derechos Humanos en conflictos armados por todo el mundo. Se trata, por tanto, de una patología que aparece acompañada de otras muchas y que requiere de un tratamiento multilateral o, mejor dicho, interseccional.

Es por ello que, desde el equipo del décimo número de *La pluma violeta*, presentamos una edición que, esperamos, sirva como tratamiento para esta enfermedad o que, al menos, sea uno de los muchos componentes que requiere la fórmula. Por suerte, ya somos muchísimas las que remamos en la misma dirección con todas nuestras fuerzas, así que esperamos ser parte del impulso.

Nosotras mismas nos hemos visto impulsadas por el estudiantado de la asignatura «Género y crítica de las ideologías» que, sin que se lo hayamos pedido, nos ha ofrecido un claro ejemplo de esta interseccionalidad tan necesaria. Cada estudiante ha escrito sobre algo que le importa y, como por arte de magia, se ha construido un discurso fluido,



continuo, que muestra cómo todo se entrecruza y cómo la lucha de las mujeres aporta a y se sirve de otras muchas luchas. A nosotras, al final, nos han dejado el trabajo más sencillo: reunir todas estas ideas en un espacio que estuviese a la altura de las palabras que acoge.

De este modo, hemos distribuido los artículos de nuestras compañeras en seis secciones. La primera de ellas, *Luz, cámara y patriarcado* explora el papel de las mujeres en la industria audiovisual, tanto desde el punto de vista de su representación como desde su faceta como creadoras. Siguiendo este hilo de las mujeres creadoras, la segunda sección, *De musas a creadoras* se detiene en las mujeres artistas y escritoras, así como en las luchas que hicieron a través de sus obras. Estas luchas son, asimismo, las protagonistas de la tercera sección. *Memoria y revolución* reúne historia y política en un viaje cronológico que conecta nuestro pasado y nuestro presente. Con ello, llegamos a *El cuerpo en disputa*, donde se discute la injerencia patriarcal en todos los ámbitos que tienen que ver con los cuerpos de las mujeres, desde la medicina, hasta la danza, pasando por la alimentación. A esta le sigue una sección que se centra en el mundo interior de las mujeres, que se ven obligadas a construir su identidad sin referentes a los que observar. De este modo, en *Esto Sí es de niñas*, se exploran las consecuencias de esta falta de modelos y se desvelan algunos que habían permanecido ocultos. Finalmente, en *Viral y patriarcal*, navegamos por un mundo digital que sirve como espacio de repetición de discursos misóginos, pero también como un lugar en el que oponerse a esta misma narrativa.

Todas y cada una de estas secciones comienza con una cita y una imagen con las que pretendemos no solo ilustrar lo que contienen, sino también honrar a todas las que, antes que nosotras, escribieron sobre lo mismo que escribimos nosotras ahora. Gracias a ellas podemos escribir, estudiar y ser mucho más libres de lo que ellas lo fueron.

La portada, como no podía ser de otra manera, la protagoniza una mujer palestina sujetando la bandera de su país porque creemos fervientemente que aún queda mucho por hacer y que el feminismo ha de ser interseccional. Nosotras tenemos la suerte de estar donde estamos, pero, como dijo Audre Lorde, «no seré libre mientras otra mujer sea sometida, incluso si sus cadenas son diferentes a las mías», así que, hasta que así sea, la lucha sigue, cueste lo que cueste. Sabemos que no será fácil, pero tenemos esperanza.

Esta esperanza, sin duda, se ha visto reforzada por el trabajo de todas las personas que han hecho posible que este número de *La pluma violeta* vea la luz. Por una parte, estamos en deuda con Marian Pérez Bernal, no solo por haber puesto en marcha esta publicación hace ya diez años, sino también por su dedicación y su apoyo.



Por otra parte, nada de esto sería posible sin nuestras compañeras de la asignatura Género y crítica de las ideologías. Gracias por el empeño que le habéis puesto a vuestros artículos, por lo que nos enseñáis cada día y, sobre todo, por seguir luchando.

Sin nada más que decir, queridas lectoras, esperamos que disfrutéis la lectura y que os llene de esperanza tanto como a nosotras.

El equipo de *La pluma violeta* n.º 10,
Ángela, Esther, Martina, Sandra y Nerea



Luz, cámara y patriarcado

La mujer en la industria
audiovisual

*«Mi lucha siempre ha sido la de
acercarme a una forma distinta
de hacer cine, no la de sobrevivir
en un mundo de hombres»*

Agnes Varda





La construcción de la «chica rebelde» en series adolescentes

Magdalena Pérez García

De la heroína tradicional a la rebelde contemporánea

Durante décadas, las series juveniles han ido mostrando chicas cuya función era acompañar al personaje masculino o encarnar la moralidad del grupo. La figura femenina debía ser «ejemplar»: dulce, comprensiva y emocionalmente dependiente, pero con la llegada de series como *Sex Education* o *Euphoria*, entre muchas otras, el modelo cambió. Ahora la protagonista se muestra en ocasiones caótica, irónica, vulnerable y a la misma vez fuerte.

Esta transformación parece un avance, y en cierta parte lo es. Las adolescentes ya no aparecen solo como objetos de deseo o víctimas pasivas. Sin embargo, el cambio coincide con un fenómeno como es la mercantilización del feminismo. Como se puede ver en el artículo de [The Conversation](#) sobre «el peligro de convertir el feminismo en objeto de lujo», la industria cultural ha aprendido a vender la rebeldía femenina como un estilo de vida aspiracional.

De este modo, la «chica rebelde» no destruye el sistema, sino que lo actualiza. El consumo, la imagen y la individualidad reemplazan a la conciencia política o colectiva. La rebeldía se traduce en una estética, ya sean tatuajes o sarcasmo, que puede comprarse, imitarse o viralizarse en redes sociales. Algunos personajes como Maeve de *Sex Education*, condensan esa tensión.



Otis y Maeve, personajes principales de la serie *Sex Education* Fuente: [EL País](#)

Ella es inteligente, feminista y marginada, pero también está atrapada en la lógica del self-made girl, es decir, la chica que triunfa a base de esfuerzo personal y carisma, y no de transformación social.

Como señala Rosalind Gill (2008), el problema es que el discurso mediático y posfeminista mezcla empoderamiento y autoexplotación, esto es, las mujeres son libres para ser quienes quieran ser siempre que lo hagan dentro de los marcos del deseo

masculino



masculino, del consumo y del rendimiento emocional. De este modo, la rebeldía deja de ser una ruptura y se convierte en una actualización del ideal femenino bajo nuevas formas, que son la libertad performativa, el cuerpo como identidad y la vulnerabilidad convertida en tendencia estética.

Estética y discurso de la rebeldía

La rebeldía de las protagonistas adolescentes se construye, ante todo, desde la estética. Su cuerpo, su ropa y su actitud son discursos visibles que transmiten una narrativa de independencia y autenticidad. El maquillaje oscuro, los colores llamativos, los piercings o el pelo teñido (como el de Maeve en *Sex Education*) no son solo elecciones personales, sino que son símbolos codificados de resistencia. Sin embargo, esta resistencia se vuelve paradójica cuando el sistema mediático convierte ese mismo estilo en una tendencia global.

El mercado absorbe la disidencia y la transforma en moda. Esta misma transformación ha sido previamente analizada en algunos artículos, como en el caso del artículo «El morado es el nuevo rosa: el feminismo como mercancía y como estrategia de marketing en los anuncios publicitarios» de *Investigaciones Feministas*. El gesto de llevar delineador de ojos (eyeliner) corrido o una chaqueta de cuero pasa de ser un acto de rebeldía a un signo de consumo. Al igual que antes, Rosalind Gill (2008) señala que el discurso posfeminista promueve una «libertad vigilada», donde la mujer es autónoma solo dentro de los límites de lo aceptable y rentable. En este sentido, la «chica rebelde» es libre de expresarse, pero en esa libertad está cuidadosamente empaquetada en la estética del marketing.



Maniquíes con estética alternativa, ejemplo de la rebeldía convertida en producto. Fuente: [Pinterest](#)



Maquillajes inspirados en la serie de *Euphoria*. Fuente: [Vogue](#).

Las redes sociales refuerzan este fenómeno. Un ejemplo de esto son los distintos tipos de maquillaje inspirados en *Euphoria*, como se puede ver en este artículo de [Vogue](#). Algunas plataformas como Instagram o TikTok permiten que la rebeldía se muestre como contenido, y que las jóvenes internalicen la presión por mostrarse diferentes, auténticas y poderosas. La rebeldía se convierte así en una identidad performativa, una máscara que responde a las exigencias de visibilidad y autoexplotación emocional del capitalismo digital.

Según Reguillo (2017), la juventud actual vive en una «sociedad de la exposición», donde la identidad se produce a través de imágenes. Por eso, la rebeldía femenina ya no consiste en romper normas, sino en saber narrarse, en autoproducir una versión atractiva de la transgresión. La protagonista rebelde no solo lucha contra el mundo, sino que aprende a hacerlo bien en cámara.

Rebeldía domesticada: del empoderamiento al producto

Si la «chica rebelde» representa una ruptura aparente, también evidencia una nueva forma de control ideológico: el feminismo neoliberal. Como explica Ana de Miguel (2015), el sistema ha aprendido a domesticar la crítica feminista transformándola en una narrativa de superación individual. De esta manera, los discursos que antes denunciaban la opresión colectiva ahora se traducen en frases motivacionales como «cree en ti» o «sé tú misma».

El mensaje parece liberador, pero su trampa es sutil: desplaza el foco de lo político a lo emocional. Las protagonistas no cambian el sistema, solo sobreviven dentro de él. La rebeldía deja de ser una herramienta de transformación y se convierte en una marca personal, una forma de branding feminista.

Como advierte el artículo «Mujeres histéricas y úteros errantes: la ciencia también ha transmitido sesgos de género» de [The Conversation](#) sobre los sesgos de género en la ciencia, los discursos culturales siguen reforzando el control sobre los cuerpos y emociones de las mujeres, aunque bajo nuevas apariencias. En las series adolescentes, esta ideología se actualiza: la chica rebelde puede vestirse, hablar y amar libremente, pero siempre dentro de los marcos narrativos del deseo masculino, la estética hegemónica y la corrección política.

La autora Angela McRobbie (2020) llama a este fenómeno «postfeminismo de consumo», que es una estrategia donde el poder patriarcal se disfraza de libertad personal. Las chicas ya no son oprimidas, sino “libres” de elegir cómo cumplir las expectativas del mercado. De ahí que, en el fondo, «la chica rebelde» no destruya las normas de género, sino que las renueve bajo la ilusión de la elección individual.

Por lo tanto, el desafío es reconocer la potencia simbólica de estas figuras sin olvidar su ambigüedad. La rebeldía sigue siendo necesaria, pero para que sea transformadora debe escapar del circuito del *marketing* y volver a conectar con la crítica social y colectiva.



Ejemplo de mensaje empoderador convertido en producto del mercado posfeminista.

Fuente: [Pinterest](#)

Impacto cultural y lectura feminista

El éxito de estas series no radica solo en su argumento, sino en su capacidad para crear referentes femeninos reconocibles. La «chica rebelde» conecta con millones de jóvenes que ven en ella un reflejo de su propia frustración, ironía y deseo de independencia. En plataformas como TikTok o Instagram, ya mencionadas anteriormente, abundan los vídeos dedicados a Rue (*Euphoria*) o Maeve (*Sex Education*), acompañados de frases como «soy la protagonista de mi propia historia».

Esta apropiación del discurso rebelde puede parecer superficial, pero también revela un espacio de identificación simbólica. Como explica Rossana Reguillo (2017), las juventudes actuales encuentran en los medios un terreno donde negociar su identidad y resistencia. La «chica rebelde» funciona como espejo: un modelo imperfecto, contradictorio y fragmentado, pero que permite pensar la autonomía femenina fuera del canon tradicional.

Sin embargo, la lectura feminista de estas figuras exige ir más allá de la admiración estética. Como menciona Judith Butler (2007), las identidades se construyen mediante la repetición de normas sociales. Si las narrativas mediáticas siguen presentando la rebeldía dentro de un marco heteronormativo y blanco, la subversión se vuelve limitada. En *Euphoria*, por ejemplo, Rue encarna la marginalidad, pero sin que su historia llegue a transformar las estructuras que la oprimen.

La «chica rebelde» nos hace preguntarnos qué tipo de feminismo se está popularizando: uno que promueve la conciencia colectiva o uno que celebra la autoimagen y el consumo. El reto está en distinguir entre la rebeldía que incomoda y la que se vende bien.

Conclusiones

La figura de la «chica rebelde» en las series adolescentes sintetiza una de las grandes paradojas del feminismo contemporáneo: la tensión entre liberación simbólica e integración ideológica. A primera vista, estas protagonistas parecen romper con la docilidad femenina del pasado, y es que hablan sin filtros, se equivocan, disfrutan de su cuerpo y cuestionan a la autoridad. Pero detrás de esa transgresión se esconde un mensaje más complejo: la rebeldía se convierte en una forma de branding identitario, domesticado por las lógicas del mercado y la visibilidad digital.

Según Angela McRobbie (2010), el posfeminismo mediático transforma el discurso político en una estética del empoderamiento individual. Las series adolescentes refuerzan esta dinámica, ya que ofrecen una ilusión de libertad mientras consolidan la idea de que el cambio depende solo del esfuerzo personal, por lo que la rebeldía deja de ser colectiva para volverse rentable.

Aun así, no todo es negativo. Estas narrativas abren grietas en el imaginario dominante. Permiten que muchas jóvenes se reconozcan fuera del molde tradicional y se atrevan a cuestionar sus propios límites. El desafío está en ir más allá del espejo mediático, en convertir esa identificación estética en conciencia crítica.

La «chica rebelde» no es la enemiga del feminismo, sino su síntoma cultural. Esta muestra cuánto ha avanzado el discurso, pero también cuánto falta por transformar. Para que la rebeldía sea realmente subversiva, debe escapar del algoritmo y volver a ocupar la calle, la palabra y la colectividad.

Referencias bibliográficas:

Amorós, Celia. (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Disponible en: [https://proyectoafri.es/socrates/biblioteca/Amoros_Celia_Hacia_una_critica_de_la_raz%20\(1\).pdf](https://proyectoafri.es/socrates/biblioteca/Amoros_Celia_Hacia_una_critica_de_la_raz%20(1).pdf) [Consulta: 15/ 11/ 2025].

Butler, Judith. (2007) *El género en disputa*. Disponible en: https://transreads.org/wp-content/uploads/2019/03/2019-03-18_5c8fe73d717ca_judith-butler-el-genero-en-disputa1.pdf [Consulta: 15/ 11/ 2025].

De Lauretis, Teresa. (2024). «La tecnología del género», *Mora*, Vol. 2, pp. 6-34. Disponible en: http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/17805/uba_ffyl_r_mora_2_la%20tecnolog%C3%ADa%20del%20g%C3%A9nero.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 15/ 11/ 2025].

De Miguel, Ana. (2015) *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección*. Disponible en: <https://we.riseup.net/assets/452381/Ana+de+Miguel+Neoliberalismo+sexual.pdf> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

García-Muñoz, N., & Fedele, M. (2011). «Retrato de los adolescentes en la ficción televisiva. Un estudio de caso». *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, (20), 71-86. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/168/16821321004.pdf> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

García-Muñoz, N., Fedele, M., & Gómez, (2012) «Ficción, jóvenes y roles de género: análisis de una triangulación televisiva». *IV Jornadas*, 45. Disponible en: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/22387/IV%20Jornadas%20sobre%20Mujeres%20y%20Medios%20de%20Comunicaci%C3%B3n_2012_UPVEHU.pdf?sequence=1#page=48 [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Giddens, Anthony. (1998) *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Disponible en: <https://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1T8T3S9SQ-DLN7NM-3VJC/Anthony-Giddens-La-Transformacion-de-la-Intimidad-pags.pdf> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Gill, Rosalind. (2008) «Culture and subjectivity in neoliberal and postfeminist times», *Subjectivity*, 25(1), pp. 432–445. Disponible en: <https://doi.org/10.1057/sub.2008.28> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Gutiérrez Franco, Y. M., Bordón Ojeda, M. L., & García-Alonso, C. (2022). «El morado es el nuevo rosa: el feminismo como mercancía y como estrategia de marketing en los anuncios publicitarios», *Investigaciones Feministas* 13(1), pp. 389-399. Disponible en: <https://docta.ucm.es/bitstreams/171e86ea-2b1c-4f2d-bb24-936b115c45e4/download> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Hernández-Carrillo de la Higuera, Cristina. (2024). *La representación de la adolescencia en la ficción televisiva española ambientada en las aulas (1998-2020)*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Disponible en: <https://produccioncientifica.uca.es/documentos/67895f5463972c4a4c597a22> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

López Díez, Pilar. (2008). «Los medios y la representación de género: algunas propuestas para avanzar», *Feminismo/s*, Vol. 11, pp. 95-108. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/9000> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

López Villodres, María. (2019): «' Sex Education': las series adolescentes quieren tomar el relevo para hablar de sexo». *El País*, 8 de enero. Disponible en: <https://elpais.com/smoda/placeres/sex-education-las-series-adolescentes-quieren-tomar-el-relevo-para-hablar-de-sexo.html> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Kennedy, Melanie. (2021) «Feminism and the Politics of Resilience: Spectacular girls and the place of psychoanalytic approaches in feminist media and cultural studies during the Coronavirus crisis», *European Journal of Cultural Studies*, 25(1), pp. 2-6 Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/13675494211044174> [Consulta: 17/ 11/ 2025].

Menéndez Menéndez, M. I., Figueras-Maz, M., & Núñez Angulo, B. F. (2017). «Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad», *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 12(2), pp. 369-394. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/72200> [Consulta: 18/ 11/ 2025].

Menéndez-Menéndez, M. I. (2009). «Aproximación teórica al concepto de prensa femenina», *Communication & Society*, 22(2), 277-297. Disponible en: <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/download/36264/30741/> [Consulta: 18/ 11/ 2025].

Mujeres en Red (2019) «Nosotras las mujeres: El feminismo postgénero de la Cuarta ola», *Mujeres en Red: El Periódico Feminista*, 10/2019. Disponible en: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article2355> [Consulta: 15/ 11/ 2025].

Pérez Bernal, Marian. (2021): «Feminismo: el peligro de convertir una lucha colectiva en objeto de lujo», *The Conversation*, 8 de junio. Disponible en: <https://theconversation.com/feminismo-el-peligro-de-convertir-una-lucha-colectiva-en-objeto-de-lujo-161755> [Consulta: 15/ 11/ 2025].

Ramírez, M. del Mar; Gutiérrez, J. Francisco; Ruiz, Fco. Javier (eds.) (2020) *Juventud y comunicación. Análisis y experiencias de representación, prácticas y consumos en medios y redes sociales*. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstreams/7d5330f1-7eed-47b5-bfb7-887aa5776e9a/download> [Consulta: 18/ 11/ 2025].

Reguillo, Rossana. (2017). *Paisajes insurrectos: jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Disponible en: https://nededicionesblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/11/h_paisajes_insurrectos.pdf [Consulta: 18/ 11/ 2025].

Valenti, Lauren. (2019). «De cómo el maquillaje de ‘Euphoria’ creó un movimiento ‘beauty’ para la generación Z» *Vogue España*. Disponible en: <https://www.vogue.es/belleza/articulos/euphoria-serie-hbo-maquillaje-glitter-doniella-davy> [Consulta: 18/ 11/ 2025].



La culpa no nos pertenece. El caso de Belly en *El verano en que me enamoré*

Martina Luque Vázquez

Es bien sabido que el papel de las mujeres tiende a depender de aquel que tiene el hombre. De hecho, los personajes femeninos, en la mayor parte de los casos, no superan el llamado test de Bechdel.

El test de Bechdel comenzó gracias al cómic *Unas lesbianas de cuidado* (1985) de Alison Bechdel. Este test demuestra la posición machista que sufre la mujer en el ámbito audiovisual. Según esta prueba, una película puede considerarse con perspectiva de género si supera una serie de requisitos: tienen que haber dos personajes femeninos, que se conozcan sus nombres, que hablen entre ellas en algún momento y que, esta conversación, no trate sobre un hombre. Es curioso comprobar que un gran número de películas no superan esta prueba. Sin embargo, si se hace esta prueba a la inversa, se puede ver como la superan con creces en prácticamente todos los casos (Mujerhoy, 2020). Gracias al test de Bechdel, existe testimonio de la inmensa diferencia que hay entre la relevancia y la complejidad de los personajes masculinos y femeninos en el ámbito audiovisual.



Belly, la protagonista de *El verano en que me enamoré*, mirándose en el espejo. Fuente: [Elle](#)

No solo el test de Bechdel nos muestra la situación a la que las mujeres están condenadas, el Principio de la Pitufina es una teoría sociológica que recalca este argumento. Este principio se basa en la famosa serie *Los Pitufos*, y constata que los personajes femeninos siguen estando solos frente a los personajes masculinos. Hay una mujer que se encuentra en un grupo de hombres. Los varones tienen características que los distinguen los unos de los otros, mientras que lo único que diferencia al tiene el personaje femenino es el hecho de ser mujer (Alonso-González, 2023).

La representación de la mujer en el ámbito audiovisual suele seguir un esquema predeterminado basado en el rol al que pertenece según su género. Cuando una mujer es la protagonista de la historia, hay una serie de papeles de los que no puede escapar debido únicamente al hecho de que es una mujer. Estos roles pueden variar desde «la chica buena», una mujer que acata las normas sociales; la *femme fatale*, aquella que utiliza su belleza y la seducción para conseguir aquello que quiere (Zea Legarre, 2019);



la mujer moderna, cuando la mujer tiene solvencia económica, tiene una vida sexual activa y puede valerse por sí misma; la figura de la madre, que puede variar entre la madre mala que sobreprotege a sus hijos y la madre buena de la que se aprovechan; el ángel, aquella que por fuera se muestra encantadora y por dentro es peligrosa; la mujer sumisa, cuando depende de su pareja para prácticamente todos los aspectos de la vida; y por último, la mujer hipersexualizada, aquella que es cosificada y su único objetivo en la pantalla es generar placer al espectador masculino (Ministerio de Igualdad, 2020).

Los personajes masculinos también sufren de unos estereotipos fijos de los que no pueden escapar en el ámbito audiovisual: el hombre trabajador, el chico bueno, el héroe, el caballero y el chico rebelde o malo (Ministerio de Igualdad, 2020). Los estereotipos masculinos en el ámbito audiovisual tienden a poner al hombre protagonista como una persona buena y amable, a la que admirar debido a sus buenas intenciones y lo bien que trata al resto de personajes, que da todo de sí por el resto. Por otro lado, y en el peor de los casos, se le puede representar como un sufridor debido a las condiciones en las que se encuentra que, por culpa de su infancia o alguna vivencia pasada, no es capaz de ser la mejor versión de sí mismo.

Los roles son muy dañinos ya que tienen como consecuencia una visión predeterminada de los géneros, y se materializan en una serie de [estereotipos](#) de los que es muy difícil salir. Según estos roles, la mujer en el ámbito audiovisual puede elegir entre los roles «positivos» para el espectador masculino: ser una mujer buena que acata las órdenes, una buena madre, ser la mujer sumisa o dejarse hipersexualizar; o elegir entre los roles «negativos» para el espectador masculino: ser la *femme fatale*, la mala madre o la figura del ángel. En cualquiera de los casos, la mujer suele estar condenada a depender de un personaje masculino para que su papel en la historia sea relevante. Ya sea a costa de depender de él, de ser su interés romántico, o ser la villana de la historia.

Estos roles que tienen cada género y que se ven obligados a acatar, sobre todo cuando son los personajes principales de la historia, hacen que el espectador tenga una visión preconcebida de ellos y, por ende, se sienta en el derecho de juzgar sus acciones. La repetición de una serie de características fijas e inevitablemente conectadas a los [roles de género audiovisuales](#) agrava la situación, hasta el punto de desvincular por completo el rol predeterminado del personaje con la complejidad formal que, a veces, presenta el personaje.

Además, en el caso de los personajes femeninos ocurre en mayor medida debido a que se espera que la mujer acate las normas, sea sumisa y se sienta más responsable de sus acciones de lo que se esperaría de un hombre. Al fin y al cabo, el sentimiento de culpa se hereda generación tras generación (Peiró, 2017).

Desde pequeñas, a las mujeres se les inculca normas basadas en la sumisión y la obediencia. Cuando no se cumplen las expectativas que se tienen de una niña o mujer se les hace sentirse culpables, haciendo que este sentimiento se convierta en uno muy conocido y experimentado por la gran mayoría de mujeres. A ellas se les educa para ser buenas, serviciales, dóciles, compasivas y pacientes. Este sentimiento creado por el sistema patriarcal, además, se refuerza con el cristianismo u otras religiones. La mujer es la responsable de que el resto estén contentos, es su papel en la sociedad (Carol, 2021). Y esta culpa heredada, que es al final un mecanismo de control, se muestra también en el ámbito audiovisual.

Las narrativas con protagonistas femeninas se crean para ser consumidas por espectadores femeninos y, por lo tanto, tratan temáticas consideradas para mujeres. No suelen estar destinadas a una audiencia amplia. Una de las temáticas principales que más se repite en las historias con protagonistas femeninas son los dramas amorosos. En general, estas narrativas se centran en una historia de amor entre la protagonista y un coprotagonista masculino. Esto incrementa que los personajes femeninos acaben estando condenados a los roles de género y, además, a una falta de profundización de su carácter y complejidad. Normalmente, y a causa de esta condena, se encuentran protagonistas que buscan la atención de los hombres, y que no muestran ningún tipo de personalidad ni gusto propio, más allá del hombre en cuestión. Esto, además de no ser realista, da una visión de la mujer totalmente estereotípica. Por ello, es común que los espectadores no empaticen con los personajes femeninos y se sientan con el poder de juzgarlos.

Esta situación no ocurre de una forma tan clara con los personajes masculinos. Se tiende mucho más a perdonar los fallos y errores que cometen los hombres, a aquellos que hacen las mujeres. Se juega con la culpabilidad que sufre la mujer, para demonizarla y mostrarla como la villana de la historia. Resulta mucho más fácil criticar las acciones de una mujer debido a que es ella la que tiene que sentirse culpable, y la que debe facilitar la vida al resto de personajes de la historia. Cuando hay un conflicto en la narrativa, la mujer suele ser la señalada debido a que es la que está originando el problema, ya sea por sentimientos confusos o acciones pasadas.

La culpabilidad de la mujer ha sido un hecho que ha estado de moda siempre. Estessan Párraga ya habló de [el caso de Lilith](#) y como su figura de mujer fatal resurgió durante el siglo XIX.

Desde que Pandora abrió la caja, Lilith se negó a yacer bajo Adán y Eva desafió a Dios probando el fruto del Árbol de la Ciencia (Golrokh Eestessan Párraga, 2009).

¿Acaso la mujer no es la culpable de todos los problemas desde su nacimiento? ¿No fue Eva la que cogió y probó el fruto prohibido? La culpabilidad de la mujer se remonta a los

orígenes



orígenes del ser humano. Esta culpa es el castigo impuesto por ese primer pecado. Y, aun así, de alguna forma, las mujeres siguen complicando la narrativa y siendo problemáticas.

Lilith y Eva son buenos ejemplos de mujeres fatales, como ellas hay muchas otras. Incluso en la representación cinematográfica se puede ver la culpa femenina. El caso que se va a tratar en este artículo es el de Belly en la serie *El verano en que me enamoré*.

El verano en que me enamoré es una serie de Amazon Prime que se estrenó en 2022. Está basada en la trilogía de Jenny Han. Trata sobre un drama romántico estadounidense en el que Belly, la protagonista, siente que ese verano va a ser diferente. Belly, junto a su familia, pasa todos los veranos en Cousins junto a la familia de la mejor amiga de su madre. La historia se basa en un triángulo amoroso entre los dos hermanos: Conrad y Jeremiah, que son los hijos de la mejor amiga de la madre de Belly. La trama se centra en cómo maduran los personajes respecto a los primeros amores, los desengaños amorosos y la forma tan intensa en la que sienten los adolescentes.

El personaje de Belly sigue los roles femeninos del ámbito audiovisual. Ella empieza siendo «la chica buena» que obedece a su madre. Con la adolescencia, comienza a convertirse en la figura del ángel o incluso la *femme fatale*, una chica encantadora pero que aparenta tener malas intenciones debido a sus acciones (Zea Legarre, 2019). Pasa también por el rol de la mujer sumisa, debido a que se ve sumergida en una relación de carácter muy tradicional y dependiente. Y acaba siendo la mujer moderna que centra su vida en sí misma y lucha por lo que quiere.

Durante la serie, se ve como el personaje de Belly crece y pasa por diferentes etapas en las que toma decisiones que repercuten directamente en la trama. Con el transcurso de su adolescencia y su entrada a la adultez, este personaje madura y comienza a reflexionar sobre sus posibilidades y necesidades. Así, creciendo, se representan los diferentes roles que se les impone respecto a su comportamiento con los protagonistas masculinos.

En la primera temporada de la serie, la opinión pública no defendía al personaje de Belly debido a sus decisiones rápidas y dictaminadas por sus sentimientos (Radin, 2025). Sin embargo, se utilizaba el argumento de que era muy joven y se podía equivocar para no encasillarla como la villana de la historia. Lo curioso es que, a medida que la serie avanza, este argumento se pierde debido a que Belly debe madurar. Aunque sea un

razonamiento



Portada del primer libro (*The summer i turned pretty*) en el cual se basa la serie.

Fuente: [Open library](https://openlibrary.org/books/OL26148661M/the-summer-i-turned-pretty).



Una de las portadas que se utilizó para anunciar la tercera temporada de la serie. Se ve a Belly, la protagonista, junto a Conrad en el lado derecho y Jeremiah en el izquierdo. Fuente: [People](#)

Los fans, en masa, tienen la premisa de que Belly no debería cometer una serie de errores, y que debería mostrar más responsabilidad afectiva respecto a su relación con ambos hermanos. A pesar de ello, no se juzga de una forma tan directa y cruel a los personajes masculinos, a pesar de que ellos son también parte de la encrucijada amorosa.

Aunque muchos fans criticaron también a Conrad y a Jeremiah, los coprotagonistas, por sus acciones; les perdonaron en el

momento que se disculparon o parecieron mínimamente arrepentidos. A Belly, a pesar de haber mostrado arrepentimiento desde el comienzo de la encrucijada, nunca se le llega a perdonar; e incluso se le culpa, juzga y critica por ser quien ha puesto a ambos hermanos en una situación tan complicada. La complejidad del personaje de Belly se deja en un segundo plano para anteponer la culpa. No se tiene en consideración que ella es una adolescente con muchas inseguridades. Esto se puede ver en diferentes escenas en las que no está segura de si su pareja realmente la quiere por ser ella o por que le han enseñado a quererla. También muestra inseguridad respecto a su belleza, no se cree que la gente pueda verla como una mujer joven y guapa; ella se sigue visualizando como una preadolescente canónicamente no deseable. Exterioriza en varias ocasiones que no sabe si se merece ser amada debido a sus errores. Da voz a su sentimiento de culpa.



Imagen del baile de fin de curso de Belly junto a Conrad. Se muestra la preocupación y la culpa que siente la protagonista. Fuente: [Style Caster](#)

Al final de la historia, la opinión general ha sido que ambos hermanos deben ser perdonados. Jeremiah se disculpa por sus malas acciones, recupera la relación con su hermano, rehace su vida y le da su bendición a Conrad.

Jeremiah fue muy criticado debido a actitudes egocéntricas que tuvo respecto a Belly, faltas de respeto graves y mentiras continuas que incrementaban el malestar de la protagonista, aun así queda impune. Conrad trató con inferioridad a

Belly y le hizo *love bombing* (mostrar interés por una persona, para después hacer como si no le interesara, de forma repetida), la dejó de lado y expresó comentarios

hirientes hacia ella. Aun así queda impune.

¿Y Belly? ¿Es culpable? ¿Es entonces la villana de la historia? Belly no tuvo la misma suerte que los hermanos. Ella hizo daño tanto a Conrad como a Jeremiah, debido a que no era capaz de entender sus sentimientos respecto a ambos. No fue capaz de poner límites a estos sentimientos. Desde el inicio, Belly muestra sentimiento de culpa debido al miedo arrollador de que alguno de ellos sufra, cuando los hermanos no muestran esta preocupación. Fue su indecisión lo que dañó a Conrad y a Jeremiah. No tuvo malas intenciones, su único pecado fue no entender lo que sentía.

La autora de los libros en los que se basa la serie *El verano en que me enamoré*, Jenny Han, en una [entrevista](#) muestra su opinión sobre cómo se ha puesto a Belly como la culpable de la encrucijada:

TV: *I was also curious about the «Belly is/isn't the villain» discussion that they have in the episode, about how Belly feels like she is the one who has screwed up here. Conrad tells her that's not the case. It felt sort of like meta commentary for the fans to me. Of the show being like: **Belly is not the villain the way maybe many fans would like to believe.** How do you think about the way people respond and sometimes let Conrad slide in a way they do not let Belly slide?*

JH: *I think **the fans can be really hard on women in general.** I'm not the first to say it, but I think that in the era of prestige television, you see these complicated heroes, the anti-heroes like a Tony Soprano, Don Draper, and you see them literally murdering people or beating up women, but people really love those characters. But then you see them being really harsh on Carmella [Soprano] or Betty [Draper] for not being a good mom. I think we as a **society maybe judge women harsher and are quicker to want to forgive the male characters.** And I think it's totally great to forgive Conrad, but I also think **people should be forgiving Belly as well.*** (Claire Dodson, 2025).

La periodista pregunta a Jenny Han sobre la cuestión de si Belly es la villana o no de la historia. Ante esto, la autora recalca lo dura que es la audiencia con las mujeres en general, el hecho de que la sociedad juzga a las mujeres más rápidamente que a los hombres, y cómo se tiende a perdonar a los personajes masculinos antes que a los femeninos. Termina la entrevista mencionando que es completamente válido que perdonen a Conrad, pero Belly merece también el perdón (Dodson, 2025).

El objetivo de la autora dentro de esta historia no es buscar un culpable. Tampoco que sea Belly la que tenga que asumir la culpa. En esta entrevista Jenny Han muestra su opinión sobre el debate de si Belly es o no la villana de la historia ya que, probablemente, se habrá visto en la necesidad de aclarar su postura, impulsada por la avalancha de críticas dirigidas al personaje de Belly.

Para concluir, es importante señalar que la mujer vuelve a ser la diana de las críticas. Hoy día, el papel de la mujer en el cine sigue estando regido por los roles de género. Escapar de ellos no está siendo tarea fácil. La complejidad de los personajes femeninos no es explorada ya que la audiencia busca tramas simples y que sigan la línea de lo conocido, los estereotipos.

Una vez más, y señalando el caso de Belly en *El verano en que me enamoré*, la mujer es la culpable de un problema que han tenido varios personajes. Como expresa Jenny Han, está perfectamente bien que se perdone al personaje masculino en cuestión, pero eso no es excusa para no perdonar también al personaje femenino.

Referencias bibliográficas

Alonso-González, Marián (2023). “Representación femenina y estereotipos de género presentes en las series de ficción infantiles”, *Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 4, pp. 8-37. Disponible en: <https://journals.uco.es/seriarte/article/view/15555> [Consulta: 14-10-2025].

Carol, (2021). Las mujeres y la culpa [en línea]. *Animosa. Alma y Coraje*. [Consultado 11-10-2025]. Disponible en: https://animosa.es/blog/mujeres-sin-culpa/?srsltid=AfmBOoqYp-sa36T5DJe06ozlme9F_BsmLCn2mHAXHYL-2WKn-p3yvhyk

Dodson, Claire (2025). *Jenny Han on The Summer I Turned Pretty Fans Who See Belly as a Villain: “Fans Can be Really Hard on Women”*. Teen Vogue. Disponible en: <https://www.teenvogue.com/story/summer-i-rned-pretty-jenny-han-season3-movie-interview> [Consulta: 13-10-2025].

Eetessan Párraga, Golrokh (2009). “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, *Revista Signa*, 18, pp. 229- 249. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6206/5939> [Consulta: 10-10-2025].

Ministerio de Igualdad, (2020). Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico. Gobierno de España. Ministerio de Igualdad. Disponible en: https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Estereotipos_rols_y_relaciones_de_genero_Series_TV2020.pdf [Consulta: 10-10-2025].

Mujerhoy, (2020). El test de Bechdel: estas 10 películas actuales pasan la prueba [en línea]. *Mujerhoy*. Disponible en: <https://www.mujerhoy.com/womennow/noticias/test-bechdel-pelicula-2018-2019-2020-20201001063002-nt.html> [Consulta: 11-10-2025].

Mujeres «malas» de la Historia [en línea]. Infobae. Disponible en: <https://www.infobae.com/historia/2017/03/08/mujeres-malas-de-la-historia/> [Consulta: 12-10-2025].

Peiró, Claudia (2017). Mujeres «malas» de la Historia [en línea]. *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/historia/2017/03/08/mujeres-malas-de-la-historia/> [Consulta: 12-10-2025].

Radin, Sara (2025). En defensa de Belly: la protagonista imperfecta de «El verano en que me enamoré» [en línea]. Bazaar. [Consultado 11-10-2025]. Disponible en: <https://www.infobae.com/historia/2017/03/08/mujeres-malas-de-la-historia/>

Zea Legarre, María, (2019). *La Femme Fatale, entre la historia y la leyenda*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/85198/files/TAZ-TFG-2019-2993.pdf> [Consulta: 13-10-2025].



Por todas las que no pudieron: aproximación de la realidad en Sky Rojo

Ane Casado Gutiérrez

La explotación sexual, la prostitución y la trata de mujeres son temas controvertidos que generan un amplio debate a nivel mundial. Resulta fundamental entender estos términos para una mejor comprensión del artículo, que se centra en el análisis de la serie española [Sky Rojo](#) de Netflix, creada por Álex Pina y Esther Martínez Lobato y además refleja un problema latente de la sociedad.

Me gustaría además informar que voy a analizar y comentar muchos aspectos de la serie por lo que, es recomendable verla antes para evitar *spoilers*.

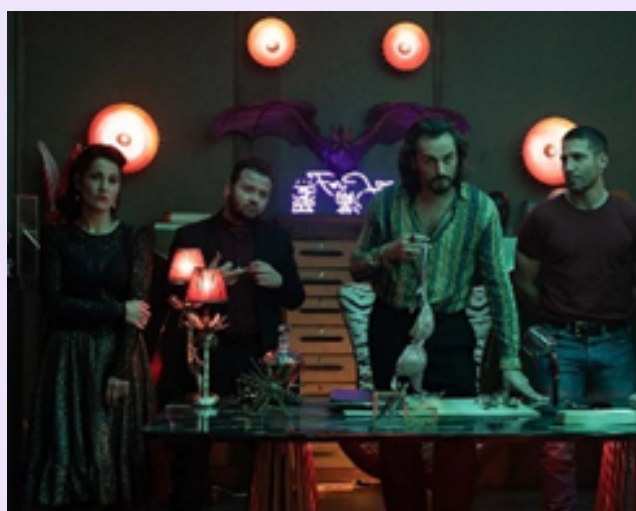
La serie trata principalmente sobre la explotación sexual, en la mayoría de los casos forzada. Las protagonistas: Coral, Wendy y Gina, trabajan en el prostíbulo Club Las Novias en condiciones precarias y abusivas. A lo largo de las tres temporadas, el proxeneta del club y sus colaboradores ejercen distintas formas de violencia contra ellas. Durante toda la trama, la prostitución se presenta como una práctica impuesta. También son víctimas de trata, pues se engaña a un gran número mujeres para entrar al club bajo la falsa promesa de un empleo digno.



Cartel de la primera temporada de Sky Rojo.
Fuente: [Sensacine](#)



Romeo frente al Club Las Novias.
Fuente: [Sensacine](#)



Romeo y sus colaboradores dentro del club.
Fuente: [Sensacine](#)



Toda la trama gira en torno a la libertad que las protagonistas anhelan y que intentan alcanzar a lo largo de las tres temporadas de la serie. Romeo, hombre de unos 45 años, es el proxeneta que las mantiene retenidas en el prostíbulo, convirtiéndose en el principal obstáculo en su camino hacia una nueva vida.

Por una parte, el artículo 138 del protocolo para reprimir y sancionar la trata de personas especialmente de mujeres y niños, define **trata de personas y explotación** como “la captación, el transporte, el traslado, la acogida o la recepción de personas, recurriendo a la amenaza o al uso de la fuerza u otras formas de coacción, al rapto, al fraude, al engaño, al abuso de poder o de una situación de vulnerabilidad o a la concesión o recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una personas que tenga autoridad sobre otra, con fines de explotación. Esa explotación incluirá, como mínimo, los trabajos o servicios forzados”.

Por otra parte, un [macroestudio](#) coordinado por la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género, que trata sobre mujeres víctimas de trata, explotación sexual y prostitución realizado en 2023 en España, define la **prostitución** como “el simple intercambio de sexo por dinero”. Sin embargo, se remarca la ausencia en la normativa de la definición de la prostitución.

El macroestudio estadístico que analiza la trata de niñas y mujeres con fines de explotación sexual subraya la dificultad de obtener un número exacto de personas en esta situación. El estudio reveló que en 2023 había aproximadamente 114.576 mujeres mayores de 18 años en esta situación en España, identificadas a través de anuncios publicados en la web. Asimismo, se estima que entre 9.764 y 17.639 mujeres eran víctimas de trata con fines de explotación sexual.

Este estudio ofrece por primera vez una aproximación al número real de víctimas. Según los datos, un 28,22 % del porcentaje sobre el total de mujeres (114.576) tienen entre 18 y 24 años, un 32,04 % entre 25 y 36 años, un 6,59 % entre 37 y 45 años, y un 1,66 % entre 46 y 55 años y un 31,23 % sin identificar. En cuanto a las edades en la serie, Coral es la mayor, con 40 años, mientras que Wendy y Gina tienen alrededor de 30 años. Esta diferencia de edad tiene cierta relevancia, aunque no es un factor determinante. A Coral, en muchas escenas, se le percibe como una persona más experimentada que sus dos amigas. No obstante, Wendy y Gina representan vitalidad y muestran un fuerte deseo de libertad. Cabe destacar que Coral se encuentra en el burdel porque, durante su matrimonio sufría malos tratos por parte de su marido y decidió acabar con su vida. Por eso, entra al prostíbulo para evitar ir a la cárcel por homicidio, pues Romeo le ofrece tanto protección como anonimato para formar una nueva identidad.

El estudio indica que, según la procedencia, el 51,30 % de mujeres son latinoamericanas, el 16,32 % europeas (un 13 % son españolas) y del resto se desconoce su origen. De las tres protagonistas, únicamente Coral es española, mientras que Wendy es argentina y Gina cubana. La procedencia de las protagonistas resulta especialmente representativa, ya que, en la vida real, España suele ser un país de destino para numerosas mujeres latinas víctimas de trata con fines de explotación sexual.

El estudio indica que, según la procedencia, el 51,30 % de mujeres son latinoamericanas, el 16,32 % europeas (un 13 % son españolas) y del resto se desconoce su origen. La serie se rodó en 2021 en Tenerife y de las tres protagonistas, únicamente Coral es española, mientras que Wendy es argentina y Gina cubana. La procedencia de las protagonistas resulta especialmente representativa, ya que, en la vida real, España suele ser un país de destino para numerosas mujeres latinas víctimas de trata con fines de explotación sexual.

Tanto Wendy como Gina llegan al burdel engañadas, ya que Wendy cree haber encontrado un trabajo en condiciones que le permita un futuro mejor junto a su pareja, mientras que Gina viaja desde Cuba bajo falsas promesas de trabajo. Aunque se trate de una serie de ficción, en la realidad muchos proxenetas atraen a un gran número de mujeres con la promesa de un empleo digno. Ellas acaban en situaciones de secuestro y endeudamiento de las que resulta muy complicado escapar, porque los proxenetas las someten mediante grandes cantidades de dinero.

A lo largo de toda la serie se sexualiza el cuerpo de la mujer, ya que en la mayoría de las escenas del prostíbulo las trabajadoras aparecen desnudas o en ropa interior, considerada su uniforme de trabajo. El cuerpo femenino sigue siendo un tema de debate constante en nuestra sociedad, donde muchas mujeres han sufrido y sufren acoso verbal o incluso físico por su apariencia. En *Sky Rojo*, esta realidad se refleja de forma continua, lo que evidencia cómo el cuerpo de la mujer se convierte en un instrumento de venta, donde los clientes pagan en función del físico (Rodríguez Alegre, 2024).

Sin embargo, los hombres aparecen en contadas ocasiones desnudos o con poca ropa. A medida que avanza la serie, las protagonistas aparecen cada vez con más vestimenta, lo que simboliza su camino hacia la libertad y la autonomía. Es cierto que, mientras que el burdel es el escenario principal de la primera temporada, en las siguientes la acción se desarrolla tanto dentro como fuera de este lugar, lo que refleja el desarrollo de los personajes y de la trama.

Otro aspecto relevante es la romantización de las relaciones, ya que Coral se enamora de un colaborador amigo de Romeo, y la serie presenta esta relación como algo normal, lo que minimiza la gravedad de la situación (Rodríguez Alegre, 2024).

Asimismo, la serie muestra de manera muy marcada que Romeo lleva una doble vida. Por un lado, su trabajo en el burdel, y por otro, su vida familiar, con su mujer y sus dos hijas. Dentro del burdel, Romeo se muestra como una persona autoritaria y manipuladora, mientras que con su familia aparenta ser cuidadoso y cariñoso. Esta dualidad remarca la idea de que muchos proxenetas y trabajadores de burdeles llevan vidas paralelas, aun cometiendo actos de explotación y violencia contra las mujeres. De hecho, se muestra con total naturalidad cómo Coral da clases particulares a las hijas de Romeo, ya que esta situación se presenta como algo cotidiano, aunque resulte chocante para el espectador. Al mismo tiempo, deja entrever la apariencia de normalidad que Coral intenta mantener pese a la vida tan miserable que lleva (Rodríguez Alegre, 2024).

Los lazos familiares también son un elemento clave en la serie. En el caso de Gina, su madre conocía su situación, pero la aceptaba e incluso deseaba que su hija trabajara allí, ya que Romeo le enviaba dinero mensualmente tanto a la madre de Gina como a su hijo. Esto refleja una situación a la que muchas mujeres se enfrentan en España, especialmente aquellas que provienen de otros países.



Romeo y sus colaboradores dentro del club.

Fuente: [Sensacine](#)

A su vez, la percepción de las mujeres que ejercen esta profesión suele tener un carácter particular, ya que mucha gente considera que es un camino fácil de ganar dinero (Orizaba, 2023). La madre de Gina considera que los ingresos de su hija le aseguran estabilidad económica. De hecho, en una de las llamadas telefónicas entre ella y su hija, la madre afirma que los trabajadores pagan muy bien. Esto permite al espectador empatizar con Gina e incluso sentir lástima por su situación personal y familiar.

La madre de Gina conoce perfectamente la situación y la acepta, lo que refleja el aislamiento y la difícil realidad de muchas de las mujeres que forman parte de estos entornos, a veces incluso animadas por sus propios familiares. Esto deja entrever que esta problemática no afecta únicamente a las mujeres que lo sufren, sino también a sus vínculos familiares.

También se puede observar un claro predominio del color rojo en todas las temporadas, tanto en el vestuario de las mujeres, como en el entorno. El color rojo simboliza pasión y fuerza, y es un elemento tan característico que incluso da nombre a la serie. Los hombres, en cambio, visten de negro, reflejando el poder que tienen sobre las mujeres. A lo largo de la serie, se observa un cambio notable tanto en el uso de colores como en la exposición del cuerpo femenino, ya que los tonos se vuelven más claros y las protagonistas aparecen con más ropa, lo que refleja su propia evolución.

A lo largo de las tres temporadas, las protagonistas deben enfrentarse a la opresión de Romeo, a las drogas, al encierro bajo tierra provocado por uno de los trabajadores del prostíbulo, al nacimiento del hijo de Gina (el padre es un cliente habitual del club), entre otros. Al final de la serie, la policía arresta a Romeo gracias a las pruebas aportadas por las tres protagonistas. En las escenas finales, Coral, Wendy y Gina emprenden su huida hacia una nueva vida, simbolizando que han logrado salir del lugar tan miserable y abusivo en el que estaban retenidas.

En el momento del arresto de Romeo y sus colaboradores, no se indica la duración de su condena. Sin embargo, el artículo 188 del [Código Penal español](#) indica que “el que determine, empleando violencia, intimidación o engaño, o abusando de una situación de superioridad o de necesidad o vulnerabilidad de la víctima, a una persona mayor de edad a ejercer la prostitución o a mantenerse en ella, será castigado con las penas de prisión de dos a cuatro años y multa de doce a veinticuatro meses”. Esta disposición también se aplica cuando la víctima es menor de edad, aunque son penas más severas. Cabe destacar que, si bien la prostitución voluntaria es legal en España, toda actividad que implique explotación sexual o trata de personas está duramente penalizada por la ley.

En 2024 hubo 300 detenciones por delitos de trata con fines de explotación sexual y 225 por delitos de explotación sexual. El perfil más habitual de las personas arrestadas por estos delitos corresponde a hombres españoles de entre 28 y 37 años. No obstante, el Centro de Inteligencia contra el Terrorismo y el Crimen Organizado (CITCO) señala que, desde 2023, más de la mitad de los detenidos fueron mujeres españolas mayores de 53 años, lo que refleja un cambio significativo en el perfil de los implicados en estas actividades delictivas (Montilla, 2025).

Según la [APRAMP](#), en 2024, en España, tanto la Policía Nacional como la Guardia Civil llevaron a cabo 1.705 inspecciones en lugares donde se ejercía la prostitución. De hecho, se identificaron 7.697 personas en riesgo. La mayoría de ellas eran mujeres de entre 33 y 37 años, de origen español, rumano o colombiano.

Finalmente, podemos observar que la serie aborda de manera controvertida y superficial tanto la prostitución con fines de explotación sexual como la trata de mujeres. Por ello, no debemos olvidar que su principal objetivo es entretener y captar la atención del espectador por encima del realismo que caracteriza la vida de las mujeres en estas situaciones. Aunque refleje una problemática social relevante, la serie refuerza una gran cantidad de estereotipos. En este sentido, resulta necesario cuestionarse si todo lo que nos cuentan refleja de manera objetiva la realidad. En relación con los datos, es fundamental señalar que resulta muy complicado obtener el número exacto de mujeres que se encuentran en esta situación, por eso la mayoría de las cifras son aproximadas.

Sin duda, esta serie intenta acercar a los espectadores, de manera bastante romantizada, a distintas situaciones de vulnerabilidad y opresión que sufren las mujeres. Por ello, es necesario luchar día a día y alzar la voz no solo para lograr mejores condiciones y denunciar esta situación, sino también para impulsar leyes más estrictas y severas, que garanticen una mayor protección y seguridad.

Referencias bibliográficas:

APRAMP (2025). El CITCO publica los datos sobre Trata y Explotación de Seres Humanos en España en 2024. Disponible en: <https://apramp.org/el-citco-publica-los-datos-sobre-trata-y-explotacion-de-seres-humanos-en-espana-en-2024/>

Ministerio de España (1999). Ley Orgánica 11/1999, de 30 de abril, de modificación del Título VIII del Libro II del Código Penal, aprobado por Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, Art 187. Boletín Oficial del Estado, núm. 104, de 1 de mayo. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1999-9744#:~:text=El%20que%20induzca%2C%20promueva%2C%20favorezca,de%20doc e%20a%20veinticuatro%20meses>

Ministerio de España (2003). Instrumento de Ratificación del Protocolo para prevenir, reprimir y sancionar la trata de personas, especialmente mujeres y niños, que complementa la Convención de las Naciones Unidas contra la delincuencia organizada transnacional, hecho en Nueva York el 15 de noviembre de 2000, Art. 3. Boletín Oficial del Estado, núm. 296, de 11 de diciembre de 2003. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2003-22719>

Ministerio de Igualdad (2024). Macroestudio. Trata, explotación sexual y prostitución de mujeres: una aproximación cuantitativa. Disponible en: <https://violenciagenero.igualdad.gob.es/wp-content/uploads/Informe-macroestudio-trata-.pdf>

Montilla, Lucía. (2025) El rastro de la prostitución en España: 8.000 mujeres identificadas y decenas de miles fuera del radar. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20250911/rastro-prostitucion-espana-8000-mujeres-identificadas-decenas-miles-fuera-del-radar/16718327.shtml>

Orizaba Rodríguez, Paulina Belem (2023). La autoestima en las sexoservidoras. Tesis, Universidad Don Vasco, A.C., México. Disponible en: <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/c8d541b1-9c67-4b08-828d-9af8810c97f4/content>

Rodríguez Alegre, Lúa (2024). “Análisis de los estereotipos de la prostitución en series de televisión. El caso de Sky Rojo”, Investigaciones Feministas, 15(2), pp. 243-249. doi: <https://dx.doi.org/10.5209/infe.90085>



Audrey Hepburn: la revolución discreta

Marta Valencia Romero

Al hablar de Audrey Hepburn, no es de extrañar que la primera imagen que se nos venga a la mente sea la emblemática postal de la actriz luciendo el famoso vestido negro de Givenchy mientras desayuna, con un *croissant* en una mano y un café en la otra, frente a las vitrinas de la famosa joyería de Tiffany & Co. en la película [Desayuno con diamantes](#) (1961). Audrey Kathleen Ruston, también conocida como Audrey Hepburn, se ha consagrado como uno de los iconos más grandes de Hollywood por los roles que interpretó y por su rompedora estética *gamine*, con la que inauguró nuevos modelos de feminidad y abrió el camino a discursos y reflexiones en torno al género.



Audrey Hepburn vistiendo un Givenchy en la película *Desayuno con diamantes*.

Fuente: [Encyclopædia Britannica ImageQuest, 1961](#).

Nacida en Bélgica el 4 de mayo de 1929, [Hepburn creció en los Países Bajos](#) durante la ocupación nazi en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tras la guerra, se fue a vivir a Londres, donde estudió *ballet*, que se convirtió en una de sus grandes pasiones. Sin embargo, con el tiempo, su camino se fue orientando hacia la actuación y fue en los años 1950 y 1960 cuando Hepburn alcanzó la cumbre de su fama (Brown, 2010).

Mientras Hepburn se iba haciendo hueco en la industria de Hollywood, paralelamente, en 1950 se estaba viviendo la ruptura del sistema de estudios cinematográficos, cuya crisis se tradujo en un descenso en el número de producciones americanas en comparación con las internacionales y europeas (Brown, 2010). Los tres pilares de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición) dejaron de estar bajo el dominio de los estudios, una situación que vino acompañada del auge de la televisión, del uso de las nuevas tecnologías y de la caza de brujas para acabar con la infiltración del comunismo en Hollywood (Gómez y Durán, 2019). Todo esto desencadenó en la aparición de nuevos temas en el cine y de un nuevo ideal de feminidad más próximo y accesible para las espectadoras (Gómez y Durán, 2019). Se produjeron películas marcadas por la idea del cosmopolitismo y por personajes femeninos que mostraban una mayor autonomía y protagonismo (Brown, 2010). Actrices como Audrey Hepburn dejaron una profunda huella con los roles que interpretaron, los cuales reflejan la evolución hacia personajes femeninos más abiertos y que rompían con los moldes tradicionales que habían encasillado a la mujer. Con su esbelta figura y con las prendas que vestía, Audrey reforzó un nuevo modelo de mujer cosmopolita y europea en un



momento en que las producciones americanas promocionaban a Europa como destino turístico (Brown, 2010; Gómez y Durán, 2019). Además, su relación con el excepcional diseñador francés [Hubert de Givenchy](#) muestra cómo la moda se estableció como una nueva forma de contar historias en la industria cinematográfica (Brown, 2010).

Con su angelical estética *gamine*, Audrey Hepburn encarnó una ruptura estética en Hollywood durante los años 1950 y 1960 y desafió los estereotipos de belleza a los que estaban atadas las mujeres y, particularmente, las actrices. Como establece Brown (2010), la estética *gamine* que la actriz puso de moda la hizo diferenciarse de otras estrellas del momento, como Marilyn Monroe, Grace Kelly o Elizabeth Taylor. Estas últimas representaban la feminidad que había imperado en Hollywood hasta entonces, caracterizada por la voluptuosidad y la sensualidad asociada tradicionalmente a los cuerpos de reloj de arena. Esto pone de manifiesto cómo la idea de lo femenino estaba construida a partir de la mirada masculina, la cual influía en las representaciones de mujeres en las distintas producciones cinematográficas.

La estética *gamine* que Hepburn representó era muy particular y se distinguía por el pelo corto, la figura esbelta y un encanto sofisticado y juvenil que recordaba a un muchacho joven (Cambridge University Press & Assessment, s.f.). En otras palabras, combinaba una apariencia sofisticada y dulce con una presencia fuerte. Como explica Brown (2010), la estética *gamine* solo tenía en cuenta los intereses femeninos, lo que le permitió a la actriz crear una imagen de sí misma flexible, accesible y que se alejaba de la mirada masculina. Con ello, Audrey Hepburn y su figura representaron una ruptura moderna al alejarse del estándar estético de Hollywood, pues su aspecto físico no se ajustaba a lo que los hombres deseaban, ya que era una mujer pequeña, delgada y con aspecto inocente (Brown, 2010).



Audrey posando con un corte de pelo a lo *garçon*, un *total look* negro y unas manoletinias. Fuente: [Encyclopædia Britannica ImageQuest, 1954](#).

Con ello, la actriz inauguró el *look Hepburn*, un estilo inspirado por las bailarinas de *ballet* y por la combinación de elementos de la estética *boyish* (el pelo corto a lo *garçon*) con prendas que tradicionalmente se vinculaban a lo femenino (las manoletinias). De hecho, los distintos cortes de pelo que la actriz lució en su filmografía sirvieron para reflejar cómo las mujeres pasaban de la niñez a la adultez. Por ello, el [pelo corto a lo garçon](#) significaba dejar atrás la infancia para romper con los moldes impuestos (Brown, 2010).

Así, con su aspecto moderno, Hepburn ayudó a que apareciesen nuevos ideales dentro del paraguas de la feminidad que se distanciaban de lo convencional, pero siempre sin

salirse demasiado de los límites que eran socialmente aceptables en la época (Moseley, 2002). Podríamos decir, tal y como reflexiona Moseley (2002), que Hepburn ofrecía una identidad protofeminista alternativa y que su imagen se estableció como un ejemplo de individualidad y subjetividad que sirvió de inspiración para un mundo diferente. Audrey Hepburn luchó contra el encasillamiento al que se veía sometida la mujer en la industria del cine, en la que esta era siempre la acompañante y nunca el sujeto. Esto recuerda a la interesante reflexión que hizo Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) sobre la mujer como “la Otra” de la Historia, siempre sometida al hombre (Cid, 2009).

Asimismo, con su estética, Hepburn desafió los límites con los que se definía el género en su tiempo, desdibujando las fronteras entre las concepciones tradicionales de lo masculino y lo femenino. Esto conecta con lo que la propia Simone de Beauvoir afirma sobre el género en *El segundo sexo* (1949), al que lo define como un constructo social y cultural acerca del sexo (Cid, 2009). En este sentido, Audrey experimentó y logró conjugar una estética andrógina que contribuyó a que las mujeres de la época pudieran



Audrey Hepburn con William Holden en la película *Sabrina*.
Fuente: [Encyclopædia Britannica](#)
[ImageQuest, 1954](#).

reimaginar la forma en que el género se había entendido hasta entonces. Junto a ello, a través de la moda, esta estética puso en tensión la rigidez con la que se entendía el género y abrió nuevas vías para representar lo femenino y lo masculino. Audrey consiguió que la moda fuera algo con lo que las mujeres jóvenes y de clase media pudieran experimentar (Moseley, 2002). En el cine, la moda se articuló como una forma de expresión frente a las presiones sociales y como un modo de reflexionar sobre la identidad y la vulnerabilidad interior (Brown, 2010). Un ejemplo de ello es el vestido blanco con bordados de flores que la actriz portó en la película *Sabrina* (1954), el cual introducía un nuevo estilo que separaba al personaje femenino del resto de invitados (Brown, 2010).

Del mismo modo, la filmografía de la actriz se estableció como un espacio de redefinición femenina. Con un gran sentido de la independencia e individualidad, Hepburn se negó a ser moldeada por su estudio Paramount y rechazó ajustarse a los tradicionales estereotipos femeninos del cine clásico de Hollywood (Brown, 2010). Con ello, destacan tres películas que dejan entrever las primeras chispas de feminismo en su trayectoria cinematográfica: *Vacaciones en Roma* (1953), *Desayuno con diamantes* (1961) y *Mi bella dama* (1964).

En primer lugar, en *Vacaciones en Roma*, Audrey Hepburn interpreta a la princesa Ann, quien se toma un día libre en Roma para escapar de sus obligaciones reales. Durante ese día, la princesa se encuentra con un periodista, quien dice no conocer la identidad de la muchacha con el objetivo de obtener una exclusiva para su periódico y con quien la protagonista entabla una especie de relación amorosa. En esta producción cinematográfica, el personaje de la princesa Ann muestra esa evolución que se produjo en Hollywood hacía la representación de mujeres alejadas de la sexualización establecida por la mirada masculina. Ann, encasillada en la tradición y aplastada por el peso de las obligaciones de la corona, rompe, durante un día, con esa cárcel que ella considera que es su vida. Durante la película, vemos a una Audrey Hepburn que interpreta a una mujer sofisticada y, a la vez, desenfadada. No solo rompe con la mirada masculina en lo que concierne al plano estético, sino también a través de la actitud de la propia princesa, quien se muestra como una mujer capaz de decidir por sí misma. El final de la película, en el que la princesa decide retomar sus obligaciones y renunciar a la historia de amor con el periodista, muestra cómo la mujer es agente de su propia vida. Con su actitud determinada y decidida, la princesa Ann es un ejemplo de personaje femenino emancipado (Bartyzel, 2015).



Audrey Hepburn con su Óscar a la mejor actriz por la película *Vacaciones en Roma*.

Fuente: [Encyclopædia Britannica](#)
[ImageQuest](#), s.f.

En segundo lugar, en *Desayuno con diamantes*, Hepburn interpreta a Holly Golightly, quien encarna un nuevo arquetipo femenino que hasta entonces no había sido explorado en Hollywood: la chica independiente, soltera, divertida y que tiene sexo premarital (Belinchón, 2023). En 1960, esto fue profundamente innovador, pues en la década de los cuarenta Hollywood había reducido a la mujer al rol de madre, esposa y novia, o de *femme fatale* en las cintas cinematográficas (Gómez y Durán, 2019). Esta película, basada en la novela de Truman Capote, trajo a la mesa temas como el sexo y la prostitución, hasta entonces considerados como temas prohibidos (Gómez y Durán, 2019). Holly Golightly, que era una chica de compañía que tenía sexo con hombres a cambio de dinero, representaba el fin de la inocencia en la mujer (Belinchón, 2023). De hecho, como explica Bartyzel (2015), Holly es capaz de manipular el sistema patriarcal que la rodea y consigue crear para sí misma un alter ego que le ayuda a imaginar su persona fuera de las redes que la habían atado. Pese a esto, el clásico final feliz de la película, en el que Holly renuncia a su libertad e independencia para acabar en una relación romántica con el protagonista masculino, muestra cómo el cine seguía estando

construido desde la mirada masculina. Aunque con este rol Audrey consiguió plantear un nuevo modelo de mujer emancipada, ni la misma actriz pudo escapar al control de la mirada masculina de los directores y productores de la cinta. Todo esto pone de manifiesto la reflexión de Simone de Beauvoir de cómo la sociedad ha sido construida por y para los hombres, lo cual puede extrapolarse a la industria del cine. La tendencia al final prototípico en el que la mujer vuelve a ser reducida al papel romántico demuestra cómo la industria de Hollywood seguía proyectando una mirada heteropatriarcal hacia el papel de la mujer en la sociedad. Audrey Hepburn plantó una semilla discreta de empoderamiento, también necesaria para esa la lucha por la imaginación de un cine con perspectiva feminista.

En tercer lugar, *Mi bella dama* presenta el tema de la movilidad social a través del amor, la educación y la moda (Wilson, 2011). En esta película, Audrey Hepburn interpreta a Eliza Doolittle, una florista a quien el profesor Henry Higgins pretende convertir en una dama, pues quiere demostrar que es capaz de conseguir que una chica sin educación se transforme en una señorita de alta clase. Pese a que el personaje de Eliza Doolittle es un reflejo de la fantasía proyectada por la mirada del profesor de poder moldear a la mujer según desee, Audrey consiguió aportar al rol ciertos elementos de rebeldía y autonomía. Hacia el final de la película, frente a la actitud misógina y egocéntrica del profesor, quien se jacta del éxito del proyecto que para él constituía la florista, Eliza Doolittle alza su voz para reivindicar su humanidad y declarar que no es un simple punto en una lista de cosas por hacer. Asimismo, Eliza rechaza la propuesta del profesor de que vuelva con él y reafirma su individualidad como mujer cuando le dice que no es de su propiedad, sino que ella misma es la propia autora de su vida. En el espíritu de Doolittle se produce la afirmación femenina de que las mujeres pueden hacer por sí mismas todo lo que se propongan, sin la necesidad de depender de una figura masculina. Sin embargo, la cinta sigue terminando con el prototípico final feliz, con Eliza Doolittle volviendo a casa del profesor, quien parece haber olvidado ese discurso de empoderamiento que minutos antes enunciaba en la pantalla. Esto demuestra cómo la mirada masculina de los directores y productores cinematográficos seguían determinando las producciones cinematográficas del momento.



Audrey Hepburn interpretando a Eliza Doolittle en *Mi bella dama*.

Fuente: [Encyclopædia Britannica ImageQuest, 1964](https://www.britannica.com/photography/Audrey-Hepburn).

Así, siguiendo las teorías feministas del cine desarrolladas por [Laura Mulvey](#) (1975), se pone de manifiesto que el estilo de las cintas en la época clásica de Hollywood estaba dominado por un fin: lograr la satisfacción de la mirada masculina, poniendo a la mujer

como el objeto de ese placer visual. Mulvey habla de dos placeres: el activo (masculino) y el pasivo (femenino). Con ello, la mujer era relegada a la posición de objeto sexual, sobre la que el hombre proyectaba su mirada fantasiosa. La mujer pasa a ser el espectáculo, lo que refleja cómo el cine ha empleado «el instinto escopofílico (placer de mirar a otra persona como objeto erótico) y, en contraposición, la libido del ego (conforma los procesos de identificación)» (Mulvey, 1975:376) para construir sus producciones cinematográficas. De hecho, Mulvey muestra que el lenguaje del patriarcado ha encasillado a la mujer y la ha representado como una figura silenciosa y producto de las fantasías masculinas, lo que se refleja en las películas del cine clásico de Hollywood. Además, como explica Laguarda (2006), Teresa de Lauretis establece la idea del cine como una maquinaria del género, cuyo orden patriarcal construye ese ideal tradicional de feminidad en la narrativa fílmica, algo a lo que Hepburn se enfrentó con su estética y con sus roles.

Audrey, como actriz y mujer, batalló contra las estructuras de la industria cinematográfica de la época e intentó ir haciendo hueco a la mirada femenina en el cine, alejándose de la representación de la mujer establecida por la mirada masculina heteropatriarcal. Sus personajes muestran producciones cinematográficas novedosas en las que se empezaba a incluir a la mujer como espectadora. En resumidas cuentas, con sus roles, al igual que Simone de Beauvoir hizo en su obra *El segundo sexo* (1949), Audrey se planteó qué significaba ser mujer: no se dejó clasificar y sus interpretaciones oscilaron entre personajes muy dispares. Sin embargo, aunque se distanció de la sexualización que sus compañeras sufrían, Audrey seguía encontrándose en cierto modo a merced de la mirada masculina de los que dirigían las cintas. Y no podemos obviar que se considera que el aspecto físico de la actriz popularizó la obsesión por la delgadez en la industria (Bartzyzel, 2015). No obstante, los roles de mujeres que interpretó muestran cómo Audrey contribuyó a un cambio en Hollywood. Si bien su figura no representó una ruptura revolucionaria, sí constituyó un avance sutil hacia la redefinición de lo que significaba ser mujer y de los modos en que estas podían presentarse en la sociedad y en el cine.



Audrey Hepburn en la película *Funny face*.

Fuente: [Encyclopædia Britannica ImageQuest, 1957](#).

Con ello, Audrey Hepburn se ha consolidado como uno de los iconos más importantes en Hollywood. Más allá de su elegancia, su belleza cuenta una historia de superación y resiliencia y refleja el dolor que vivieron muchas personas durante la Segunda Guerra Mundial. En ella se entrelazan la vulnerabilidad y el empoderamiento, mostrando que

fuerza interior puede venir de la sensibilidad. Lo que Hepburn experimentó refleja el dilema con el que muchas mujeres se encontraban: mantenerse ancladas a la feminidad tradicional o romper con lo establecido. Audrey se posicionó en un punto intermedio y demostró que también existen matices que son igualmente indispensables para la lucha (Bartyzel, 2015).

Aunque interpretó a mujeres emancipadas y magnéticas, las películas de Audrey Hepburn seguían terminando con el típico final feliz que reafirmaba el deseo y las fantasías masculinas en las producciones cinematográficas. Sus personajes, si bien modernos, seguían viéndose de algún modo determinados por el ideal tradicional de feminidad. No obstante, Hepburn supo aportarles humanidad y profundidad psicológica, lo que avivó la chispa del cambio. Los papeles de la actriz evidencian su deseo de imaginar nuevos futuros para las mujeres. Por consiguiente, el feminismo de Hepburn, aunque no buscó dar soluciones revolucionarias, sí reflejó la lucha contra las redes heteropatriarcales del cine y de la sociedad del momento (Bartyzel, 2015).

En conclusión, Audrey Hepburn se establece como una revolución discreta, ya que, aunque no rompió radicalmente con el sistema patriarcal de Hollywood, sí lo cuestionó. Fue una mujer que luchó contra los constructos sociales que encasillaban a las mujeres en el cine, tales como el ideal tradicional de feminidad, los papeles que les eran ofrecidos a las actrices, la esfera doméstica a la que normalmente la mujer era recluida en las cintas, etc. Audrey pasó a la historia por su elegancia, por su dulzura y por sus películas, pero también por su capacidad de transformar su sufrimiento en algo más. Desafió los roles de género en los que la mujer había sido encasillada y esbozó un nuevo modelo de feminidad, que se alejaba de la sexualización impuesta por la mirada masculina y que se caracterizaba por la elegancia y la independencia. Asimismo, su figura propuso nuevos discursos en torno a la concepción del género y planteó que este no tiene por qué ser reducido a una definición dogmática. Audrey Hepburn, quien aún sigue siendo fuente de inspiración para muchas mujeres, nos muestra que el dolor también es una herramienta de empoderamiento para romper barreras de género y para imaginar nuevos espacios en los que las mujeres se sientan bienvenidas, así como hizo ella misma en su propia realidad. Por esta razón, la actriz aparece como un espíritu imprescindible en la lucha feminista.

Referencias bibliográficas:

Bartyzel, Monika (2015) *Girls on Film: The hidden feminism of Audrey Hepburn*. Disponible en: <https://theweek.com/articles/447336/girls-film-hidden-feminism-audrey-hepburn> [Consulta: 25-09-2025].

Belinchón, Gregorio (2023) “Desayuno en Tiffany’s: un film que Audrey Hepburn no quería hacer, que Truman Capote atacó y que estuvo al borde de la censura”, *ContentEngine LLC, a Florida limited liability company*. Disponible en: <https://www.proquest.com/wire-feeds/desayuno-en-tiffany-s-un-film-que-audrey-hepburn/docview/2803273938/se-2> [Consulta: 23-09-2025].

Brown, William (2010) “CHAPTER 6: Audrey Hepburn. The Film Star as Event” en Barton Palmer (ed.) *Larger Than Life: Movie Stars of the 1950s*. United States: Rutgers University Press, pp. 130-146. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/detail.action?docID=832035> [Consulta: 23-09-2025].

Cambridge University Press & Assessment. (s.f.). Gamine. En *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus*. Disponible en: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gamine#google_vignette [Consulta: 24-09-2025].

Cid López, Rosa María (2009) “Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre *El Segundo Sexo*”, *Investigaciones feministas*, 0, pp. 65-76. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE0909110065A/7775> [Consulta: 11-10-2025].

Gómez Villalba, Paula y Durán Manso, Valeriano (2019) “La evolución de los arquetipos femeninos en el Hollywood clásico (1950-1967): análisis de los personajes de Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor”, *Cincinnati Romance Review*, 46, pp. 19-40. Disponible en: <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/f4674a1d-47b7-4c70-9a5d-a701648f22b6/content> [Consulta: 25-09-2025].

Laguarda, Paula (2006) “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”, *La Aljaba*, 10. Disponible en: https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009 [Consulta: 11-10-2025].

Moseley, Rachel (2002) “Trousers and tiaras: Audrey Hepburn, a woman's star”, *Feminist review*, 71(1), pp. 37-51. Disponible en: <https://doi.org/10.1057/palgrave.fr.9400025> [Consulta: 24-09-2025].

Mulvey, Laura (1975) “Placer visual y cine narrativo”, *Screen*, 16(3), pp. 365-377. Disponible en: https://files.commonscs.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/8374/files/2019/08/Laura_Mulvey_Placer_visual_y_cine_narrativo.pdf [Consulta: 10 -10-2025].

Wilson, Julie (2011) “A new kind of star is born: Audrey Hepburn and the global governmentalisation of female stardom”, *Celebrity studies*, 2(1), pp. 56-68. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/19392397.2011.544163> [Consulta: 24-09-2025].



Entre luz y rebelión: mujeres, activismo y ecos que transforman

Paula Vélez Bisan - Etame

Desde sus inicios, la fotografía ha sido un espacio donde las mujeres han encontrado una herramienta para cuestionar jerarquías sociales, desafiar normas de género y producir nuevos discursos visuales. Este artículo analiza cómo varias fotógrafas convirtieron la cámara en un instrumento político y de denuncia, transformando no solo la historia del arte, sino también la forma de mirar la realidad.

El valor más clásico de una fotografía, de cualquier fotografía, el más aparentemente real y mayormente reconocido por una tradición que se remonta a los orígenes mismos del arte fotográfico, es, y tristemente, ha sido, el valor documental.... (Martín Nieto, 2005).

En este artículo me centro en explicar cómo la fotografía pasó del uso documental en el siglo XIX a evolucionar hacia un uso más político y social, hasta acabar siendo una gran herramienta representativa y de activismo visual contemporáneo.

La mujer prosperó en el siglo XIX, una época en la que convergían eventos como la revolución industrial, los avances científicos y técnicos, el nacimiento de una nueva clase social burguesa.

En esta época, observamos a tres pioneras principales: Anna Atkins, Julia Margaret Cameron y Frances Benjamin Johnston.



Dictyota Dichotoma

Fuente: [Historia del Arte, Fotografías de algas inglesas](#)

Anna Atkins constituye uno de los casos más significativos de esta irrupción femenina. Su obra mediante la cianotipia, un proceso fotográfico que consiste en imprimir negativos en monocromo (Munsuri, 2023), no solo inauguró nuevas posibilidades técnicas, sino que situó el trabajo de una mujer en el centro de la producción científica de su tiempo. Su libro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), fue el primer libro ilustrado con fotografías y demostró que las mujeres podían generar conocimiento visual riguroso en un campo dominado por hombres.

También Julia Margaret Cameron amplió los límites de lo que podía ser la fotografía. Su aproximación emotiva y expresiva contrastaba con el carácter técnico dominante, y su propio testimonio:



“Comencé sin conocimientos sobre el arte. No sabía cómo colocar mi cámara oscura, cómo enfocar al modelo, y borré mi primera imagen, para mi consternación, frotando mi mano sobre el lado transparente del cristal” (Luis, 2022).

Esto evidencia cómo muchas mujeres entraron en la práctica fotográfica desde la autodidaxia, transformándola desde dentro. Con ella, la fotografía empezó a ser un espacio para la sensibilidad y la experimentación femenina.

Y por su parte, la última de nuestras pioneras, Frances Johnston, representa el paso de las mujeres al ámbito público de la fotografía profesional. Formada en París y activa en Washington, documentó tanto figuras políticas como realidades sociales marginadas. Su mirada hacia la infancia trabajadora, las comunidades afroamericanas o los nativos norteamericanos introduce un temprano compromiso social que anticipa la dimensión política que la fotografía adquiriría más adelante.

Las tres, desde posiciones distintas: la ciencia, la experimentación artística y el fotoperiodismo, muestran cómo las mujeres del siglo XIX no fueron meras espectadoras del desarrollo fotográfico. Aprovecharon un medio nuevo para generar conocimiento, explorar la subjetividad y documentar realidades sociales, sentando las bases de la posterior fotografía social y feminista del siglo XX.

Este aspecto se observa con mayor claridad a medida que entramos en el siglo XX, cuando el mundo sufría dos guerras mundiales e incesantes procesos de descolonización. En el plano social se produjeron grandes avances en los derechos humanos, el movimiento feminista, las luchas civiles por la igualdad racial y una acelerada modernización tecnológica y cultural, que transformó la forma de vivir, comunicarse y expresarse artísticamente. En este contexto convulso, la fotografía se convirtió en un medio desde el que muchas mujeres ejercieron agencia política y artística, ampliando radicalmente las posibilidades del lenguaje visual. Su participación no solo se limitó al ámbito doméstico y científico, ahora ocupaba el terreno del fotoperiodismo, la denuncia social y las vanguardias artísticas.

La democratización de la fotografía a finales del XIX y comienzos del XX permitió que un número creciente de mujeres accediera a espacios profesionales. Surgieron así ámbitos como la fotografía de guerra, cuyos fundamentos se definían como “la representación de situaciones bélicas y de cómo afecta esto a la población y al territorio” (Hernández, 2021).

Este nuevo territorio visual abrió la puerta a un fotoperiodismo comprometido en el que las mujeres desempeñaron un papel decisivo. Entre ellas, Gerda Taro se convirtió en una figura pionera: considerada la primera fotoperiodista de guerra que murió en un frente, desarrolló una mirada profundamente política marcada por sus ideales socialistas y por su trayectoria vital atravesada por el exilio. Durante la Guerra Civil española se comprometió con el bando republicano y centró su trabajo en retratar la revolución desde dentro, dando especial protagonismo a las mujeres milicianas. Su manera de entender la fotografía como testimonio directo y militante anticipó la dimensión social que caracterizaría el trabajo de otras fotógrafas decisivas del periodo. Su muerte en la Batalla de Brunete (1937), a los 27 años, simboliza los riesgos que estas mujeres asumieron al reclamar la cámara como herramienta de acción y denuncia.



Robert Capa - Córdoba, Spain, 1936. Soldier at the very moment of death during the Spanish Civil War. Fuente: [DDR ART GALLERY](#)

Paralelamente, y especialmente durante la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la fotografía documental adquirió una fuerza sin precedentes. En este ámbito, Dorothea Lange y Margaret Bourke-White consolidaron una mirada humanista que definió una nueva etapa: La fotografía social y documental (1930-50).

Dorothea Lange captó las miradas de auxilio y los llantos de las comunidades más marginadas, exponiendo las estructuras de desigualdad que afectaban a Estados Unidos. Su trabajo evidenció la dimensión política de la fotografía, transformándola en un instrumento de testimonio, denuncia y cambio social más allá de la simple documentación.

Bourke-White, por su parte, trabajó para revistas como LIFE y Fortune, documentando la industrialización estadounidense, la segregación racial y episodios políticos clave como el movimiento de Gandhi en India. Para ella, “The camera is a remarkable instrument. Saturate yourself with your subject, and the camera will all but take you by the hand and point the way”(Abbaspour, 2014). Ambas consolidaron la fotografía como una herramienta de conciencia social y transformaron el modo en que se representaban las crisis económicas y políticas del siglo XX.

Paralelamente, y especialmente durante la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la fotografía documental adquirió una fuerza sin precedentes. En este ámbito, Dorothea Lange y Margaret Bourke-White consolidaron una mirada humanista que definió una nueva etapa: La fotografía social y documental (1930-50).



Margaret Bourke-White, The Louisville Flood 1937, printed c. 1970

Fuente: [Whitney Museum of American Art](https://www.whitney.org/art-works/margaret-bourke-white-the-louisville-flood)

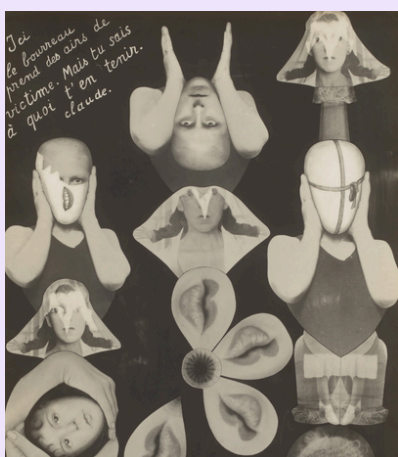
Margaret consideraba que la cámara no era sino un instrumento para retratar la realidad, para hacer “política visual” y mostrar la crudeza y el sufrimiento humano sin artificios; con los fotógrafos, en este caso “las”, siendo testigos directos de la historia y despertando la conciencia social.

A medida que avanzaba el siglo XX, la fotografía no solo se consolidó como herramienta de denuncia social —de la mano de fotoperiodistas y documentalistas—, sino que también se transformó profundamente en el terreno artístico.

Mientras la cámara servía para visibilizar conflictos, desigualdades y crisis humanas, otro conjunto de creadoras exploraba sus posibilidades expresivas desde las vanguardias. Movimientos como el dadaísmo, el surrealismo o el constructivismo encontraron en la fotografía un medio idóneo para romper con los códigos tradicionales y proponer nuevas formas de representación simbólica. No obstante, como señalan Mulet Gutiérrez y Seguí Aznar (1993: 280), la fotografía no se limita a ser un reflejo de estas corrientes, sino que posee un lenguaje propio capaz de generar innovación y debate estético por sí mismo.

En este marco de experimentación surgieron figuras clave como Lee Miller, Claude Cahun e Imogen Cunningham, cuyas aportaciones ampliaron las fronteras del medio. Lee Miller, vinculada al surrealismo, combinó la exploración psicológica y la representación del cuerpo femenino con una mirada crítica que más tarde aplicaría a la documentación de la guerra. Claude Cahun llevó la investigación visual aún más lejos al cuestionar los roles de género y la estabilidad de la identidad a través del autorretrato, anticipando debates contemporáneos sobre performatividad y representación. Por su parte, Imogen Cunningham, desde el Grupo f/64, impulsó una fotografía de depuración técnica y formal que renovó la percepción de la luz, la forma y la textura.

Aunque procedentes de contextos distintos, sus trabajos convergieron en un mismo impulso transformador: romper las normas estéticas establecidas y abrir la fotografía a un territorio más libre, introspectivo y crítico. Gracias a sus propuestas, el medio adquirió nuevas dimensiones expresivas que ampliaron la noción de autoría femenina y prepararon el terreno para las búsquedas identitarias y feministas de la fotografía contemporánea.



Claude Cahun (Lucy Schwob).
M.R.M (Sex). c. 1929-30
Fuente: [MoMA](#)



Fuentes: [Museo Casa Natal](#)
[Picasso Málaga](#)



Fuentes: [MUBI](#)



Tras estas transformaciones impulsadas por las creadoras de la segunda mitad del siglo XX, la fotografía contemporánea se ha convertido en un espacio donde convergen discursos feministas, debates sobre representación y nuevas posibilidades técnicas. Hoy en día, el panorama artístico es mucho más amplio y diverso, marcado por un mundo globalizado en el que las autoras continúan ampliando los límites del medio desde prácticas cada vez más críticas y experimentales. Aunque persisten desafíos de equidad y visibilidad, muchas fotografías han logrado consolidar una voz propia y utilizar la imagen como herramienta de resistencia y activismo.

Nan Goldin, por ejemplo, combina fotografía e instalación para denunciar la violencia institucional y la crisis de los opioides, especialmente a través de *The Ballad of Sexual Dependency* y de sus acciones públicas con el colectivo P.A.I.N. Del mismo modo, Zanele Muholi emplea el retrato documental para visibilizar y dignificar a la comunidad LGBTQ+ sudafricana en series como *Faces and Phases*, convirtiendo cada imagen en un acto de reivindicación política. Estas propuestas —que dialogan con las exploraciones identitarias de Cindy Sherman, la sensibilidad social de Graciela Iturbide o la puesta en escena de Annie Leibovitz— demuestran cómo la fotografía actual articula nuevas formas de denuncia y defensa de los derechos de grupos históricamente marginados.

En este contexto global, las mujeres no solo participan del panorama artístico contemporáneo, sino que contribuyen activamente a redefinirlo, ampliando los lenguajes visuales y generando discursos inclusivos que cuestionan estructuras de poder profundamente arraigadas. Su labor continúa la estela de las pioneras del siglo XIX y de las transformadoras del siglo XX, demostrando que la fotografía sigue siendo un medio vivo, capaz de renovar su sentido político, social y estético para responder a los desafíos del presente.



Sunday Francis Mdlankomo,
Vosloorus, Johannesburg; Zanele
Muholi

Fuente: [BROOKLYN MUSEUM](https://www.brooklynmuseum.org/)

Para finalizar este artículo sobre el recorrido de la fotografía, quiero que sepas, lectora, que lo largo de la historia, las mujeres han transformado la fotografía, no solo como arte, sino como una poderosa herramienta de activismo y expresión social. Desde las pioneras del siglo XIX hasta las creadoras contemporáneas, han promovido el feminismo y la inclusión, cuestionando estructuras de poder y visibilizando realidades silenciadas. En el contexto globalizado actual, mujeres de diversas culturas, razas y experiencias enriquecen el medio, impulsando su progreso y redefiniendo la fotografía como un espacio de innovación, conciencia y cambio profundo.





Referencias bibliográficas:

Abbaspour, Mittra. (2014) *Margaret Bourke-White. Museum of Modern Art*. Disponible en: <https://www.moma.org/artists/712-margaret-bourke-white> [Consultado 13-09-2025]

Emtiazi, Arvin. (2022) 'Conviértete en fotógrafo de guerra', Spéos. Disponible en: <https://speos-photo.com/es/conviertete-en-fotografo-de-guerra/> [Consultado: 20-11-2025]

Hernández Traverso, Alba. (2021) "La fotografía de guerra bajo la lente de Gerda Taro y Robert Capa", Archivos de la Historia, 3 de junio. Disponible en: <https://archivoshistoria.com/la-fotografia-de-guerra-bajo-la-lente-de-gerda-taro-y-robert-cap/> [Consutado 11-11-2025]

Historia-Arte. (2025) *Fotografías de algas inglesas*. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/fotografias-de-algas-inglesas> [Consultado 17-12-2025]

Institut Valencià d'Art Modern (2001) *Claude Cahun*, 8 de noviembre. Disponible en: <https://ivam.es/es/exposiciones/claude-cahun-4/> [Consultado 13-11-2025]

Library of Congress (s. f.) *Johnston (Frances Benjamin) Collection: About This Collection*. Disponible en: <https://www.loc.gov/collections/frances-benjamin-johnston/about-this-collection> [Consultado 13-11-2025]

Lotzof, Kerry. (s. f.) "Anna Atkins's cyanotypes: the first book of photographs". London: Natural History Museum, London. Disponible en: <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html> [Consultado 13-11-2025]

Luis, Nuria. (2022) "Quién es Julia Margaret Cameron, una de las fotografías favoritas de Kate Middleton que podría haber inspirado su sesión de cumpleaños". Vogue España, 13 de enero. Disponible en: <https://www.vogue.es/living/articulos/julia-margaret-cameron-fotografa-kate-middleton> [Consultado 9-11-2025]

Martín Nieto, Eva. (2005) "El valor de la fotografía. Antropología e imagen". *Gazeta de Antropología*, N° 21, Art. 04. Disponible en: https://www.ugr.es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html [Consultado 10-11-2025]

MUBI (s.f.) *Imogen Cunningham – Películas, biografía y listas*. Disponible en: <https://mubi.com/es/cast/imogen-cunningham> [Consultado 17-12-2025]

Mulet Gutiérrez, María José & Seguí Aznar, Miguel. (1993) "Fotografía y vanguardias históricas", *Laboratorio de Arte*, vol.2, núm.5, p. 280. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/view/18317/15950> [Consultado 12-11-2025]



Munsuri, María. (2023) “Todo lo que hay que saber sobre Anna Atkins, pionera de la fotografía, está recogido en este exquisito volumen de Taschen”. Vogue España, 3 de julio. Disponible en: <https://www.vogue.es/articulos/anna-atkins-fotografia-taschen-cyanotypes-libro> [Consultado 13-11-2025]

Museo Casa Natal Picasso. (2025) *Lee Miller, más allá del conflicto*, 13 de marzo. Disponible en: <https://museocasanatalpicasso.malaga.eu/actividades/detalle-de-actividad/Lee-Miller-mas-alla-del-conflicto/> [Consultado 17-12-2025]

National Park Service. (2025) *Frances Benjamin Johnston*. Disponible en: <https://www.nps.gov/people/frances-benjamin-johnston.htm> [Consultado 14-11-2025]

Oakland Museum of California. (2017) *Dorothea Lange: Politics of Seeing*, 13 de mayo - 27 de agosto. Disponible en: <https://museumca.org/es/on-view/dorothea-lange-politics-seeing/> [Consultado 14-11-2025]

Zivkovic, Alex. (2022) “*Claude Cahun (Lucy Schwob)*”. Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.moma.org/artists/8195-claude-cahun-lucy-schwob> [Consultado 14-11-2025]



Presión, imagen y desigualdad: el precio de ser una mujer en la industria musical actual

Sergio Avellaneda Rodríguez

En los últimos años, la cultura ha estado profundamente marcada por las formas de entretenimiento que consume la población. Una de estas (y la más extendida, nos atrevemos a indicar) es la música y todos los productos audiovisuales que esta industria genera. Estos influyen en gran medida en la creación de normas sociales, así como en el establecimiento de estereotipos que afectan a la propia sociedad, ya que influyen en los individuos que la conforman. Así, en este contexto donde la visibilidad mediática se ha convertido en algo tan esencial, la figura de la artista femenina se ha vuelto un espacio de tensión entre su expresión artística y las expectativas que se tienen sobre ella.

La industria musical actual se ha caracterizado por la creación de las divas pop, figuras que han marcado los cánones de belleza durante las últimas décadas, así como ideas sobre lo que tanto la sociedad como las propias mujeres esperan de ellas mismas. Vemos, por tanto, que la industria musical actual no solo produce canciones, sino también imágenes y narrativas sobre asuntos como el cuerpo, la identidad o el género. La repercusión que desde aproximadamente los años 80 del siglo pasado ha obtenido la figura de las artistas femeninas viene de la mano de las propuestas transgresoras que estas artistas han introducido. Se puede observar como las nuevas artistas que han aparecido en la industria musical desde entonces rechazan los estereotipos tradicionales, de forma que progresivamente han dejado de dar al mercado lo que este espera, a la vez que han comenzado a utilizar sus espacios para controlar las imágenes que producen y sus significados (Martínez Cano, 2017: 475-492).

Hoy en día es un hecho que las mujeres profesionales no reciben el mismo tratamiento que sus equivalentes masculinos, aun pudiendo acreditar el mismo nivel de profesionalidad y experiencia en un sector laboral concreto, como puede ser la industria musical, en la que se discrimina a las mujeres incluso a la hora de aprender a tocar un instrumento (Marinas, 2019). La diferencia de la [industria musical](#) es el foco bajo el que se encuentran las mujeres que se dedican a este sector, dado que las que más éxito cosechan tienen mucha más visibilidad y están expuestas a niveles muchos mayores de crítica y de escrutinio.

La mayoría de críticas que reciben artistas como Ariana Grande o Selena Gómez no giran en torno a su música, sino a su cuerpo o a asuntos relacionados con sus vidas privadas. Desde comentarios relacionados con la bajada de peso de Grande o con las fluctuaciones del peso de Gómez hasta las críticas recibidas recientemente con motivo



de sus respectivas parejas, se tienen que enfrentar a todo tipo de presión mediática a la que sus contrapartes masculinas nunca se han visto expuestas. Este tipo de reacción ilustra de forma bastante clara como la misma existencia de las artistas femeninas sigue siendo el foco de las críticas que reciben.

El boom de las redes sociales en los últimos años no ha hecho más que intensificar la presión sobre la apariencia de las artistas femeninas. Por ello mismo la imagen visual de la artista ha cobrado casi tanta importancia como su sonido en la cultura actual. Esto es una tendencia que se lleva produciendo desde los años 80, con el auge de MTV y de los videos musicales, en los que el cuerpo y la estética de la artista pasaron al primer plano del producto musical (Martínez Cano, 2017:475-492). La apariencia, el cuerpo y el estilo pasaron a formar parte de la “marca” que intentan vender los artistas, y en el caso de las mujeres se espera que representen un ideal de feminidad bastante normativo y generalmente introducido por el punto de vista desde el que miran los hombres a las mujeres, en otras palabras, el male gaze, concepto introducido por Mulvey, para explicar como el cine clásico convierte a la imagen de la mujer en objeto de deseo, reforzando jerarquías patriarcales (Mulvey, 1998:15-25).

Se puede observar que ya durante las últimas décadas del siglo XX, la imagen de las artistas adquirió una importancia fundamental en su trabajo, pasando a formar parte del producto que llamaba la atención del consumidor. Esto es un rasgo que ha heredado la música contemporánea, sobre todo el género pop, en el que se espera que las mujeres tomen la figura de “diva”, que encarna de forma simultánea el poder y el deseo de aprobación. Así, mientras los artistas masculinos son alabados por su genialidad o por su autenticidad, las mujeres siguen siendo valoradas según su imagen, la cantidad de



Figura 1. Beyoncé en una presentación musical de los Grammys de 2017. Fuente: [GettyImages](#), 2017.

maquillaje que utilizan o la ropa que se ponen, lo que siempre resulta en una búsqueda infructuosa de la igualdad, ya que a ambos sexos se les reconoce el éxito por factores distintos (Martínez Cano, 2017:475-492).

Por ello, muchas artistas están usando mensajes feministas de empoderamiento con el objetivo de romper con un pasado que estaba plagado de formas de opresión. Sin embargo, estos mensajes aparecen dentro de la industria musical, que prioriza lo visual, lo llamativo y lo que capta la atención del espectador. Esto en muchas ocasiones entra en conflicto con el mensaje feminista que intentan transmitir.

En este sentido se puede decir que la industria musical actúa como un agente productor de estereotipos, ya que, en el caso de las mujeres, impone cuerpos jóvenes, normativos y hegemónicos, a la vez que una serie de comportamientos que mantienen el equilibrio entre la provocación que realizan estas artistas con sus discursos y aquello que es aceptable para el mercado. Es decir, deben ser provocativas, en todos los sentidos, pero no demasiado rebeldes, para poder seguir siendo controladas. Por ello, por muchos esfuerzos que realizan por romper con esos roles de género y los mecanismos de opresión, es extremadamente difícil escapar del control que ejerce la propia industria.

De esta forma, la creación de la imagen de “diva” que muchas artistas han confeccionado se ha visto acompañada de muchos matices negativos a los que estas mismas se han tenido que enfrentar, tales como las opiniones negativas del público por sus decisiones o por su visión artística. En la industria predomina un ideal que se centra en la juventud, en la delgadez y en la normatividad corporal, de forma que cualquier tipo de diversidad étnica, racial o de género aparece marginalizada. Así, se consigue asociar, de manera injusta, el éxito con la adecuación a una serie de parámetros estandarizados que se alejan de la realidad.

De este modo, las artistas no pueden ser demasiado “divas”, ya que se las tacha de arrogantes o de artificiales, de la misma forma que no pueden adoptar imágenes demasiado sensuales, ya que eso genera críticas por la forma en la que se expresan y utilizan su cuerpo, y que da lugar a miles de debates sobre la cosificación de la mujer. Sin embargo, tampoco se pueden mostrar demasiado conservadoras, ya que en ese caso se las tachará de aburridas o de poco auténticas, ya que se considera que las mujeres, lejos de negarla, deben abrazar su sexualidad en el mundo actual, de la misma forma que han hecho los hombres desde siempre, con la diferencia de que ellas son criticadas por ello. Todo esto nos hace pensar en la hipocresía, tanto de la industria musical como de la sociedad misma y en como absolutamente todas las decisiones de las artistas se van a utilizar como un motivo para criticarlas.

Además, no solo es importante la imagen que adoptan en relación con su sexualidad o con su naturalidad, el asunto de la edad también resulta bastante nocivo en la industria

musical. Se ha llegado al punto en el que cuando una mujer envejece, de alguna manera pierde el valor social, ya que pierden el atractivo de la juventud. Mientras tanto, sus homónimos masculinos utilizan esa madurez como símbolo de autoridad o incluso de sensualidad, lo cual es sorprendente teniendo en cuenta la visión tan contraria que se tiene de la edad en las mujeres.



Figura 2. Adele antes y después de su bajada de peso.
Fuente: [Surgery TR](#). (s.f.).

En cuanto al peso, nos encontramos en la misma situación. Numerosas artistas, como los ejemplos de [Adele](#) o Lizzo, que han bajado de peso recientemente han recibido infinitos comentarios positivos sobre su cambio de imagen. Esas son las formas de violencia enmascarada que perpetúan estereotipos y cánones de belleza irreales, ya que ninguna de estas artistas ha recibido nunca halagos con respecto a su imagen precisamente hasta su pérdida de peso. Curioso, ¿verdad?

La diferencia entre las expectativas que se tiene con los artistas masculinos y las femeninas también se ve reflejada en el momento de subirse a un escenario; en el que son bastante distintas para un hombre y para una mujer. Mientras que artistas masculinos, como Bad Bunny, pueden cantar de pie frente al micro sin moverse siquiera, de artistas femeninas como Chanel se espera que canten sin fallar una nota, mientras hacen piruetas y siguen la coreografía al pie de la letra. Por esta razón, podemos afirmar que en la industria musical existe un doble estándar para medir el trabajo de los hombres y el de las mujeres, ya que a ellas siempre se les ha pedido demostrar mucho más que a ellos para conseguir el mismo éxito.

Como muchas investigadoras de género han afirmado, la imagen de “diva del pop” que se ha tratado anteriormente opera en un espacio en el que la imagen corporal es de vital importancia, y esto se extiende al uso que se da a esa imagen en productos tales como videos musicales; en los que la escenografía, el vestuario y la coreografía pueden llegar a enfatizar determinadas partes del cuerpo femenino (Martínez Cano, 2017:475-492).

El problema en esta cuestión viene de parte del público, más concretamente del público masculino, que realiza una interpretación incorrecta y sexualizada de la visión de las artistas, al cosificarlas. Así, la opinión del público general le da la vuelta a lo que las artistas pretendían que fuera una expresión de libertad para utilizarlo como un arma crítica, que ejerce aún más presión sobre el trabajo y el cuerpo de las artistas.

De nuevo, se puede observar como el equivalente masculino no se encuentra sometido a esta presión o a estos niveles de crítica.



Figura 3. Chanel en su actuación representando a España en Eurovisión 2022. Fuente: [RTVE](#), 2022.

Una de las polémicas más sonadas en relación con este asunto es el video musical del tema [Wrecking Ball de la cantante Miley Cyrus](#). El videoclip, que se estrenó en 2013, justo cuando las redes sociales estaban evolucionando a lo que son hoy en día, dio tanto que hablar por el desnudo que la protagonista incluyó en el mismo, que actualmente Miley ha admitido en entrevistas que se arrepiente de haber grabado ese video, porque desde entonces, además de haberse burlado infinitamente de ella, el público general la ha reducido a “la chica que salió desnuda sobre una bola de demolición”. En cambio, ningún video de Lil Nas X, por ejemplo, causa tanto revuelo a pesar de haber mostrado en repetidas ocasiones escenas con desnudos similares.

De la misma forma, hay muchas letras de canciones que reivindican la libertad del género femenino y la igualdad con respecto al masculino que no llegan al público general con la intención con la que las artistas las escriben. Uno de estos casos fue la canción que representó a España en Eurovisión en 2024, [Zorra](#). La letra de esta canción reivindica la libertad de la mujer, dándole la vuelta al significado peyorativo que tiene la palabra zorra, ya que en esta canción se utiliza de forma similar a la que se utilizaría un grito de guerra. Es una forma de plantar cara al patriarcado que perpetúa los estereotipos con el uso peyorativo de la palabra zorra a la vez que le otorga un nuevo significado. Sin embargo, lamentablemente, a pesar de que una gran parte del público sí que entendió el mensaje reivindicativo de la canción, la inmensa mayoría se posicionó en contra de la candidatura española por considerar la letra y la puesta en escena denigrantes.

En este caso, el cuerpo de baile estaba formado por dos hombres del colectivo LGTB+ que bailaban vogue, algo que también escandalizó al público español casi tanto como lo

haría un desnudo femenino. Esto lleva a cuestionar si lo que se considera inapropiado es realmente el desnudo en sí, o si por el contrario solo se percibe como problemático cuando proviene de una mujer o de cualquier colectivo históricamente oprimido.

Otros ejemplos como el video musical de Ariana Grande para su tema *God is a woman* también fue bastante polémico, aunque no exactamente por los mismos motivos. Con una letra bastante reivindicativa en la que se afirma que dios es una mujer, el video mezclaba imágenes bíblicas y de empoderamiento de la imagen femenina desde un punto de vista que se aproxima muchísimo más



Figura 4. Ariana Grande en su polémico vídeo de *God is a woman*. Fuente: [YouTube](#), 2018.

al *female gaze* (Mulvey, 1998:15-25), representando autonomía y sororidad, y con imágenes del cuerpo femenino que combinan la sensualidad, la reivindicación y un mensaje bastante rompedor que causó bastante revuelo, sobre todo en los sectores más conservadores de la sociedad. Esto va completamente en contra de la sociedad tradicional, que ha tratado de relegar a las mujeres a lugares secundarios, noción contra la que choca que la creación del mundo fuera obra de una diosa.

A través de todos estos ejemplos se puede observar como la identidad femenina en la industria musical es una construcción que responde a una serie de expectativas, presiones y desigualdades profundamente arraigadas en nuestra sociedad.

El cuerpo femenino ha sido un arma de doble filo que, en esta sociedad en la que los productos audiovisuales están en auge, se ha utilizado por las mujeres para reivindicar su libertad y también por los hombres para aumentar la opresión a la que las mujeres están sometidas. De la misma forma, las expectativas que se tienen con las artistas aumentan la presión en el resto de las mujeres, que se esfuerzan cada día para encajar en cánones inalcanzables. En contraposición, la imagen de los hombres siempre ha estado exaltada y goza de una libertad que, a su vez, se niega a las mujeres.

En conclusión, la presión a las que están sometidas las artistas femeninas en la industria musical es responsabilidad de la propia industria, así como del público y de las tensiones existentes por la lucha por la igualdad de género, que lamentablemente aumenta el ojo crítico con el que los sectores conservadores miran a las mujeres.

Aun así, la lucha de las mujeres por cambiar los significados que les han sido impuestos históricamente está en auge actualmente y se debe seguir desarrollando hasta que no haya debate sobre la igualdad entre hombres y mujeres, no solo en el campo de la música, en éxito comercial, en reproducciones o en oyentes, sino en todos y cada uno de los aspectos de la vida.

Referencias bibliográficas:

Europa FM. (2017). Miley Cyrus: “El vídeo de “Wrecking Ball” es mi mayor pesadilla”. *Europa FM*. https://www.europafm.com/noticias/famosos/miley-cyrus-video-wrecking-ball-mayor-pesadilla_20170517591c32030cf285e3351826b8.html

Marinas, Leyre. (2019). Mujeres en la industria musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad. *Estudios de Progreso, Fundación Alternativas*. <https://culturaygenero.com/wp-content/uploads/2020/07/mujeres-industria-musical-visibilidad-alternativas.pdf>

Martínez Cano, Silvia. (2017). Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. *Revista de Investigaciones feministas*, 8 (2), 475-492. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/50b3a65c-8fa1-4f36-880f-af74fb3055b2/content>

Miller, Korin, Felbin, Sarah & Evans, Olivia. (2024). Se desvelan los motivos reales por los que Adele consiguió perder más de 45 kilos. *Women's Health*. <https://www.womenshealthmag.com/es/adelgazar-perder-peso/a46266130/adele-claves-perdida-peso/>

Mulvey, Laura. (1998). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali*, 11, 15-25. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/44002501/youkali11-a-LMulvey-libre.pdf?1458678440=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCine_feminismo_y_vanguardia_por_Laura_Mu.pdf&Expires=1762087497&Signature=gaQlOYPUHWbcbg0yvmFdciaU~f3IGZ0QJ6d1P~VFHcE1mULQ4pq00JzipAfJTetdMslaLQAt2adrcA18dQTqCHyKoD3x2pRCJ94mq~LDevN9naiHyZD57G9wXG6wW6lycAtVobzCwyOHf47aivWr-OPSGRdEuJ7TLYkdWjpLV98H2KLpbuUKjsFgIQgMLNly4DjW7gYhLL6oUc5NDpJwErHL~WSb5p0GTtnWEzD7V2cXLN~xF8EO-SN71m7Dg3iRtW0K3DcwaCy48c89NkSHEpoXTGWvlyAkfX8x7u2wb2WH6RVaGTTVMjabaePmV6ChzF0lqpMBjWNJ9R7FOtYj9aA_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Ortiz, Roberto. (s.f.). Breaking the Charts: Analyzing Racialized and Gendered Sexuality in Music Videos. *The Classic Journal*. https://theclassicjournal.uga.edu/index.php/2021/04/07/breaking-the-charts/?utm_

Ruiz Anderson, Roberto. (2024). ¿Qué significa ser una “Zorra” según Nebulossa? Este es el significado de la canción de España en Eurovisión. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/television/eurovision/2024-05-10/nebulossa-zorra-significado-cancion-espana-eurovision_3879049/

Ruiz, Armando Marín. (2022). En defensa del talento femenino en la industria musical: construyendo alternativas contra la desigualdad de género en el sector. *Investigaciones Feministas*, 13(2), 683.

Vásconez Merino, Galo, Aguagallo Suárez, Astrid, De la Cruz Cruz, Rommina Mikaela, & Carpio Arias, Antonella. (2025). Male Gaze y Female Gaze en la industria musical. Análisis de los videos ganadores a Canción del Año en los MTV Music Awards. *Rotura—Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(2). <https://www.publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/439/349>

Referencias bibliográficas de imágenes:

Djansezian, Kevork. (2017). Beyoncé durante su actuación en los Premios Grammy [Imagen]. Getty Images. <https://los40.com/resizer/v2/OX4UFBCY65M4PDQM3A5B2MTQYL.jpg?auth=73fb9a7bc1080edcc14af6557fcbf3330af0ebdf7d558743f1da9a08e322843e&quality=70&width=1200&height=544&smart=true>

Grande, Ariana. (2018). God is a woman [Captura de pantalla]. YouTube. https://youtu.be/kHLHSIExFis?si=MfB8g0eej_zrb-CE

RTVE (2022). Chanel en Eurovisión [Imagen]. RTVE. <https://img2.rtve.es/i/?w=1600&i=1661855979503.jpg>

Surgery TR (s.f.). Adele and her epic transformation [Imagen]. Surgery TR. <https://www.surgerytr.com/wp-content/uploads/2024/01/Adele1-1024x576.jpg>



Male gaze vs. Female gaze

Análisis y contraposición de las dos miradas en los medios

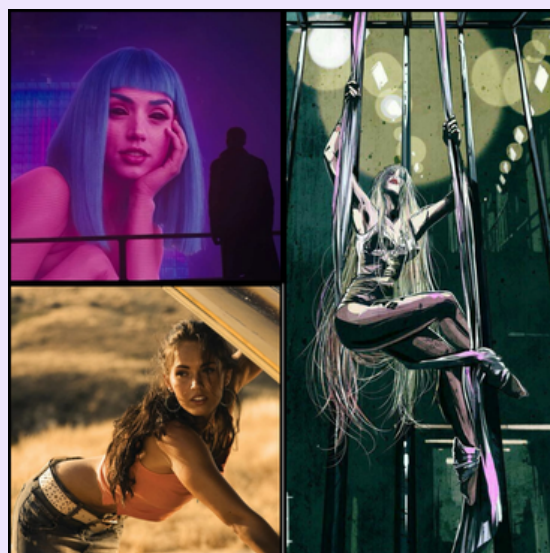
Julia Morales Fernández

¿Qué tienen en común Joi de *Blade Runner 2049*, Mikaela Banes de *Transformers* y Harley Quinn de *Suicide Squad*? Seguramente lo que nos ha llamado la atención de la representación de estos personajes femeninos son la cantidad de escenas que guardan en común. Quizás antes de conocer su verdadera historia hemos visto un primer plano de sus cinturas, de su perfil facial girando la cabeza o un *body pan* (un plano del cuerpo de arriba a abajo o al contrario). Pues bien, señoras y señores estas tres mujeres -carentes de trasfondo y relegadas al rol secundario de compañera del héroe son-, ni más ni menos, víctimas de la *male gaze*.

Todo comienza cuando Laura Mulvey (1941), teórica británica del cine y pionera en el análisis feminista del cine se da cuenta, tras su extensa trayectoria laboral, que la mayor parte de contenido cinematográfico que consumimos relega a la mujer a la posición de *objeto* tras la mirada del *sujeto* (entenderemos a partir de ahora al *sujeto* como hombre heterosexual). Sin embargo, lo cierto es que las cineastas de la época de los 70 y 80 no se sorprendieron mucho al ver que el cine era un terreno dominado por hombres.

Sin embargo, el artículo de Mulvey, [*Visual pleasure and Narrative Cinema*](#), hizo que se despertara el interés acerca de cómo es posible

que la sociedad patriarcal taladrara de tal forma el cine, un arte dentro de la sociedad que se llevaba abriendo paso desde comienzos del siglo XX, y que habría tenido tiempo de evolucionar hacia maneras de realizarse más inclusivas. O al menos eso es lo que cabría pensar, ¿no? Según Mulvey esto no ocurre porque incluso la cultura del entretenimiento audiovisual está subyugada a los patrones estructurales sociales que moldean todo a través de una lente masculina (Mulvey 1975:6-18). Sin embargo, aunque Laura Mulvey se centra en el terreno cinematográfico, esto es aplicable a todas las esferas de la cultura del entretenimiento. Además, sería imposible analizar estos patrones estructurales que se insertan en el cine y en otros medios con una perspectiva de género si no acudimos al origen ideológico que hay detrás para, si es posible, desarmarlo entero.



Superior izquierda: Joi de *Blade Runner 2049* (2017), inferior izquierda: Mikaela Banes de *Transformers* (2007) y derecha: Harley Quinn de *Suicide Squad Comics* (2016-2019). Fuente: [Pinterest](#)



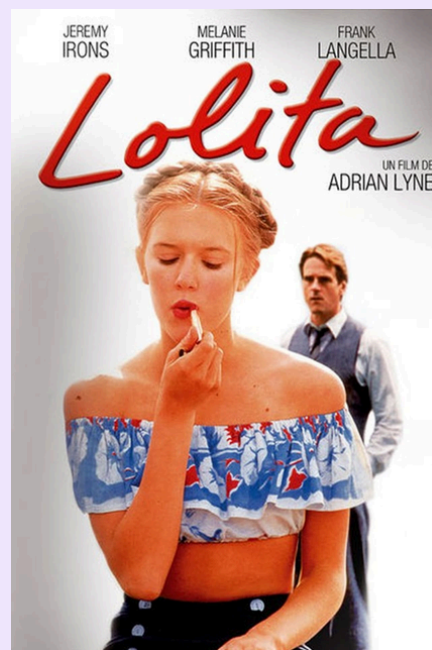


Laura Mulvey (1941), teórica británica del cine feminista (British Film Institute), profesora de cine y estudios medios en la University of London. Fuente: [Pinterest](#).

Mulvey describe en su artículo (desde un punto de vista psicoanalítico) la forma en la que el cine refleja e incluso juega con la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual que controla las imágenes a través de una forma erótica para crear espectáculo a beneficencia de ese *objeto* (Mulvey 1975: 6-18). Esto lo consigue partiendo de la base de que las mujeres no son el significado mismo de lo que se intenta retratar sino un *significante*, es decir, por sí mismas no significan nada y si representan algo es en función del deseo masculino. Y esto es algo completamente extrapolable a otros campos de la cultura. Al final el arte es un reflejo de la realidad y de la mente humana, ¿no?

Laura Mulvey (1975): *Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning.*

No solo es preocupante observar el papel secundario de las mujeres dentro de todas las manifestaciones culturales creadas a partir de las mentes masculinas, sino que también quiero hablar del fenómeno que va ligado a que esto ocurra. Aquí es donde la cineasta parte del término *scopophilia*, entendido como el simple placer de mirar. ¿Es esto confundible con *voyeurismo*? ¿O es lo que ella llama como «libido del ego»? En mi opinión este último es uno de los términos más interesantes de Mulvey, y ocurre cuando el ego del creador de la obra artística se identifica (a través de la pantalla), con el ego del espectador y así, con la fascinación y reconocimiento de su gusto por el objeto representado. Ejemplo por el cual se considera a la Lolita de Nabokov como una *nínfula* («muchacha muy joven y seductora», según el DRAE). Adivinad quienes achacaron el término a la protagonista: una gran audiencia de espectadores y numerosos críticos. Todos identificados como hombres heterosexuales, por cierto.

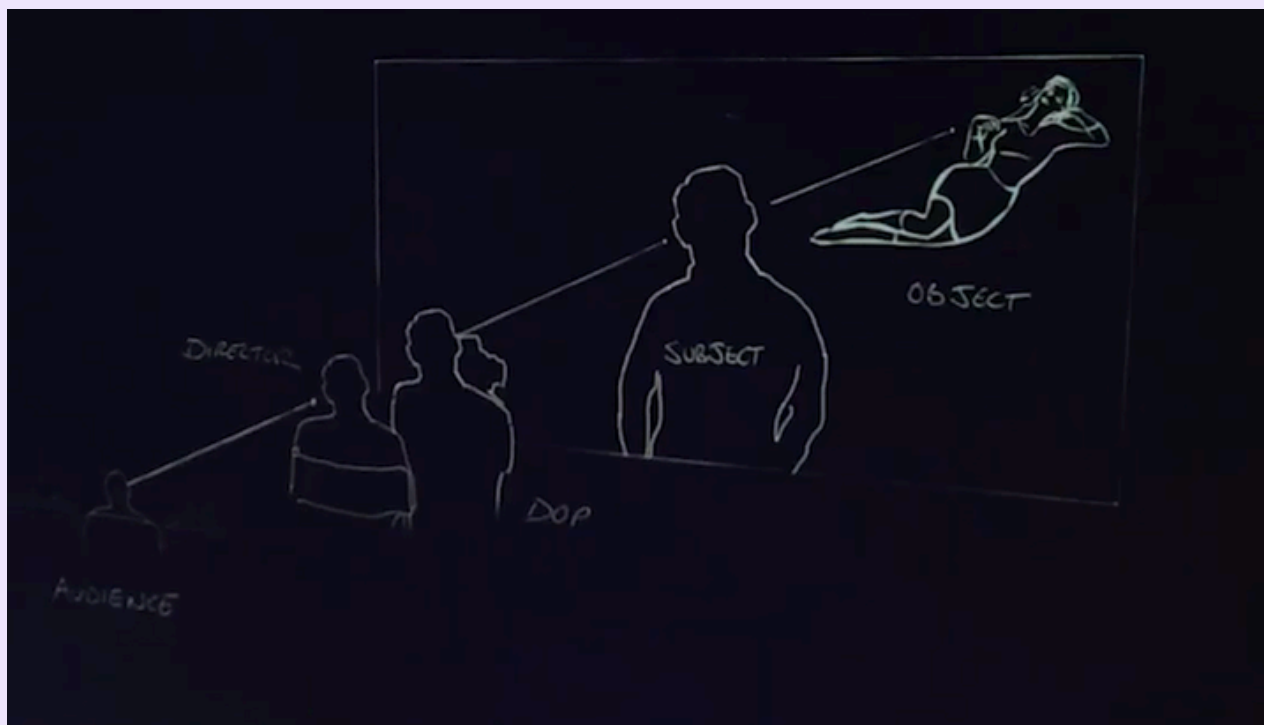


Portada de la película *Lolita* de Adrian Lyne (1997). Fuente: [Amazon Books](#).

Esta dinámica me recuerda a un momento concreto de un programa de Provo's Most Eligible: [*20 Mormons Blind Date* \(minutos 2:30-4:20\)](#), donde un montón de hombres se miraban entre sí antes de tomar la decisión de ir a una cita con una mujer que se presentaba *in situ* en un tiempo limitado como parte del reto del programa. Esta escena no solo ha demostrado que los hombres suelen buscar la aprobación de otros hombres antes de tomar una decisión (sentimental o de cualquier índole personal), sino que también muchos de ellos no querían ir a una cita con la mujer que mostraba un repertorio de *hobbies* que no casan con la personalidad achacada a la perfecta mujer sumisa.

De todas formas, llamadlo cómo queráis: *Scopophilia*, *Voyeurismo*, «libido del ego», aprobación fraternal masculina... Para mí son todos términos que se suscriben a las características de la mirada masculina. Además, en lo que al objetivo de este artículo concierne, de cualquier manera se acaba colocando al *otro* (las mujeres) en una postura de *objeto* frente a un *sujeto*. Es más, se llame como se llame, en todos estos fenómenos el *sujeto* logra subyugar al *objeto* desde la misma perspectiva: controladora, curiosa e idealizante con una visión distorsionada de la realidad y traspasada por tradición. ¡Que no osen las mujeres hacer cine porque el cine es cosa de hombres!

Laura Mulvey (1975): «They believe that they are giving the public what they want, when that isn't necessarily true. They are giving audiences what a proportion of males want, and what the rest of society has been brainwashed to accept».



Esquema sobre la visión del otro elaborado por Nina Menkes para su documental *Brainwashed: Sex Camera Power* (2022). Aquí vemos aplicados todos los conceptos anteriormente tratados que se corresponden con todas las partes del proceso de producción y recepción del contenido. De izquierda a derecha: Audiencia, Director, DOP (Director de Producción), Sujeto y Objeto. Fuente: [*Brainwashed: Sex Camera Power* \(2022\)](#).

Pero tengo buenas noticias: el feminismo del siglo XXI. Y es que con cada vez más mujeres con una voz pública más fuerte surgen movimientos como *Women in male fields*, *Full bush in a bikini* y *#wlw* (*Women love women*), como respuesta al orden masculino preestablecido. Y es que estos no son simples *trends* para ganar espacio en los lugares dominados por el patriarcado. Esos movimientos serán manifestaciones de la *female gaze* que, ya sea de manera pacífica o más combativa, conseguirá colarse en todas las esquinas del arte, el mundo del entretenimiento y la sociedad para romper con la anterior cosificación de las mujeres (Blake, 2017).

En el momento de comprensión del *male gaze* propuesto por Mulvey y sus predecesoras salen todas las cineastas, guionistas, productoras, *show runners*, editoras, directoras de fotografía, técnicas de imagen, microfonistas y, sobre todo, espectadoras relegadas desde tiempos inmemoriales a los recovecos de oscuridad del mundo cinematográfico y de las artes visuales para empezar a retratar personajes femeninos con un trasfondo que no se había visto antes en las intérpretes. Estos personajes femeninos ya no necesitan (*shocking*) una co estrella masculina para tener su propia trama. Es más, lo que reivindica la *female gaze* en el mundo cinematográfico es el derecho de las mujeres para tener sus propias historias, sus propias circunstancias y su propia problemática - ser el centro mismo de la creación (Blake, 2017).



Perspectiva *Guy pretty* vs. *Girl pretty* en diferentes películas/series. Primera línea: Angelina Jolie en *Sr. & Sra. Smith* (2005) vs. *Inocencia interrumpida* (1999). Segunda línea: Hunter Schafer como Jules Vaughn en *Euphoria* (2019) - temporada 1º vs. 2º. Tercera línea: Margot Robbie como Harley Quinn en *Escuadrón Suicida* (2016) vs. Harley Quinn en *Aves de presa* (2020). Fuentes: [Pinterest](#).

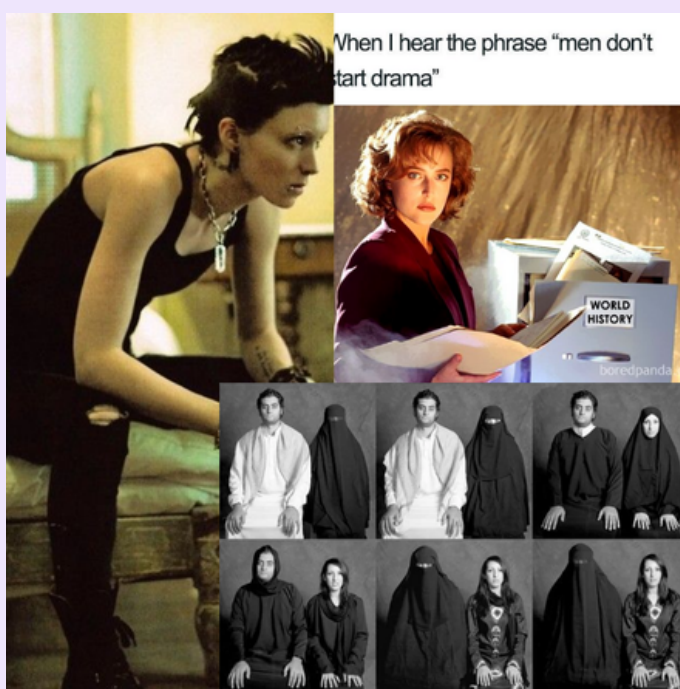
Con esto, empezamos a conocer a mujeres pensadas por mujeres y atendemos al fenómeno de ver al otro (la *otra*) por sus sentimientos, su personalidad o su intelecto convirtiéndose así en elemento principal de la producción. Incluso el físico (parte principal de la objetivación masculina) pasa a segundo plano y se llegan a desarrollar dos conceptos de belleza opuestos diferenciando entre el sexo del que sujeto que observa (*guy pretty* vs. *girl pretty*), dependiendo de si el/la que observa quiere deconstruir el canon masculino preestablecido de «la mujer que entra por los ojos» (Menkes, 2022).

Importante es resaltar que la *female gaze* no es algo exclusivamente que aplican las mujeres creadoras, sino que no es discriminatoria de absolutamente nadie.

Es precisamente por este criterio de inclusividad por la que este movimiento feminista es completo: el finúltimo es cambiar el orden establecido en todos los medios visuales, literarios y cibernéticos, y cualquiera puede formar parte de ello. Es decir, el objetivo es que cada vez haya más PERSONAS capaces representar de manera no objetivizada a personajes femeninos, y que estas no sean solamente mujeres. Por ello, es de grata sorpresa descubrir que la *female gaze* está inserta como movimiento dentro del feminismo interseccional, el cual es feminismo de todas y todos y no de unas pocas.

Toda esta *female gaze* viene, cómo no, de la mano de más movimientos de respuesta que ponen en cuestionamiento a la sociedad a través de la constante pregunta: ¿Qué tienen que decir las mujeres con respecto a esto? Y se me ocurre que son suscriptores de la mirada femenina numerosos conceptos y obras que mencionaré a continuación:

- El [womanspreading](#) como acto de ocupar más espacio en un lugar público del que se necesita extendiendo las piernas u ocupando sitios con bolsos, etc. Esto es una respuesta al *manspreading*: acción por la que los hombres extienden las piernas en un espacio público, lo cual es profundamente criticado por mujeres ya que la trascendencia del acto va más allá de buscar comodidad (refiriéndose a ocupar más espacio en la sociedad que las mujeres).



- La novela de Ottessa Moshfegh (1981): [My year of rest and relaxation](#) (2018) donde la protagonista, una joven neoyorquina con una vida aparentemente favorable está harta del cinismo que le rodea y de sentirse vacía, por lo que decide narcotizarse durante un año entero

La *female gaze* se manifiesta a través de diversas formas en el cine, la fotografía y las redes sociales. Izquierda: Rooney Mara como Lisbeth Salander en *La chica del dragón tatuado* (2011) haciendo *womanspreading*. Segunda superior: Meme de Instagram. "Cuando escucho la frase "los hombres no generan drama"- *aparece una mujer buscando en un archivo de Historia Universal*". Derecha inferior: *The Hijab Series* por la fotógrafa Boushra Almutawakel (2008-2012), donde se retan los estereotipos de género con el velo tanto en Oriente como en Occidente. Fuentes: [Pinterest](#).

para «resetearse». Aquí se muestra como el agotamiento emocional por las expectativas sociales que recaen sobre las mujeres, además de mostrar de manera cruda la soledad femenina que hay en consecuencia. Destaca el intento de la protagonista de desaparecer, ya que con su evitación del mundo real busca desespe-

radamente una forma propia de existir que no esté dictada por otros.

- La fotografía de Cynthia Morris Sherman (1954), la cual crea [*Untitled Film Stills*](#) (Fotogramas Sin Título), una serie de escenificaciones que parecerían insertas en cualquier película de la época pero en este caso no hay película, solo imágenes donde se pone a ella misma como sujeto principal y modelo de todas ellas.



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*. De izquierda a derecha y abajo: *Sin título N°21* (1977), *Sin título N°16* (1977) y *Sin título N° 70 Rear Screen Projections* (1980). Fuente: [Untitled Film Stills por Cindy Sherman \(Galería y análisis\)](#).

Finalmente, me gustaría concluir este artículo con un breve análisis del documental [*Brainwashed: Sex Camera Power*](#), labor de la cineasta Nina Menkes (1955), la cual me ha ayudado a entender mejor el fenómeno del *male gaze*. En este documental, Nina hace una recopilación de escenas de las películas más icónicas del cine producido desde 1896 hasta 2020 a través de una perspectiva crítica que desmonta la mirada masculina. Con ello, deconstruye las imágenes *frame a frame* para enseñar al espectador cómo se representa a las mujeres en las películas que hemos visto desde siempre, mostrando a través de una perspectiva de género escenas del *male gaze* que pasaríamos por alto al tenerlas tan interiorizadas en nuestra cultura. El documental es tremendamente interesante para este artículo, además consta de las colaboraciones de otras cineastas formando un equipo mayoritariamente femenino.

En su entrevista en [Comprendiendo el arte y la política tras la mirada masculina en el cine](#), Menkes no solo habla de la objetivación de la mujer en el cine si no también en aras de lo político. ¿Qué pasa cuando se quiere cambiar de ser un *objeto* a ser un *sujeto*? La cineasta dice: «Tomemos lo que está pasando en EE UU con las seguidoras de Trump y el movimiento [#tradwife](#): ellas lo siguen porque se sienten amenazadas por el hecho de que otras mujeres se vuelvan el sujeto de la acción política (...), de esa manera son incluso capaces de abandonar la democracia para



Nina Menkes (2022). Fuente: [Pinterest](#).

sentirse seguras en un estado que seguirá siendo supremacista y patriarcal». Con ello entendemos que es precisamente ese criterio woke (políticamente hablando) lo que debe caracterizar al *female gaze*, ya que no deja de ser un movimiento-respuesta al orden patriarcal, que debe mostrarse imperante en todas las áreas de la sociedad.

Cómo no decir también que este criterio de «conciencia despierta» no debe aplicarse única y exclusivamente al producto final (lo que le llega a la audiencia), sino que todo el proceso debe ser genuino. ¿Qué sería de una obra con una aparente perspectiva de género pero que no conlleve procesos de reflexión social y política para su elaboración?

Sin duda sería un producto comercial vacío que tendría como objetivo un número de ventas, y no algo salido desde una conciencia de género honesta. Esto me recuerda a un artículo, *Feminismo: el peligro de convertir una lucha colectiva en objeto de lujo*, que habla sobre el *merchandising* no honesto que hacen algunas marcas grandes llevando a cabo procesos de realización que no se alinean con los valores feministas que el producto final representa. Habiendo visto lo anterior y aplicándolo al *female gaze*, cabe preguntarnos hasta qué punto se sirven ciertas marcas o empresas (en lo que nos concierne, cinematográficas) del potente mensaje de esta mirada para lograr vender un producto. Es por eso por lo que impera la importancia de tener en cuenta siempre esa «conciencia despierta», no solo en la *female gaze*, sino en todo movimiento de lucha dentro del feminismo.

La female gaze no solo redefine el arte: redefine quién tiene derecho a ser sujeto.

Referencias bibliográficas:

Almutawakel, Boushra (2008-2012). The Hijab Series. PhMuseum. Disponible en: <https://phmuseum.com/projects/the-hijab-series> [Consulta: 4-11-2025].

Blake, Meredith (2017). From “The Handmaid's Tale” to “I Love Dick”, the female gaze is thriving on television. Los Angeles Times - 5 de mayo [en línea]. Disponible en: <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-female-gaze-television-20170505-htmlstory.html> [Consulta: 2-10-2025].

Donna Ford London Commercial, Portrait & Event Photographer (s.f.): The female gaze - “What you looking at?”, Donna Ford London Commercial, Portrait & Event Photographer [en línea]. Disponible en: <https://www.donnaford.co.uk/news/the-female-gaze> [Consulta: 2-10-2025].

Helt, Crystal (2016). Cinema sisters: Laura Mulvey, Cindy Sherman, and the destruction of the male gaze (Order No. 10251825). Azusa Pacific University. Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global: <https://www.proquest.com/dissertations-theses/cinema-sisters-laura-mulvey-cindy-sherman/docview/1868422941/se-2> [Consulta: 2-10-2025].

Long, Zeyi (2023). "The Gendered Gaze on Social Media: the Female Gaze as Rebellion". BCP Education & Psychology [en línea]. 9, pp. 45–51. Disponible en: <https://bcpublication.org/index.php/EP/article/view/4607> [Consulta: 2-10-2025].

Menkes, Nina (2022). *Manipulación: Sexo, Cámara, Poder*. [Documental]. Disponible en: [Filmin](#). [Consulta: 4-11-2025].

Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* [en línea]. 16(3), pp. 6–18. Disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgltclfindmkaj/https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf> [Consulta: 2-10-2025].

Sherman, Cindy (1970-1980). *Untitled Film Stills*. *Galería de Óscar en Fotos*. (26 de marzo). Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2016/03/26/galeria-untitled-film-stills-de-cindy-sherman/> [Consulta: 4-11-2025].

De musas a creadoras

El legado cultural de las mujeres



«Durante la mayor parte de la historia, Anónimo era una mujer»

Virginia Woolf





Entre reflejos y bodegones: la huella silenciosa de Clara Peeters

Lucía Pérez Muñoz

Clara Peeters fue una pintora que desarrolló su arte entre 1607 —fecha de su primer cuadro datado— y 1621. Pertenece a la primera generación de artistas que se dedicó a pintar naturalezas muertas y fue una pionera en este campo. Junto con Sofonisba Anguissola y Artemisa Gentileschi, Clara Peeters fue una de las pocas artistas y de las pocas mujeres que se pudo dedicar profesionalmente a la pintura en la Europa de la Edad Moderna. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX que cobró importancia y se investigó sobre ella, pues el mundo antes no estaba interesado en ella. Tuvo que esperar hasta 1894, cuando Henri Hymans la definió como «una artista con un talento particular cuya obra no se podía comparar con la de ningún otro representante de su género». Estos elogios de Henri Hymans se deben a Abraham Bredius debido a una correspondencia con el ayudante del archivero de Amberes. Bredius fue el primero en distinguir a Clara Peeters de Catherina Peeters —otra pintora de Amberes que estuvo activa en la misma época que Peeters—, estableciendo que eran pintoras distintas —a pesar de que algunas de sus hipótesis fueron refutadas en 2003, ya que algunas de las atribuciones de cuadros a Clara Peeters fueron erróneas porque no se trataba de ella—.

El objetivo de este artículo es dar visibilidad y reconocimiento a Clara Peeters a través de sus cuadros y de las mujeres relevantes y coetáneas de su época. Una de las mayores dificultades a la hora de elaborar este artículo es la poca información que hay sobre Peeters. Desafortunadamente, esto no es algo que nos sorprenda, ya que al igual que en muchos casos cuando se trata de mujeres artistas, encontrar datos es muy difícil y por lo general se suele encontrar información errónea. En este caso los datos más fiables están en Amberes y son los soportes de madera y cobre que usó en sus obras en 1611, ya que aparecen firmados. Además, gracias al cuchillo de plata de sus obras que aparece también firmado con su nombre y apellido podemos identificar sus cuadros. La mayor parte de la información que se ha obtenido sobre la artista y su trayectoria procede, así, del análisis de sus propias pinturas.



[Detalle] Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas. Clara Peeters. Hacia 1611. Museo Nacional del Prado.



Para entender el arte de Clara, es necesario comprender el entorno en el que se desarrolla, es decir, el contexto cultural y político de Amberes. En ese momento era uno de los mayores centros comerciales y económicos de Europa en el que se movía mucho arte. En este periodo, hubo una guerra entre católicos y protestantes e Isabel Clara Eugenia —hija de Felipe II, primer gran coleccionista en términos de cantidad—, princesa soberana de los Países Bajos, era quien gobernó después de quedar viuda tras la muerte de su esposo Juan Alberto de Austria. Los príncipes soberanos y gobernadores de los Países Bajos pusieron en marcha un proyecto de reconstrucción nacional tras la guerra de católicos y protestantes para ser ejemplarizante de dos aspectos: de una sociedad aristocrática y de la fe católica. Para llevarlo a cabo, usaron el arte. Los archiduques firmaron una tregua de doce años con las provincias del norte en 1609, lo que llevó a un periodo de expansión. Amberes recuperó parte de su pulso comercial y florecieron las industrias relacionadas con el lujo. En este momento, el arte de la pintura, apoyado en la rica tradición del siglo XVI, experimentó un periodo de apogeo: Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), Paul Rubens (1577-1640), Frans Snyders (1579-1657), Van Dyck (1599-1641) y también Clara Peeters, entre otros, forman parte de un momento extraordinario en la historia del arte europeo, tanto en términos de creatividad como de talento. Aunque el arte de Peeters se diferencia en muchos sentidos del de los otros autores mencionados, está igualmente enraizado en el contexto cultural de Amberes y Flandes.

La archiduquesa entendía la pintura como una herramienta para proyectar poder e ideología. Su pintor favorito era Peter Paul Rubens, y su estilo robusto y formal triunfaba en toda Europa, siendo el principal pintor de Europa y Amberes. Cabe destacar que Isabel Clara Eugenia recibió cuadros de bodegones de un pintor muy parecido en estilo a Clara Peeters, sin embargo los rechaza porque no correspondían al estilo de Rubens que imperaba en la sociedad. Los cuadros que recibió eran limpios, pero les faltaba viveza. Eran de un estilo muy similar a los de Clara Peeters, es decir, de un arte que no buscaba exaltar o tener un palpito vital como la pintura de Rubens (Vergara, 2016).

El arte de Clara Peeters es limpio, preciso y sereno, alejado del dramatismo rubeniano. El pintar de una forma distinta al pintor de más prestigio de Europa en tu ciudad muestra un espíritu pionero, valiente y alternativo. (Vergara, 2016). Su realismo es una forma de resistencia: pinta la belleza de lo cotidiano sin necesidad de sublimarlo. Pone énfasis en la observación directa, parte de una nueva tendencia emergente en Europa, El Naturalismo, que se identifica con el arte de Caravaggio. Se caracteriza por los paisajes realistas, la pintura de género y los bodegones del siglo XVI. Este estilo es muy distinto al idealismo que predominaba en Amberes. Sin embargo, el arte de Peeters es parte de la tendencia general hacia el realismo y el materialismo que define a la

cultura europea del Renacimiento en adelante.

Actualmente hay treinta y nueve cuadros que llevan su firma o una inscripción de su nombre. Solo once están fechados y también hay cuadros que se han perdido. Su nombre aparece por primera vez en 1627 cuando un cuadro es descrito como «copia de Clara Peeters» como parte de los bienes de una mujer llamada Lucretia de Beauvois, de Róterdam, mujer del pintor Herman Saftleven. Un cuadro original de Peeters también se documenta en 1635 en una colección de Ámsterdam. Estas primeras constancias sobre Peeters sugieren que tenía cierto reconocimiento en Holanda. Poco después, en 1637 –y de nuevo en 1655–, dos cuadros suyos aparecen inventariados en la colección de Diego Mexía, marqués de Leganés, en Madrid. Que dos de sus bodegones estuvieran en la colección del marqués de Leganés era sinónimo de que eran cuadros de alta gama. (Vergara, 2016).



Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre. Clara Peeters, 1811. Museo Nacional del Prado.

A raíz de ello, hemos podido saber que se dedicó a la pintura de bodegón donde vemos un gran naturalismo. Sus cuadros reflejan la cultura material de la época y los prejuicios culturales y sociales a los que se enfrentaban las mujeres a finales del siglo XVI y XVII que les impedía tener una formación completa, al contrario que a los hombres. En esta época las mujeres que pintaban, podían venir de familias aristocráticas que les permitían desarrollar actividades prohibidas para el resto o eran hijas de pintores. Esto era lo más habitual y es el caso de Clara Peeters.

Dennis Donoghue explica en su libro *Speaking of Beauty* que el objetivo de Peeters es ofrecer una alternativa al idealismo de la tradición renacentista, ofrecer una experiencia

cercana al aquí y ahora, acercarse a la apariencia real de la realidad circundante. Casi todos los cuadros de Peeters son bodegones. Su dedicación a este género fue resultado de las limitaciones impuestas por la cultura de entonces a las mujeres artistas. En el siglo XVI y a comienzos del XVII, prejuicios ancestrales y extendidos mantenían a las mujeres alejadas de muchos senderos de la vida que los hombres sí podían seguir, incluyendo las profesiones artísticas —aunque afortunadamente este no fue el caso de Clara Peeters—. El que las mujeres fuesen consideradas intelectual y físicamente inferiores a los hombres formaba parte del orden natural de las cosas. Las mujeres estaban sometidas a estrictas normas de conducta que enarbolaban la modestia y la castidad como virtudes. Libros sobre moral, como el ampliamente traducido *De Institutione Feminae Christianae*, de Luis Vives, publicado por vez primera en 1523, *Philotea* (o *Introducción a la vida devota*) de San Francisco de Sales, 1609, o el *Libro del matrimonio*, de hacia 1562, del sacerdote protestante Thomas Becon, describían el comportamiento deseado para las mujeres. El hogar era el lugar apropiado para ellas. Padres y maridos actuaban como sus guardianes, y eran responsables de sus acciones, manteniéndolas subordinadas en todos los aspectos de la vida.



Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas. Clara Peeters. Hacia 1611. Museo Nacional del Prado

Los cuadros de Peeters nos dejan ver que pintaba de forma profesional. La repetición de los objetos en sus cuadros se hacía a través de plantillas y la reproducción de los elementos o diseños eran prácticas propias de un taller flamenco del siglo XV. No obstante, en esta época la repetición podía restar valor al cuadro, por lo que Peeters intentaba no hacerlas demasiado obvias, lo que nos deja ver el esfuerzo que ponía para que sus cuadros no parecieran copias. También encontramos cuadros de nivel inferior

que imitan los suyos, por lo que podemos decir que era digna de imitación y que vender cuadros como los suyos era una forma de ganarse la vida. Hay cuadros que parecen iguales a los de la artista, sin embargo, unos de mucha mayor calidad que otros. Ante esto asumimos que las pinturas que gozan de mayor calidad debieron ser de ella misma (Vergara, 2016). La colaboración con otros pintores o asistentes especializados, la existencia de obras de distinta calidad, el uso de métodos profesionales como los calcos, la firma de sus cuadros y el estatus social derivado de una familia con tradición artística —reforzado tras su matrimonio con un maestro pintor— permiten respaldar la hipótesis de que Clara Peeters contara con su propio taller.

Dada la calidad y la profesionalidad de sus obras, es posible que Clara Peeters exportase su arte a través de marchantes, lo cual explica la amplia distribución de su obra. Las pinturas de Clara Peeters demuestran que aspiraba a obtener beneficios de su obra y que trabajaba de forma altamente profesional. En unos cuantos cuadros se puede comprobar que empleó soportes de roble y cobre de alta calidad, procedentes de Amberes, donde existía una industria pictórica altamente organizada desde hacía décadas. Además de los pigmentos habituales, en una ocasión añadió unos cuantos toques de oro a un cuadro, y en otra empleó un azul ultramarino muy caro, obtenido del preciado [lapislázuli](#), para pintar un plato de porcelana. Aunque no se sabe con seguridad para quién pintaba y quién recibía sus cuadros, sí que sabemos que cuatro de sus cuadros están en Madrid, dos formaron parte de la colección del rey Felipe IV y otros dos pertenecieron al Marqués de Leganés, descrito por Peter Paul Rubens como «uno de los mayores coleccionistas europeos y gobernador general de Milán con cargos políticos altos». Hay cuadros de ella en el estrato más alto de Europa en ese momento y cuadros de taller que se cuelgan en casas para parecerse a estos altos aristócratas (Vergara, 2016).

Otra pionera y precedente de Clara Peeters es Catharina van Hemessen (1527/28-1560). Fue la primera mujer artista documentada en Flandes y una de las primeras en Europa. Nació en Amberes y era hija de un prominente pintor de la ciudad, Jan Sanders van Hemessen. La profesión de su padre le permitió pasar por alto los obstáculos que habría encontrado de no ser hija de artista. En Europa, a comienzos de la Edad Moderna, la mayoría de los pintores se formaban en el taller de un maestro. Esto suponía salir del hogar familiar entre los doce y catorce años. Los aprendices trabajaban en un taller, o en varios, durante un total de tres a cuatro años. Para una mujer esto suponía que su propio hogar perdería una mano necesaria en un momento en que las tareas de la casa y el cuidado de la familia eran actividades asignadas a las jóvenes. Además, mudarse a otra casa era potencialmente problemático para una joven, porque ponía en riesgo su virtud. Como hija de pintor, Catharina van Hemessen tuvo la ventaja de aprender con su padre en casa. Varias mujeres pintoras de los siglos XVI y XVII fueron también hijas de pintores

entre ellas Lavinia Fontana, Fede Galizia, Isabel Sánchez Coello, Artemisia Gentileschi, Levinia Teerline y Elena Recco. La mayor parte de los pocos cuadros que conocemos de Catharina van Hemessen son retratos, y lo mismo sucede con Sofonisba Anguissola.



Mujer sentada ante una mesa de objetos precisos. Clara Peeters. 1618. Colección particular.

Catharina van Hemessen se dedicó a tipos de pintura considerados relativamente modestos como los bodegones, algo que también sucede con Clara Peeters y la mayoría de las mujeres artistas de la época. Karel van Mander escribió en 1604 que un pintor «Si no es experto en figuras e historias, puede pintar animales, cocinas, frutas, flores». Para las mujeres esto no era una elección, sino una imposibilidad para acceder a la formación completa que sí obtenían los hombres. Una parte esencial de esa formación eran los estudios para pintar anatomía a partir del estudio de modelos vivos, normalmente masculinos, que posaban desnudos, a los que las mujeres no tenían acceso. Hay numerosos testimonios que documentan esta práctica. El miniaturista inglés Edward Norgate (década de 1580-1650), contemporáneo de Clara Peeters, escribió que los artistas aprendían a dibujar en lugares donde los modelos «permanecen de pie desnudos a veces en una misma postura durante dos o tres horas». En Amberes, Rubens y Van Dyck siguieron prácticas parecidas en los mismos años en que Peeters trabajaba en la ciudad. Pero el estudio a partir de modelos desnudos masculinos estaba totalmente prohibido a las mujeres, y condicionaba su aprendizaje. Dado su limitado aprendizaje, temas como el bodegón proporcionaban alguna alternativa para las mujeres que aspiraban a ser artistas.

Por otro lado, Sofonisba Anguissola trabajó como dama de honor de Isabel de Valois, primera mujer del rey Felipe II de España, y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia. Como integrante de la corte en Madrid, su talento artístico era un valor añadido, en ocasiones recibía joyas y vestidos a cambio de cuadros, pero no recibió un salario como pintora a pesar de que artistas como Vasari la denominaron la mejor mujer artista de su época. También destacar a Artemisia Gentileschi, una de las mujeres pintoras más reconocidas al inicio de la Edad Moderna. Nació en Roma en 1593, por tanto, era de edad parecida a Peeters. Su padre fue el famoso pintor Orazio Gentileschi. Vivió en un mundo masculino, con su padre y tres hermanos, tras haber perdido a su madre a los doce años. Pintó bodegones —aspecto poco conocido de su carrera—, pero al contrario que Clara Peeters, no se limitó a este género; pudo aprender con su padre a pintar otro tipo de obras. Cuando solo contaba con diecisiete años, Artemisia Gentileschi fue violada por el pintor Agostino Tassi. La correspondencia de Artemisia muestra el lugar tan vulnerable que ocupaban las mujeres pintura en la sociedad de entonces. Es probable que Clara compartiera sus ideales sobre la reivindicación de la capacidad profesional de las mujeres y la afirmación de su identidad en un ambiente profesional que las discriminaba y en un mundo misógino.



*Detalle] Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas.
Clara Peeters. 1612. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle*

Clara Peeters a menudo incluyó autorretratos en sus cuadros: al menos ocho de sus obras, comenzando a partir de 1607. Demuestran que compartía ideas que eran parte de la cultura artística del Renacimiento. Durante ese periodo, los autorretratos se hicieron cada vez más populares como parte del creciente prestigio de la actividad profesional de los pintores. Los autorretratos de los cuadros de Peeters sugieren que que conocía las imágenes reflejadas de Van Eyck en [Retrato del matrimonio Arnolfini \(Londres, National Gallery\)](#) y en la [Virgen del canónigo Van der Paele \(Brujas, Groeninge Museum\)](#); y también en [Autorretrato en un espejo convexo, de Parmigianino, 1524 \(Viena, Kunsthistorisches Museum\)](#), del que Vasari elogió «las sutilezas de la ilusión» y los «extraños efectos» de los reflejos distorsionados. Sus autorretratos reflejan los intereses de la época.

Los autorretratos de Clara Peeters proclaman su orgullo no solo de ser pintora, sino de ser mujer pintora. Peeters se ve reflejada en la superficie de los objetos que pinta en sus bodegones inscribiéndose en la obra de una forma muy modesta y sutil para no

sobrepasar los límites, tanto que apenas son perceptibles a simple vista. Pero al incorporar sus retratos reflejados en sus cuadros, nos anima a reconocer su existencia a través de una huella silenciosa. Los autorretratos reflejados también revelan su calidad como artista: su diminuta escala es una demostración de su maestría. Sin embargo, Peeters no se presenta a sí misma pintando otro cuadro, como antes han hecho Catharina van Hemessen o Sofonisba Anguissola, sino que la vemos mientras ella está pintando este mismo cuadro que estamos mirando. Mientras Clara se representa pequeña reflejada en los objetos, Artemisa se pinta a sí misma en acción y en el centro del cuadro.



Autorretrato, Artemisia Gentileschi, década de 1630, Palacio Barberini, Roma

A pesar de las enormes diferencias, en la subjetividad barroca de las dos reconocemos un valiente ejercicio, no solo de autoconciencia y de identidad como pintoras, sino también de reivindicación personal. «En el siglo de Descartes estas dos mujeres afirmaron con sus obras, cada una a su manera, yo pinto, luego existo». (González García, 2018:6)

En definitiva, Clara Peeters fue una artista excepcional, pionera en un género nuevo y valiente por ejercer su oficio en un mundo que no estaba preparado para reconocer a las mujeres como creadoras. Su pintura nos habla no solo de objetos o alimentos, sino también de la mirada de una mujer que quiso dejar su huella en la historia del arte y lo consiguió, aunque durante siglos su nombre quedará casi en silencio.

Dar visibilidad a Clara Peeters no es solo rescatar una figura olvidada, sino reparar una ausencia colectiva: la de todas las mujeres que, con talento y coraje, también construyeron la historia del arte.

Referencias bibliográficas:

Bastiaensen, Jean. (2016) *En busca de Clara. Los primeros detalles biográficos de Clara Peeters (h. 1587–después de 1636)*. Boletín del Museo del Prado, 34, pp. 106–123.

González García, Carmen. (2018) *Repetición y variación. Un comentario sobre la pintura de objetos a propósito de la exposición El arte de Clara Peeters en el Museo del Prado*. *Revista Anual de Historia del Arte*, 24, pp. 47–58. <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/11870/11768>

Museo del Prado (2016, 27 de octubre) *Conferencia: La pintura de Clara Peeters. Arte y cultura material* [video]. YouTube. https://youtu.be/0PP_ORK6g88

Museo del Prado (2016, 27 de octubre) *Rueda de prensa: El arte de Clara Peeters* [video]. YouTube. <https://youtu.be/45Sr6eB76EQ>

Vergara, Alejandro. (ed.) (2016) *El arte de Clara Peeters*. Madrid: Museo Nacional del Prado.



La Roldana: Arte y resistencia al patriarcado

Ignacio Amuedo Rodríguez

Invisibilización

La historiografía del arte ha tendido históricamente a construir cánones y biografías de artistas en los que el sujeto artístico se presenta como un ideal universal masculino. En ese sentido, estudiar a una autora como La Roldana exige no solo atención a su producción escultórica, sino una reflexión sobre las condiciones sociales, culturales e ideológicas que determinaron su lugar en la historia. Este trabajo pretende, por un lado, ofrecer los datos esenciales de su vida y obra; por otro, desarrollar un análisis crítico que ponga de manifiesto las relaciones entre género, poder y memoria cultural. La biografía más exhaustiva sobre su figura es la de Inmaculada García Olloqui, publicada



Retrato de Luisa Ignacia Roldán,
'La Roldana'.

por la Fundación Focus-Abengoa. El foco no es únicamente artístico: es filosófico y político: ¿cómo operan las ideologías de género para excluir o distorsionar las aportaciones de las mujeres artistas?

Marco teórico: ideología, género y sujeto artístico

Para abordar la pregunta anterior, conviene situar el análisis en un marco teórico feminista. Simone de Beauvoir nos ayuda a entender la construcción de la mujer como "Otro" frente al varón que sería el sujeto universal (De Beauvoir 1949). Celia Amorós y Amelia Valcárcel desarrollan este análisis, mostrando cómo las instituciones culturales reproducen exclusiones simbólicas (Amorós 1997; Valcárcel 1997). Linda Nochlin, desde la historia del arte feminista, plantea la pregunta clave: "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" ensayo disponible en [la red](#). Y ofrece una respuesta que no remite a la falta de talento, sino a las estructuras sociales, formativas y profesionales que lo impidieron (Nochlin 1988).

Estos conceptos—ideología, sujeto universal, exclusión simbólica, canonización cultural—constituyen las gafas críticas con las que será analizada la trayectoria de La Roldana: no como una anomalía biográfica, sino como síntoma de un sistema ideológico.



Contexto histórico: el Barroco andaluz y la división sexual del trabajo artístico

El Barroco en Andalucía, y en particular la Sevilla del siglo XVII y principios del XVIII, se caracterizó por una intensa producción escultórica con fuerte demanda religiosa. Las cofradías, la piedad pública y el encargo eclesiástico configuraron un mercado cultural donde predominaban talleres masculinos y redes de aprendizaje al interior de familias y gremios. Es en este espacio donde emergen tensiones: la posibilidad de acceso para las mujeres era reducida debido a las normas sociales, la formación profesional y la limitación del acceso a redes de patronazgo.

La división sexual del trabajo artístico condicionó tanto la formación (acceso limitado a talleres y a la modelación de desnudos) como la autoría y la atribución de obras. La mujer podía participar en actividades artísticas, pero con frecuencia quedaba relegada a labores auxiliares o a ámbitos considerados "apropiados" por la moral de la época.



Escultura de la escuela sevillana barroca, utilizada como referencia visual del entorno artístico en el que trabajó La Roldana.

La Roldana: vida, obra y reconocimiento contemporáneo

Luisa Ignacia Roldán (1652–1706), conocida como La Roldana, fue una escultora sevillana que alcanzó una notable trayectoria profesional: trabajó por cuenta propia, recibió encargos religiosos y consiguió el título de Escultora de Cámara del rey Carlos II, hecho excepcional para una mujer en su tiempo. Sus obras, de intenso realismo y emocionalidad barroca, forman parte de la imaginería religiosa andaluza.



Virgen de la Estrella en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) donde culmina el proceso de restauración de la Virgen de la Estrella, a cargo de la restauradora Maite Real y un amplio equipo multidisciplinar.

Sin embargo, su reconocimiento ha tenido etapas contradictorias: si bien fue valorada en su contemporaneidad por algunos encargos y su pertenencia a una familia de artistas, con el paso del tiempo su figura fue menospreciada o sus obras fueron confundidas con las de escultores masculinos. Por ejemplo, en Sevilla, no es hasta el año 2011 cuando se reconoce su autoría (La Roldana) de la Virgen de la Estrella.

Este doble movimiento —presencia en el momento y olvido en la memoria— es ejemplar para pensar la operación ideológica que regula la historicidad de las mujeres creadoras. El estudio histórico artístico concluía con la atribución de la talla de la Virgen a Luisa Roldán La Roldana.

Mecanismos y ejemplos

La invisibilización de La Roldana se produce por varios mecanismos interrelacionados:

- Atribución errónea: obras realizadas por mujeres que son atribuidas a colegas masculinos (por desconocimiento, prejuicio o interés historiográfico). Este proceso borra la autoría femenina y reproduce la idea de que la actividad artística relevante es masculina.
- Minimización crítica: menciones marginales en catálogos y estudios que tratan a las obras como "curiosidades" o excepciones, en lugar de situarlas en la trama profesional del Barroco.
- Encuadramiento simbólico: integración de la obra femenina en discursos religiosos o iconográficos que priorizan su función devocional sobre su agencia como creación.

Ejemplos concretos, extraídos de la bibliografía histórica, muestran cómo la obra de La Roldana ha sido a veces descrita prioritariamente en términos iconográficos o devocionales, y menos como aportación formal e innovadora dentro del taller escultórico. Este encuadramiento no es neutral: implica una evaluación distinta de la obra hecha por mujeres.

Discusión: La Roldana y la construcción del sujeto artista

Si consideramos al "sujeto artista" como producto de condiciones históricas y culturales, el caso de La Roldana evidencia que dicha categoría ha sido históricamente configurada como masculina. El sujeto artístico moderno (genio, autor individual, creador reconocido) se constela con rasgos que históricamente excluyeron a las mujeres: autonomía económica, movilidad social, acceso a redes formativas y patronales.

El reconocimiento de La Roldana en su tiempo —y su posterior olvido— nos obliga a revisar la neutralidad de los criterios estéticos y canónicos. La crítica feminista nos recuerda que el juzgar la grandeza artística no es una operación puramente estético cognitiva, sino también ideológica: las instituciones (academias, archivos, cofradías, historiografía) participan en la reproducción de jerarquías.

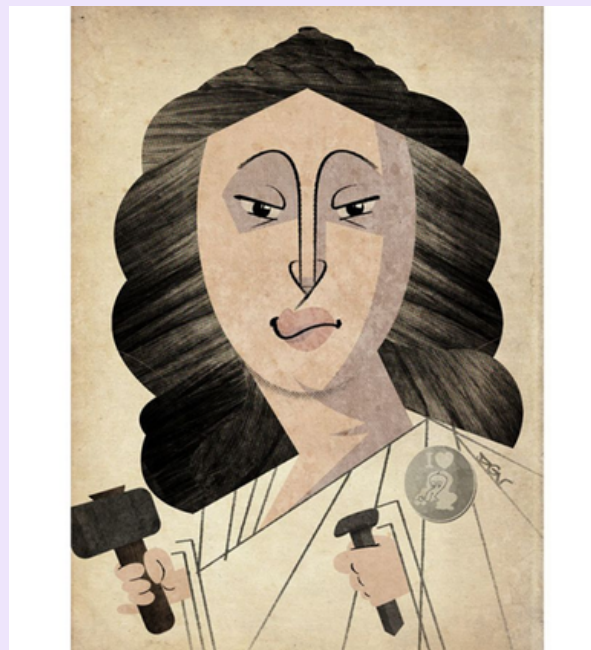


Ilustración contemporánea inspirada en
Luisa Roldán

Propuestas de relectura y recuperación

A partir del análisis anterior se proponen algunas líneas de trabajo para recuperar y reevaluar la figura de La Roldana y de otras mujeres artistas:

- 1.Revisar atribuciones: estudios de autoría más rigurosos que permitan reatribuciones y que incluyan criterios de análisis técnico, de archivo y de comparativa estilística con perspectiva de género.
- 2.Contextualizar la formación: investigar las redes de aprendizaje femeninas, la participación en talleres y la relación con cofradías y patronazgos, para comprender mejor las vías de acceso al oficio femenino.
- 3.Incluir perspectiva de género en museografía: museos y exposiciones deben presentar narrativas que no reduzcan a las mujeres a figuras devocionales sino que destaquen su agencia creativa. En esta línea, iniciativas [como Museos en Femenino \(Ministerio de Cultura\)](#), muestran el camino para revisar y actualizar los relatos museográficos.
- 4.Recuperación pedagógica: integrar en los programas de Historia del Arte y Filosofía del Arte casos femeninos y metodologías críticas que interroguen el canon.



Una contemplación en el Museo de Bellas Artes (Sevilla) de la obra del Nacimiento de La Roldana, de mujer a mujer.

Conclusiones

La trayectoria de La Roldana muestra que la producción artística femenina no puede ser comprendida fuera del entramado ideológico que regula su valor y su memoria. La invisibilización no es un accidente; es el resultado de prácticas institucionales y discursivas que han construido el sujeto artístico como masculina norma. Leer a La Roldana desde la crítica de las ideologías permite comprender cómo el arte participa en la reproducción de jerarquías y cómo, a la vez, puede ser un espacio de resistencia. Recuperar su figura exige, por tanto, no solo esfuerzos artísticos, sino una transformación crítica de las categorías y procedimientos con los que pensamos la historia artística.

Referencias bibliográficas:

Amorós, Celia (1997) *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Beauvoir, Simone de (1949) *El segundo sexo*. Buenos Aires/Madrid: Siglo Veinte/Cátedra.

García Olloqui, Inmaculada (2007) *La Roldana: una escultora sevillana del Barroco*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

Nochlin, Linda (1988) *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper & Row.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1980) *El Barroco en Andalucía*. Madrid: Alianza.

Valcárcel, Amelia (1997) *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Valdivieso, Enrique (2003) *La escultura barroca andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla.



La lucha por una voz propia: Anaïs Nin y el yo femenino frente al canon literario masculino

Pablo Fernández Rubio

Este artículo tiene como fin realizar una aproximación acerca de la obra de Anaïs Nin y comprender cómo su figura rompió con todos los moldes establecidos que se esperaban de una mujer escritora en su época. Anaïs Nin (1903-1977) fue una escritora franco-estadounidense que exploró en su obra el deseo y el erotismo con una honestidad atípica. Por esta razón, la autora se enfrentó a múltiples dificultades para publicar su obra a principios del siglo XX, una época en que el deseo femenino en la literatura era motivo de censura.

Para conocer cómo nació su pasión por la escritura bastará decir que desde muy joven Nin estuvo en contacto con el arte, ya que fue criada en el seno de una familia de artistas. Cuando apenas contaba con once años su padre los abandonó. Tras la partida del padre, Anaïs Nin decidió escribirle una carta para pedir su regreso. Fue precisamente gracias a esto que nació en ella una necesidad de volcar sobre el papel sus sentimientos. Tras este evento desafortunado, comenzará a escribir sus diarios; una obra que la acompañará casi hasta el final de sus días.

Ya instalada en Nueva York, la escritora convirtió su literatura íntima en un hábito. Acudía al diario con la urgente necesidad de plasmar sus emociones y su perspectiva sobre la vida ([Palomar, Aitana S., 2024](#)). En los diarios se sinceraba con ella misma y escribía hasta sus verdades más incómodas. Tal y como acertadamente dijo Alana S. Portero en el podcast [Esta noche libro](#): «Anaïs Nin nunca se calla nada».



Anaïs Nin fotografiada en los años 40. Fuente: [Britannica](#) [Imagequest](#)

Fue en 1923, con apenas veinte años, que contrajo matrimonio con el banquero Hugh Guiller. Gracias al nivel adquisitivo que le proporcionaba el trabajo de su marido pudo encontrar tiempo y espacio para volcarse en su escritura. Para 1930 ya había terminado su primer libro de ficción, titulado *La intemporalidad perdida*. El primer libro publicado firmado bajo su nombre fue un breve ensayo sobre la obra del escritor [D. H. Lawrence](#), en 1932.

Durante su vida conoció a personalidades muy relevantes en el panorama artístico de la época, sobre todo durante su estancia en París en la década de los años treinta. Mantuvo estrecha relación con el escritor [Antonin Artaud](#) o el psicoanalista seguidor de la corriente freudiana René Allendy. Fue en esta época cuando conoció al escritor Henry



Miller (con quien más tarde iniciaría una relación extramatrimonial y literaria) y a su esposa, June Miller, de la que también quedaría fascinada. La complejidad de esta relación quedará plasmada en sus diarios. Sin embargo, estas entradas no se publicarán en vida de la autora por su contenido inmoral para la época: adulterio, lesbianismo, poliamor, erotismo femenino, etc.

En el año 1939, debido a la invasión nazi de la ciudad de París, Anaïs y su esposo se instalaron en Nueva York. Fue en esta ciudad donde la escritora comenzaría a publicar sus primeros escritos sin el beneplácito de las editoriales. Durante su estancia en Nueva York aumentó aún más su interés por el psicoanálisis; de hecho, Nin fue paciente del psicoanalista Otto Rank, discípulo de Sigmund Freud, e incluso llegó a ejercer ella misma la profesión de psicoanalista, aunque no por mucho tiempo.

Durante los años 40 escribió los dos libros de relatos eróticos a los que debe gran parte de su fama actualmente: *Delta de Venus* y *Pajaritos* (también traducido como *Pájaros de fuego*). Estos relatos fueron solicitados por encargo por un coleccionista anónimo. Al principio el coleccionista pidió que Henry Miller fuera el que escribiera estos relatos; sin embargo, él se negó, y fue entonces cuando Anaïs Nin, escasa de dinero, se propuso escribir estos cuentos a dólar por página.

Esta experiencia la recoge en el prólogo de *Delta de Venus*, donde dice:



Impresión en gelatina de plata solarizada realizada por Val Telberg, circa 1957. Museo Getty de los Ángeles. Fuente: [The J. Paul Getty Museum](https://www.getty.edu/art/museum/)

Cuando Henry necesitó dinero para sus gastos de viaje, me sugirió que escribiera algo. Yo no deseaba vender nada genuino, y decidí crear una mezcla de relatos que había oído y de invenciones, haciéndola pasar por el diario de una mujer. Nunca me entrevisté con el coleccionista. Él leería mis páginas y me daría a conocer su opinión. Hoy he recibido una llamada telefónica. Una voz ha dicho:

—Es bonito, pero déjese de poesía y de descripciones no relacionadas con el sexo. Concéntrese en el sexo.

Así que empecé a escribir, cayendo en demasías y excesos de inventiva; exageré de tal manera, que pensé iba a darse cuenta de que estaba caricaturizando la sexualidad. Pero no hubo protesta.^[1]

Claramente Nin en un principio no se mostró muy conforme, pues ella consideraba superior la literatura erótica que siempre había escrito (es decir, aquella que explora la sensualidad, el deseo y la sexualidad humana a través de la escritura) y rechazaba la literatura pornográfica, aquella que muestra escenas sexuales explícitas a través de un mensaje directo, sin dar lugar a lo sugerido ni a la exploración de las pasiones; oséase, el tipo de literatura que le exigía aquel coleccionista anónimo. Para profundizar más acerca de esta diferencia es de sobra recomendable el artículo [Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference](#), de Gloria Steinem. Paradójicamente, fueron precisamente

[1]Prólogo de *Delta de Venus*. Adaptado del Diario de Anaïs Nin, volumen III (diciembre de 1940).

fueron precisamente estas dos obras, rechazadas por la autora por no corresponderse con su estilo literario, las que inmortalizaron el nombre de Anaïs Nin.

Asumido ya su papel como escritora de literatura erótica por encargo, Nin creó un «burdel literario», en sus propias palabras. Con esto se refería a que ella se encargó de dirigir las reuniones de un grupo de escritores que a duras penas llegaban a fin de mes para escribir conjuntamente relatos eróticos e intercambiar ideas con el fin de ganarse una manutención. Este grupo, por tanto, estaba en contra de escribir este tipo de literatura despojada de sensibilidad; por ello Anaïs Nin, cansada de esta situación y reconociéndose ella misma como «la madame del burdel de aquel grupo de artistas», escribió contundentemente en nombre de todos:

Querido coleccionista: le odiamos. El sexo pierde todo su poder y su magia cuando se hace explícito, mecánico, exagerado; cuando se convierte en una obsesión maquinal. Se vuelve aburrido. Usted nos ha enseñado, mejor que nadie que yo conozca, cuán equivocado resulta no mezclarlo con la emoción, la ansiedad, el deseo, la concupiscencia, las fantasías, los caprichos, los lazos personales y las relaciones más profundas, que cambian su color, sabor, ritmos e intensidades (Nin, 1941).

Aun con esto, parece ser que Anaïs Nin tiempo después no veía del todo con malos ojos estos trabajos, pues los consideraba que eran una representación del esfuerzo por introducirse en un mundo que tradicionalmente había estado asociado a los hombres. Esto lo afirma cuando dice:

Estos relatos eróticos los escribí para entretener, bajo la presión de un cliente que me pedía que “me dejara de poesía”. Creí que mi estilo derivaba de una lectura de obras debidas a hombres, y por esta razón sentí durante mucho tiempo que había comprometido mi yo femenino. Olvidé estos relatos. Releyéndolos muchos años más tarde, me doy cuenta de que mi propia voz no quedó ahogada por completo. En numerosos pasajes estaba utilizando intuitivamente un lenguaje de mujer, viendo la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Al final, decidí autorizar la publicación de mis relatos eróticos porque muestran los esfuerzos iniciales de una mujer en un mundo que había sido dominio exclusivo de los hombres.^[2]

Esta cita resulta muy ilustrativa para exponer la problemática que suponía en la época firmar una obra de literatura erótica con un nombre femenino. Por una parte, la dificultad residía en que Nin debía ocultar su propio estilo para adaptarlo a un público masculino. De hecho, ella misma reconoce que, a falta de referentes, su estilo «derivaba de una lectura de obras debidas a hombres», y sintió durante mucho tiempo que comprometía a su yo femenino cuando escribía ficción erótica. Por otra, sabemos —por cómo en citas anteriores se refería a las exigencias del coleccionista anónimo— que si hubiera entregado aquellos relatos escritos desde una perspectiva absolutamente femenina con seguridad hubiera rechazado pagar el encargo. Digamos que la poesía a la que tanto repudio le tenía era más bien un eufemismo para designar a la escritura femenina como una literatura de menor calidad (recordemos también que los relatos fueron encargados primeramente a Henry Miller). Con esto queda claro que el coleccionista prefería recibir la clásica literatura erótica masculina escrita por y para hombres; de ahí que Anaïs Nin se viera obligada a modificar el tono de sus textos con tal de alejarse de su estilo personal y escribir al servicio del gusto masculino.

[2] Post scriptum del prólogo de *Delta de Venus*. Edición de 2008 (Víctor Vega, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.



Por esto es que conocedoras de la obra de Nin como Sonya Blades (2009) advierten:

Anaïs Nin no era ajena a las diferencias entre su propia escritura y la de Henry Miller. Por ello escribe en su diario: “Estoy cansada de sus obscenidades, de su mundo de ‘mierda, coño, polla, [...]’”. También añade: “Por momentos puede decir las cosas más delicadas y profundas. Pero esta delicadeza es traicionera porque, cuando se sienta a escribir, la niega; no escribe con amor sino con ira, escribe para atacar, ridiculizar, destruir. Siempre está en contra de algo. La ira lo incita; lo alimenta”. Y subraya su diferencia respecto a Henry Miller: “La ira me envenena”.

No obstante, cabe destacar que la opinión que le merecía la persona y la obra de Henry Miller a Anaïs Nin fue un tanto ambivalente a lo largo de su vida. Aunque anteriormente hemos visto que despreciaba ese carácter tan rudo de su escritura, también, sobre todo en los primeros años de su relación, alababa y reconocía a Miller como un «genio de la escritura salvaje». Podríamos decir que en los años iniciales, cuando trabajaban en sus textos conjuntamente y estaban cegados por el amor, se elogiaban el uno al otro, como cuando Henry Miller escribió en un artículo titulado *Un être étoilique* (1937):

Aun siendo una mujer joven, ha producido al margen, en medio de una vida intensamente activa, una confesión monumental que, cuando se dé al mundo, ocupará su lugar junto a las revelaciones de San Agustín, Petronio, Rousseau y otros...

También Anaïs Nin dijo de Miller, según el diario de 1932:

Soy ya devota de la obra de Henry, aunque sé diferenciar el cuerpo de la mente. Me encanta su fuerza, su fuerza bruta, destructiva, osada, catártica. En este momento podría escribir un libro sobre su genio.

Hasta después de que se diluyera esa pasión no comenzaron a juzgar sus obras con un criterio objetivo. De hecho, cabe destacar que, aunque Nin no renunció nunca a su libertad individual, en los comienzos de su escarceo amoroso con Henry Miller tal vez ella inconscientemente se percibía a veces más como la ayudante de escritura del «hombre-genio» que como una escritora que se dedica exclusivamente a su propia escritura, algo que nos habla de la percepción que tenían algunas mujeres artistas de ellas mismas cuando trabajaban con otros artistas hombres. Esta situación se ve reflejada en algunas de las entradas del diario de 1932, cuando escribe:

Mi sueño original era estar casada con un genio, no serlo yo. Cuando escribí el libro sobre Lawrence quería que Eduardo colaborara conmigo. Aun ahora sé que él hubiera escrito uno mejor, pero yo soy la que tiene la energía necesaria, la voluntad.

En esta cita es evidente que Nin conserva aún ese complejo de inferioridad de la mujer artista con respecto a los hombres del gremio, aun cuando sabemos que el libro sobre Lawrence fue bien acogido en su momento por la crítica y ampliamente elogiado por hombres escritores cercanos a su círculo, incluido Henry Miller. Esta idea de «la mujer del genio» se repite en otras entradas, aunque siempre desde un tono de sorna que da pie a una interpretación no tan seria de sus afirmaciones y siendo plenamente consciente de lo que implica ser la esposa de un genio. Esta visión tan particular de la autora se aprecia en:



Anaïs Nin en 1970 fotografiada por Elsa Dorfmann.

Fuente: [Creative Commons España](#)

Cuando está borracho se vuelve sentimental de una manera humana y sencilla. Empieza a imaginarse nuestra vida en común, a mí como su esposa: "Jamás estarás tan guapa como cuando te vea remangarte antes de trabajar para mí. Seríamos muy felices. No te quedaría tiempo para escribir".

Ay, el esposo alemán. Me río. Así que no tengo tiempo para escribir y me convierto en la esposa de un genio. Eso me apetecía, entre otras cosas, pero no hacer las faenas domésticas. No me casaría nunca con él. Ay, no. Sé que le encanta la libertad que le doy pero también que es extremadamente celoso y que no me dejaría actuar con la misma libertad (Nin, 1932).

Vemos aquí que Anaïs rectifica diciendo «No me casaría nunca con él. Ay, no.» nada más advierte la situación. De modo que podríamos decir que la autora determina que para que ella pueda ejercer la profesión de escritora no podría casarse con un hombre como Henry Miller, ya que la privaría de ciertas libertades, algo que no estaría dispuesta a aceptar.

Esta relación compleja mentor-discípula ha sido objeto de análisis de estudiosas de la obra de Nin como Lynette Felber (1995), quien argumenta que:

Dado que Miller era doce años mayor que Nin, además de ser más experimentado y seguro de su capacidad como escritor, la relación entre ambos comenzó como un ejemplo clásico de mentoría; sin embargo, Nin asumió rápidamente el papel de mecenas, de modo que fue Nin quien ofreció a Miller protección y una especie de patrocinio, la función habitual del mentor y no del protegido.

Este compromiso de Anaïs por ser la protegida de Miller (recordemos que Nin estaba en una buena situación económica gracias al oficio de banquero de su esposo) tiene un gran peso en las entradas de los primeros diarios, donde Anaïs Nin reconoce a Miller como un «genio monstruoso» dado a una vida de excesos, un especie de prodigio maldito que en el fondo esconde un temperamento extremadamente sensible.

Este pensamiento de la escritora se reafirma con la cita: «No hay que adorar a Henry como ser humano sino como genio-monstruo.» (Nin, 1932).

Justamente descubrir esta faceta de Miller dio lugar a que paulatinamente Nin fuera adoptando un papel de protectora, algo que hizo que cada vez tuviera en más estima su propio talento. Esto se acrecentó aún más cuando Henry Miller le confesó que ella había descrito mejor a su mujer en sus diarios que él mismo. «Así es cómo yo debería haber escrito sobre June. Lo demás resulta incompleto, superficial. Tú la has captado, Anaïs.» (Nin, 1932).

Que Henry Miller, un escritor consagrado y al que admiraba le dijera aquello hizo que Nin reconociera su talento. No obstante, esto luego resultó en un sentimiento agri dulce para la escritora, pues Henry le robó sus observaciones para escribir las descripciones sobre su esposa en la que más tarde sería novela *Trópico de Capricornio*. (Felber, 1995).

si pues, cuando

Así pues, cuando Nin descubrió el engaño de Miller, escribió en el diario:

Descubrí que le había entregado a Henry todas mis percepciones sobre June, y que las estaba usando. Ha tomado todos mis bocetos para su retrato. Me siento con las manos vacías, y él lo sabe, porque me escribe que se “siente como un ladrón”. ¿Entonces con qué me quedaba yo para trabajar? Él está profundizando en su retrato con todas las verdades que yo le he dado. ¿Qué me quedaba por hacer? (Nin, *The Diary of Anaïs Nin*, Vol. 1 (1931-1934)).

Ante esta coyuntura, Anaïs se aleja del orgullo que supuso que su talento fuera reconocido por un «genio» y comienza a verse como una artista frágil y vulnerable cuya obra es susceptible de robo, al mismo tiempo que frustrada, pues sin esos escritos ella se queda sin el material en el que había volcado todos sus esfuerzos. Este caso de expolio del trabajo artístico de una mujer por parte de un hombre no es, evidentemente, un caso aislado. Son muchos los casos en el ámbito de la escritura en los que los escritores hombres roban o desacreditan las obras de las mujeres por la creencia de que ellas puedan opacar su talento. Un caso paradigmático fue el de [Elena Garro](#), escritora mexicana que tuvo que lidiar durante años con las trabas para publicar su obra que le puso su marido, Octavio Paz.

El caso de Anaïs Nin no es solo interesante por el expolio de su obra, sino por cómo la literatura escrita por mujeres era denostada frente a la «universalidad» de la escritura masculina en la época en que le tocó vivir. Digamos que aunque la literatura masculina también fuera censurada, gozaba de cierto prestigio. En otras palabras, la literatura erótica escrita por hombres era elogiada por su calidad por algunos críticos simplemente por pertenecer al canon literario universal con el que se comparaban las formas «correctas» de escribir: el masculino.

Sin embargo, la literatura escrita por mujeres —y más aún la ficción erótica escrita por ellas— no tenía cabida en el panorama editorial. Esto se confirma cuando sabemos que Nin trabajó con escritores hombres aportando ideas e incluso fragmentos completos de su propia pluma y, tras publicar esas obras, eran ampliamente elogiadas por estar firmadas bajo un nombre masculino, incluso cuando en ellas se incluían escritos de la propia Anaïs Nin. En definitiva, sólo contadas obras y aquellas que publicó por cuenta propia tuvieron cierto reconocimiento. No fue hasta 1966 que publicó sus diarios expurgados que su figura comenzó a adquirir más prestigio en el mundo literario.

En resumen, Anaïs Nin llevó una vida plenamente artística en una época donde era difícil conciliar el papel de esposa con el de escritora, así como publicar en las editoriales bajo la firma de una mujer. Lo más asombroso es que, pese a esto, ella siempre se mantuvo fiel a sus principios y nunca renunció a plasmar en sus obras con una sinceridad pasmosa y sin importar las consecuencias todo lo que ella deseaba transmitir al mundo. En las últimas décadas la figura de Anaïs Nin fue injustamente relegada al olvido, al menos en el ámbito hispano. No obstante, muchos han sido en los que en estos años recientes han reivindicado su figura como una escritora de gran valor literario al margen

de la prejuiciosa etiqueta de «escritora mediocre de literatura erótica» que siempre la ha perseguido y que ha puesto en duda la calidad de su obra.

Referencias bibliográficas:

Blades, Sonya E. (2009). The Feminine Erotic. Master's thesis, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro.

Felber, Lynette. (1995). The Three Faces of June: Anaïs Nin's Appropriation of Feminine Writing. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 14(2).

Miller, Henry. (1937). Un être étoilique. *The Criterion*.

Nin, Anaïs. (1966). The Diary of Anaïs Nin, Vol. 1 (1931-1934). New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Nin, Anaïs. (1977). Diarios. Volumen I (1931-1934) (E. Hegewicz, Trad.). Barcelona: Bruguera.

Nin, Anaïs. (1979). Pájaros de fuego (Prólogo). Barcelona: Bruguera.

Nin, Anaïs. (1986). Henry and June. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Nin, Anaïs. (1995). Henry y June (M. J. Rodellar, Trad.). Barcelona: Salvat.

Nin, Anaïs. (2008). Delta de Venus (Víctor Vega, Trad.). Madrid: Alianza Editorial. Prólogo de Abril de 1940 por Anaïs Nin.

Palomar, Aitana S. (2024). "Anaïs Nin, pionera de la literatura erótica". *Revista de historia National Geographic*. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/anais-nin-escritora-pionera-de-la-literatura-erotica-_17737



Hilma af Klint: la pionera opacada

Miriam Fernández Oliva

Tal y como se nos ha enseñado a lo largo de los siglos, la historia del arte ha sido representada fundamentalmente por hombres. Como consecuencia, las mujeres han quedado relegadas a un segundo plano, ya que se ha ido invisibilizando su lugar en el arte y en las innovaciones artísticas. Esta ausencia de mujeres artistas es el resultado de una estructura social y cultural masculina que las ha opacado durante siglos. El ejemplo que voy a destacar en este trabajo es el de la pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944). En el contexto del arte, Hilma af Klint es un magnífico ejemplo de la importancia que se le ha restado a las pintoras.

Desde finales del siglo XIX, esta artista sueca dedicó su vida a explorar la espiritualidad, la naturaleza y otras dimensiones invisibles desde el yo consciente a través del arte abstracto, cuyas bases se asentaban en el concepto o la emoción, alejándonos de lo figurativo. Aunque ahora reconocida, Hilma af Klint tuvo que soportar el hecho de que autores como Wassily Kandinsky o Piet Mondrian fueran reconocidos en el ámbito del arte abstracto y ella no, a pesar de haber pintado cuadros abstractos años antes que ellos. De hecho, la consideración de estos autores como los padres de la abstracción, hizo que ella se viese opacada y fuera completamente olvidada. De este modo, su caso evidencia cómo la historia del arte no solo selecciona a sus protagonistas, sino que también excluye a quienes no se ajustan a sus parámetros dominantes: en este caso, una mujer que huía de la lógica racional modernista y de las reglas del mercado.

Al cabo de unos años, Hilma af Klint será reconocida como la pionera del arte abstracto, especialmente tras la histórica exposición del Guggenheim en Nueva York, entre 2018 y 2019; fue entonces cuando la pintora sueca comenzaría a recibir la atención que realmente merecía. Así como af Klint, las mujeres somos opacadas y silenciadas, ya no solamente en nuestro campo, sino en todos los espacios. Además, a las mujeres artistas que consiguen algún hito siempre se les exige mayor esfuerzo que a un hombre para obtener lo mismo, parece ser que una mujer nunca llega a ser suficiente para este mundo, un mundo gobernado por hombres.

Sin embargo, Hilma af Klint supo adentrarse muy bien en esta idea del arte abstracto desde una vía muy distinta a la de sus contemporáneos. Mientras que los pintores optaron por el camino del formalismo estético o la razón, Hilma optó por la profunda [búsqueda espiritual](#) y emocional, un espacio históricamente vinculado con la feminidad e infravalorado por la crítica tradicional.



En este sentido, las influencias de la pintora fueron la teosofía y la antroposofía, además de la figura de Rudolf Steiner, por lo que su práctica artística resultó ser una forma de conocimiento espiritual. Hilma af Klint creía que a través de la pintura podía canalizar mensajes de entes superiores, creando de esta forma un puente entre lo visible y lo invisible. Este tipo de abstracción en sus obras desafiaba las bases patriarcales del arte moderno, pues redefinió este género desde lo femenino y lo espiritual. De este modo, su mediumnismo debe ser entendido como un acto de entrega al inconsciente y a la intuición, territorios considerados femeninos a lo largo de la historia, pero que Hilma af Klint reivindicaba como sus fuentes de creación.

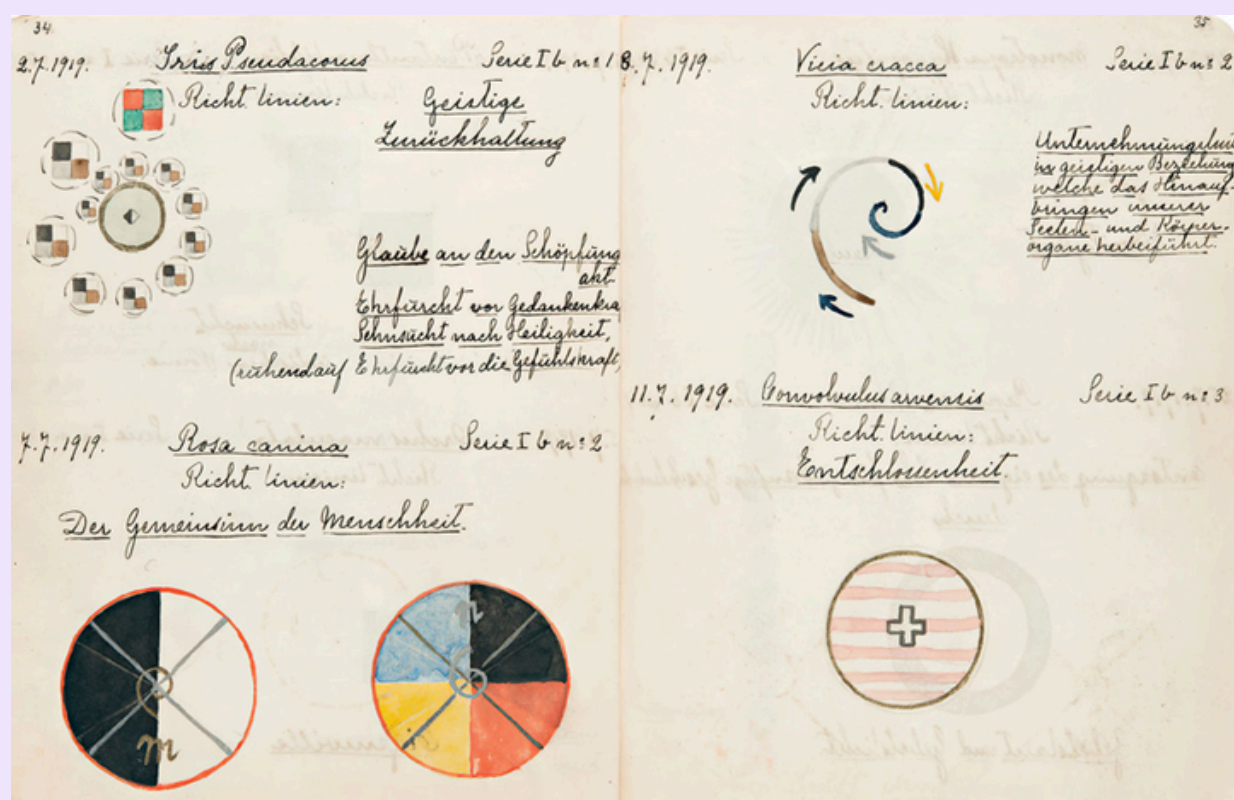


Ilustración 1: Cuaderno de Hilma af Klint de 1919. Fuente: [ReprodArt.com](https://reprodart.com)

Sus composiciones mezclan formas como espirales, triángulos o incluso flores. De esta manera, la pintora sueca creaba una cosmología espiritual en la que representaba la evolución del alma o el nacimiento del universo. Hilma af Klint comprendía el arte como un acto de mediación y sanación, más cercano a un ritual en el que participaba dentro de un grupo denominado «Las Cinco». Este grupo estaba formado por cinco mujeres, incluida Hilma, que se reunían para practicar la pintura como una forma de comunicarse con guías espirituales. Estas sesiones espiritistas le ayudaron a crear sus famosas obras *Pinturas para el templo* (1906-1915), entre las que destaca *El árbol del conocimiento*. Este enfoque espiritual que realiza la pintora sueca en sus obras es esencial para su proceso creativo, un enfoque que fue durante mucho tiempo desacreditado por hombres,

que consideraban estas prácticas como carentes de rigor y, por tanto, desvalorizaban las obras de Hilma af Klint. Su obra no buscaba dominar el mundo visible, sino reconciliarlo con lo invisible, ese mundo cargado de energía femenina. En este sentido, Hilma desarrolla un lenguaje visual propio, introduciendo una manera distinta de entender el papel del artista dentro del proceso creativo.



Ilustración 2: El árbol del conocimiento (1913-1915). El cuadro explora la creación del mundo basándose en la Biblia y las creencias teosóficas. Fuente: [Museo Guggenheim Bilbao](#)



Ilustración 3: Foto de Hilma af Klint en su estudio alrededor de 1885. Fuente: [Danmarks Nationalleksikon](#)

Sin embargo, Hilma no siempre se centraba solamente en la experiencia espiritual, ella lleva esta abstracción más allá, elaborando cuadernos donde registraba cada decisión estética y conceptual. De esta manera, la pintora construyó un archivo que funcionaba como un sistema de pensamiento propio, y que le permitió planear obras pictóricas complejas, como las Pinturas para el templo, concebidas como partes de un proyecto que debía ser comprendido en su conjunto. Su enfoque revela a una artista con una enorme capacidad intelectual, capaz de unir intuición y planificación. Este último aspecto es hoy una de las claves que permiten reconocer la originalidad y la profundidad que transmiten sus obras pictóricas.

De este modo, vemos que las obras de la pintora introducían una lectura diferente al proyecto moderno de la época. Sus pinturas invitan a pensar la abstracción como un proceso de investigación, donde Hilma introduce elementos visuales que nos invitan a explorar la relación entre la naturaleza, la energía y el conocimiento. Esta cuestión es muy interesante, pues la pintora no se limitó a lo que ya existía en el arte, sino que amplió lo que el arte podía mostrar, utilizándolo para representar esas sensaciones y conocimientos que, normalmente, no se pueden ver.

Esta nueva definición del lenguaje abstracto como una experiencia mística y femenina no fue bienvenida en la época, pero Hilma no buscaba encajar, ella buscaba revelar, conectar. En esta diferencia reside la revolución.

De este modo, el arte de Hilma resulta revelador, pues estaba mostrando un aspecto nuevo que se desconocía en la época.

La producción de af Klint, sin embargo, comprendía una temporalidad diferente a la de sus contemporáneos. Mientras que los vanguardistas del momento anhelaban el futuro, ella respondía a un presente lleno de comunicaciones espirituales. Por ende, la pintora trabajó toda su vida desde la marginalidad, escondiendo sus obras porque, según el teósofo [Rudolf Steiner](#), la sociedad del momento no las iba a comprender. Esto no hizo más que reforzar su exclusión, Hilma fue ignorada no por falta de calidad, sino porque no encajaba en el canon artístico de la época, el cual era dominado por el relato del genio masculino, que eran figuras como Wassily Kandinsky o Piet Mondrian. Sin embargo, Hilma no fue solamente excluida por pintar otro tipo de obras, sino por la condición de ser mujer, que la alejaba del arquetipo del genio masculino de la época. La paradoja en esta cuestión es que Hilma af Klint comenzó sus obras abstractas en 1906, mientras que la primera obra abstracta de Kandinsky data de 1910. Una vez más, esto solo demuestra que Hilma no fue una adelantada a su tiempo, sino que la sociedad nunca ha estado preparada para valorar el trabajo de las mujeres.



Ilustración 3: Foto de Hilma af Klint en su estudio alrededor de 1885. Fuente: [Danmarks Nationalleksikon](#)

Otro problema a señalar es que Hilma no pintaba pensando, pintaba sintiendo, y escuchando voces que, según ella, eran de espíritus. Para los críticos y artistas de su época, que estaban obsesionados con que todo fuera moderno, intelectual y serio, esto sonaba a superstición o a locura. No es que su obra fuera mala, es que no sabían cómo tomársela en serio. Mientras otros artistas escribían manifiestos explicando sus teorías, ella tenía cuadernos llenos de mensajes del más allá. En aquel momento, eso no era arte, era una rareza que preferían ignorar. Todo esto repercutió en la autora y en sus obras porque fue denominada como una persona extraña, sus obras eran una rareza (pero, si hubiera sido un hombre, ¿qué le hubieran dicho? Efectivamente, que era un genio, tal y como apodaron a Kandinsky).

En este contexto, Hilma fue aislada socialmente. Por ello, la pintora sueca hizo caso de las palabras de Rudolf Steiner y decidió mantener su obra escondida, ya que de alguna manera ella presentía que las generaciones futuras comprenderían sus obras.

Esto no fue en vano, su decisión de no exhibir sus pinturas en vida fue un gesto de lucidez: su propuesta espiritual y femenina nunca hubiera sido aceptada a comienzos del siglo XX, en un entorno dominado por la censura patriarcal. Aunque este siglo no se pueda considerar libre de patriarcado, af Klint no ha permanecido en la sombra, sus obras han visto la luz y la mirada de una nueva generación cargada de revolución.

Esto no fue en vano, su decisión de no exhibir sus pinturas en vida fue un gesto de lucidez: su propuesta espiritual y femenina nunca hubiera sido aceptada a comienzos del siglo XX, en un entorno dominado por la censura patriarcal. Aunque este siglo no se pueda considerar libre de patriarcado, af Klint no ha permanecido en la sombra, sus obras han visto la luz y la mirada de una nueva generación cargada de revolución.

No fue un camino fácil, las obras de la artista estuvieron escondidas durante más de 20 años. Una vez que el discurso contemporáneo ha cuestionado la autoridad del canon masculino y ha valorado otras formas de conocimiento, la obra de af Klint ha sido reconocida.



Ilustración 5: Foto de la exhibición de obras de Hilma af Klint celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2018. Fuente: [Wikimedia Commons](#)

En esto ha sido de gran ayuda la exposición de *The Spiritual in Art* en 1986, pues marcó un punto de inflexión en el reconocimiento de la artista.

Si bien es cierto que la pintora sueca no fue la protagonista en la exposición *The Spiritual in Art*, su inclusión hizo posible que ella pudiera situarse por primera vez en un diálogo con aquellos artistas que sí que fueron reconocidos desde un principio: Wassily Kandinsky, Piet Mondrian o Kazimir Malévich.

Tal fue el éxito del descubrimiento de sus pinturas que unos años más tarde, el museo Guggenheim de Nueva York decidió realizar una exhibición de sus obras en 2018-2019 (*Hilma af Klint: Paintings for the Future*, comisariada por Tracey Bashkoff, que supuso una revisión total de su producción). Gracias a esta exhibición, la artista consolidó su lugar en la historia del arte y demostró que su invisibilización no fue un accidente, sino el resultado de un sistema patriarcal que durante mucho tiempo dictó las voces que merecían ser escuchadas.

De este modo, el redescubrimiento de Hilma af Klint ha transformado profundamente la comprensión del arte moderno y contemporáneo. Su aparición promueve un análisis crítico de esos valores que articularon la modernidad artística: la preeminencia de la razón frente a la intuición.

A raíz de esto se ha obligado a revisar las narrativas sobre quiénes fueron los verdaderos protagonistas de las vanguardias, donde las mujeres juegan un papel esencial. A partir de las últimas décadas del siglo XX, su figura surge como un símbolo de resistencia frente al canon patriarcal y como referente para repensar la relación entre arte, espiritualidad y conocimiento.

En este sentido, el redescubrimiento de la autora no solo implica la necesidad de reescribir la historia del arte, sino que también pone en cuestión las relaciones de poder que la han sostenido.

El caso de Hilma af Klint ha sido un punto de inflexión en la historiografía feminista del arte. Gracias a que hoy día se le ha dado voz a sus obras, es necesario modificar los límites cronológicos del arte abstracto, pues ninguno de los autores masculinos que nos han enseñado como pioneros lo fueron realmente. Con la documentación que hemos encontrado sobre la autora recientemente, comprendemos que Hilma ya había probado que la modernidad del arte no era un proceso lineal, sino una serie de búsquedas y formas de conocimiento que no formaban parte de los arquetipos establecidos.

Repensar la historia del arte a partir de la artista sueca es entender que las innovaciones artísticas muchas veces no surgen de centros de poder cultural, ni responden a planteamientos racionales; su obra es fruto de una abstracción que no ha sido investigada formalmente, pero no por ello es menos importante, esta es un medio para indagar en la dimensión espiritual de la vida. Repensar esto quiere decir darle importancia a lo olvidado, a lo que surge en el espacio privado, a la figura femenina en el arte.

A su vez, su legado también ha abierto puertas a la investigación de las relaciones que existen entre arte, ciencia y espiritualidad. Las pinturas de la autora no reproducen únicamente experiencias místicas, ella también ilustraba el conocimiento del mundo, de la geometría, de la astrología. Su forma de conectar las dimensiones conscientes con las inconscientes, lo material con lo inmaterial, la convierte en la pionera de un nuevo género de aproximación a la realidad que, hoy día, es muy valorado entre artistas.

Gracias a la reciente repercusión que han tenido las obras de Hilma af Klint podemos reflexionar sobre la cantidad de mujeres que fueron silenciadas. Su caso evidencia que la historia del arte está llena de creadoras, de artistas que han sido aplastadas por las estructuras patriarcales (estructuras que han alcanzado su poder gracias a ellas, véase el caso de [Lee Krasner](#)). Ante esto, surge la necesidad de rescatar estas voces: hacer justicia histórica implica reconocer que la historia del arte está plagada de creadoras marginadas por estructuras patriarcales. Gracias a la reciente visibilidad de af Klint, podemos reflexionar sobre todas esas ausencias.

La incorporación de la perspectiva feminista en el arte se hace imprescindible cuando conocemos la manera en la que se ha construido la modernidad artística. No podemos dejar de lado a estas mujeres, ellas han reivindicado nuevas formas de conocimiento donde la intuición y la sensibilidad adquieren legitimidad.

Para concluir, me gustaría finalizar este artículo señalando la importancia de adoptar una mirada inclusiva y feminista en el arte. Esto no significa simplemente añadir una lista de nombres femeninos al canon, sino transformarlo, cambiar las categorías con las que valoramos la producción artística. Una mirada feminista en el arte, además, requiere hacer un esfuerzo por ir más allá de la historia del arte y reconocer las condiciones históricas y sociales de la exclusión de las mujeres. Hilma af Klint conocía las restricciones que se le imponían y decidió mantener su obra oculta hasta el momento en que existiera una generación que le entendiera. Al preservar su obra para el futuro, af Klint anticipó la posibilidad de un tiempo distinto: un tiempo donde las mujeres pudieran ser comprendidas no como excepciones, sino como parte esencial de la historia del pensamiento artístico.

Desde esta perspectiva, el feminismo transforma nuestra visión y nuestra narración. Cuando incorporamos otras voces, creamos un relato del arte más humano y cercano a la complejidad del humano, conocemos otras realidades que no nos han contado. La figura de la pintora sueca se convierte entonces en un símbolo necesario para conocer la otra verdad de la narrativa artística: una historia que deja de ser contada exclusivamente por hombres y que reconoce la pluralidad de caminos que han configurado la creación artística.

En conclusión, Hilma af Klint es la pintora que nos invita a repensar el modo en que concebimos el conocimiento y la creatividad. Para aquellas personas que observen desde una perspectiva inclusiva y feminista, su obra es una fuente de inspiración y cuestionamiento y, a partir de sus obras, el mensaje que se nos hace llegar es el de recordar una y otra vez que la historia del arte se está construyendo continuamente. Con esto, surge la necesidad de incluir las voces que han quedado silenciadas: hay que hacer justicia.

Referencias bibliográficas

Calvo Santos, Miguel (2017): *Hilma af Klint*. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/hilma-af-klint> [Consulta: 19-10-2025].

Ernoul, Nathalie (2015): *Hilma af Klint: La mère de l'abstraction*. Disponible en: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/hilma-af-klint-mere-de-labstraction/> [Consulta: 17-10-2025].

Gómez Urzaiz, Begoña (2024): "Lee Krasner, la pintora que convirtió a Jackson Pollock en imperio y marca", *La Vanguardia*, 27 de octubre. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20240727/9795675/lee-krasner-pintora-convirtio-jackson-pollock-imperio-marca.html> [Consulta: 3-11-2025].

Guggenheim Bilbao (2025): *Hilma af Klint*. Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/hilma-af-klint> [Consulta: 21-10-2025].

Hedin, Gry (2024): *Hilma af Klint*. Disponible en: https://lex.dk/Hilma_af_Klint [Consulta: 23-10-2025].

Mañas García, Alejandro (2025): *Rompiendo barreras: La espiritualidad en el arte de Hilma af Klint, Joseph Beuys y James Lee Byars*. Disponible en: <https://proyectologos.org/ponencia/rompiendo-barreras-la-espiritualidad-en-el-arte-de-hilma-af-klint-joseph-beuys-y-james-lee-byars/> [Consulta: 2-11-2025].

Navarrete Pérez, Oriol (2024) "El lenguaje del alma: Hilma af Klint como pionera de la abstracción". *Revista Eviterna* (15), pp. 51-67. Recuperado de: <https://revistas.uma.es/index.php/eviterna/article/view/18316>

Palomar, Aitana (2024) "Hilma af Klint, la pionera del arte abstracto que se adelantó a Kandinsky". *Historia National Geographic, Temas, Biografías*. Recuperado de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hilma-af-klint-pionera-arte-abstracto-que-se-adelanto-kandinski_19427#google_vignette [Consulta: 15-10-2025].

Pasi, Marco (2014) "Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna". Boletín de Arte (35), pp. 43-59. Recuperado de: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3368>

Sarriugarte-Gómez, Iñigo (2019) "Mediumnismo y arte. El caso de Hilma af Klint: de la mano dirigida a la mano intuitiva". La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México (102), pp. 85-103. Recuperado de: <https://ekoizpen-zientifikoa.ehu.eus/documentos/5eccf6d429995207b7dc0284>

Villapudua Castillo, Karla (2021) "Hilma af Klint: Las abstracciones de una médium futurista". Reflexiones Marginales (63). Recuperado de: <https://reflexionesmarginales.com/blog/2021/05/27/hilma-af-klint-las-abstracciones-de-una-medium-futurista/>

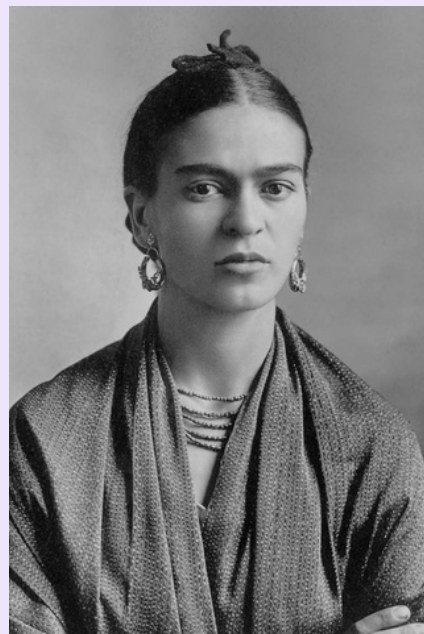


Frida Kahlo. Feminismo y Capitalismo

Nerea Fernández Vargas

Todas tenemos en nuestra mente la imagen de Frida Kahlo y podemos identificarla sin ningún problema. Su imagen, muy reconocida en nuestro tiempo, ha pasado por un proceso más bien de hiper exposición, más que la invisibilización de la que se habla cuando tratamos a mujeres artistas. Ella ha sido antes reconocida como imagen dentro del feminismo que como lo que realmente era: una mujer artista que se consagró como ello y que obtuvo reconocimientos en los focos artísticos más importantes del momento.

Hoy día es reconocida como un icono feminista, pero ¿realmente deberíamos considerarla así? ¿Hasta dónde la banalización de su imagen ha hecho de ella algo que realmente no fue? El *merchandising* y la publicidad en nuestro siglo ha hecho que la imagen de la artista y su obra se desvincule por completo de la idea por la que fue creada y con esto mostrar realidades e interpretaciones personales y subjetivas de la realidad (Mayordomo, 2024). En este artículo quiero dejar algunas ideas claves para entender por qué la artista mexicana puede ser un referente femenino en la actualidad a nivel individual, pero no un icono feminista a nivel colectivo.



Como bien señala Patricia Mayayo en *Frida Kahlo contra el mito* (2008) se ha visto su imagen engullida por el mito.

Frida Kahlo fotografiada por su padre Guillermo Kahlo

Sobre la vida de Frida Kahlo

Frida Kahlo nació en 1907 en Coyoacán, un distrito de la ciudad de México, en una familia acomodada que vivió los pesares de la revolución mexicana (1910). El dolor fue algo que ocupó su vida hasta el día de su muerte, sufrió poliomielitis que hizo que una de sus piernas se desarrollara menos que la otra. En la adolescencia sufrió un terrible accidente: en 1925 de camino a casa el autobús en el que viajaba colisionó con un tranvía y Kahlo sufrió graves roturas en diferentes partes de su cuerpo. Todo esto moldeó en ella una personalidad singular.



Antes de este accidente casi mortal, Kahlo fue una de las pocas mujeres que entró en la Escuela Nacional Preparatoria. Su acceso a la educación es una de las cosas que la ponen en el foco de uno de los factores más importantes del feminismo en la primera década del siglo XX en México. Durante sus años de juventud fue nombrado secretario de Educación José Vasconcelos y con él llegaría la idea de promover el arte como incitador del cambio social. En este contexto Frida fue una de las pocas mujeres que accedió a la Escuela Nacional Preparatoria y fue allí donde conoció a un grupo de jóvenes revolucionarios, los cachuchas, donde ella se integró rápidamente y al que también pertenecía su primer amor, Alejandro Gómez Arias. También allí es donde tuvo la oportunidad por primera vez de conocer al muralista mexicano Diego Rivera, que se encontraba pintando un mural en una de las salas de la Escuela. En la etapa de recuperación tras su accidente se volcó en una nueva pasión que fue la pintura. A partir de ahí comenzaría su carrera ayudada, en parte, por Diego Rivera. Comenzaron a verse con más frecuencia, siempre en el ámbito artístico. Con el tiempo cogieron confianza y algo que los mantenía bastante unidos era el comunismo y el rechazo a la burguesía. Como señala García Álvarez (2017) se referían a la unión de Diego y Frida como la de un elefante y una paloma. La imagen que reflejaban era esa: él gigante y obeso y ella pequeña y delgada. La relación terminó por formalizarse en 1929 cuando se casaron. A partir de ese momento vivirá una relación completamente enamorada y apasionada, tanto como obsesiva y tormentosa.

Lo que podríamos considerar feminismo en Frida



Diego y yo, 1931
Fuente: [Historia Arte!](#)

Teniendo en cuenta la época y el lugar donde vivía, el México revolucionario y postrevolucionario, el feminismo allí en ese momento se diferenciaba muchísimo del que se podía estar dando en Estados Unidos o en Europa. Era menos ambicioso y se luchaba por la igualdad de ambos sexos, pero en la política no movían nada y las teóricas del momento podían solo hablar de feminismo en la clandestinidad (Celia Marco, 2018).

Frida Kahlo estuvo muy comprometida en el movimiento social por la lucha obrera, militando en el Partido Comunista. En este ámbito la podemos catalogar como una mujer con unos ideales claros, que luchaba por las cosas que creía algo que podemos considerar bastante empoderante.

Pero hay otros aspectos de su vida que también debemos incluir en este apartado. Judith Butler habla sobre la performatividad de género, un concepto filosófico acuñado en su libro *El género en disputa* (1990) donde explica que la identidad no es innata, sino que basa en la idea de que es algo que se construye a través de la repetición constante de actos (gestos, discursos, vestimenta) que, al ser internalizados y naturalizados crean la ilusión de una esencia interna. De esta manera busca destruir el concepto de género como lo conocemos y en este caso un ejemplo sería el travestismo. Sabemos que Frida en su juventud solía vestir con pantalones y camisas, pero también en una etapa más adulta vestía con traje e incluso se cortó el pelo. Esto podemos verlo en una de sus obras *Autorretrato con pelo corto* (1940). Detrás de este cuadro se esconde más que el simple hecho de vestirse como le daba la gana. También podría tratarse de una venganza contra Diego, desprendiéndose de toda su feminidad al cortarse el pelo y vestirse con un traje. Es tanto empoderante como dependiente, porque nunca se desprende de lo que le une a Diego.



Autorretrato con pelo corto, 1940
Fuente: [Historia Arte!](#)

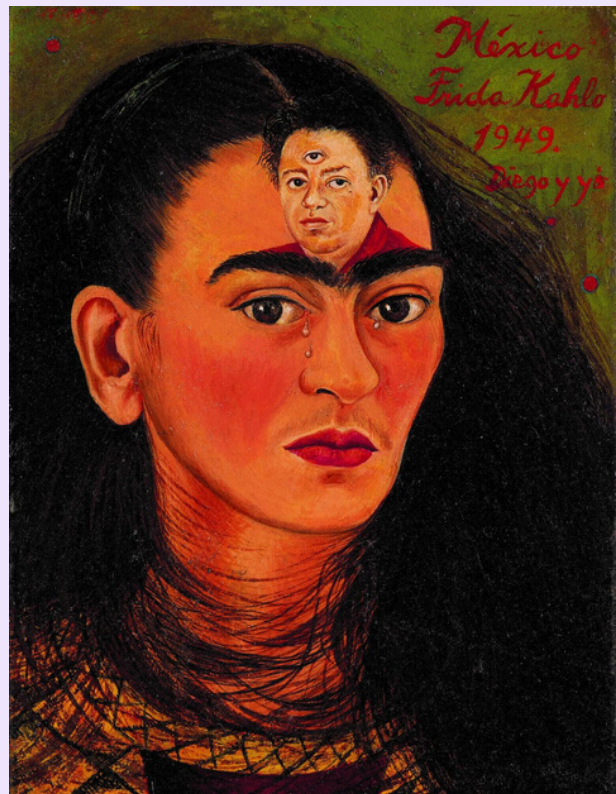
Otras de las características por las que es más reconocida la imagen de Frida es su vello facial. Hoy día es un tema bastante superado y siempre teniendo presente que depilarse o no, no es un símbolo de ser más o menos feminista, pero, que hace setenta años una mujer ya reconocida en el mundo artístico luciera sin complejos su bigote y su entrecejo llama poderosamente la atención en el nuevo resurgimiento del mundo feminista en el siglo XXI.

La mujer artista estaba dentro de lo que se representaba como dulce y cálido representando los sentimientos y vivencias autobiográficas, como por ejemplo la artista Mary Cassatt en su obra *El baño del niño* (1893). Frida trataba los sentimientos y sus propias vivencias, pero de una manera muy diferente, era dinámica y cruda. Relacionado con este rompimiento del estereotipo de artista femenina, no es el único.

Este estereotipo de artista femenina se ve roto en su obra y en su manera de manifestarse artista. En ellas reflejaba el dolor y el sufrimiento sin ningún tipo de tapujos. Este dolor y sufrimiento venía de la relación de dependencia que sufría con Diego Rivera y que podemos identificar con una dependencia emocional. También, en cuanto a la presencia de la mujer en el arte Celia Marco (2018:80) habla sobre el arte feminista involuntario. En este arte se incluyen obras que muestran, de forma directa o indirecta, situaciones de opresión vividas por las mujeres, aunque no hayan sido creadas con esa intención feminista explícita.

La obra de Frida Kahlo puede considerarse un ejemplo de este tipo de arte, ya que refleja tanto el dolor físico causado por su enfermedad como el sufrimiento emocional que le generaron las infidelidades de Diego Rivera. En muchas de sus pinturas aparece la figura de Diego en medio de su frente, lo que evidencia la fuerte dependencia emocional que tenía hacia él.

Después de señalar varios aspectos, es importante considerar que, como explica Patricia Mayayo (2003), las mujeres que participaban en las vanguardias artísticas no compartían una postura unificada dentro del mismo movimiento feminista de la época. Esto puede verse reflejado en la figura de Frida Kahlo. Aunque formaba parte de ese entorno artístico, ella siempre dio prioridad a la lucha obrera y nunca se posicionó de manera explícita a favor de una lucha feminista.



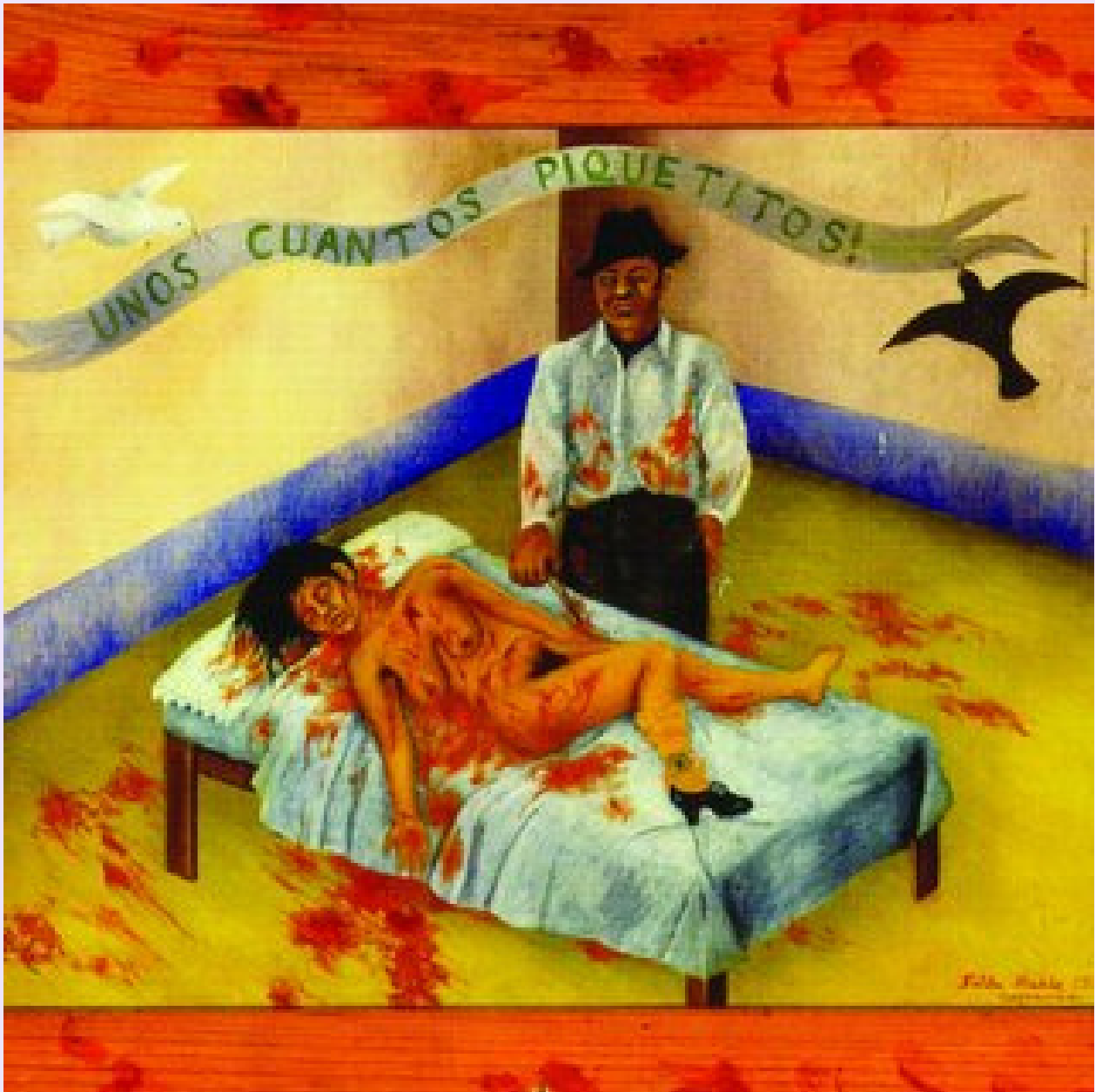
Diego y yo, 1949

Cuestiones por las que replanteamos considerarla «feminista»

El amor pasional lo vemos muy reflejado en sus cartas. Frida está dentro de ese amor con constructo sociocultural que asocia a la mujer a un rol en el que se convierte en exportadora de afectos y cuidados en su concepción de esposa y madre y que se perpetúa en parámetros patriarcales (Verdugo, 2025).

A través de sus cartas podemos ver cómo vive sus relaciones sentimentales que refleja la pasión que sentía cuando amaba. En sus primeros años de juventud se ve reflejada en sus cartas esa necesidad que sentía de amar y de ser amada con una gran dependencia a sentirse querida. Con respecto a su gran amor, Diego Rivera, deja claro que fue el amor de su vida, dejando ver la pasión y dependencia que sentía en su relación. En alguna carta lo llamaba «niño» y aludía a que lo había dejado solo, con clara relación a los roles de la mujer de cuidado y protección. Hace también alusión a las infidelidades y tiene un patrón sobre el llamado amor romántico donde los celos son el reflejo del verdadero amor, donde el amor es capaz de superar cualquier barrera. Después de separarse y volver a casarse en cuestión de tres años, su etapa final antes de morir acaba siendo de entrega total a Diego y todo lo que este representa en su vida.

El dolor y la obsesión que tuvo en la relación con Diego está reflejado en algunas obras como *Unos cuantos piquetitos* (1935), pintada después de descubrir la infidelidad de este con su hermana pequeña o, *Diego y yo* (1949) donde Diego está en el medio de su frente y su propio pelo se enreda en su cuello casi ahogándola.



Unos cuantos piquetitos, 1935

Fuente: [Historia Arte!](#)

En relación con Diego también habría que señalar que Frida dependió económicamente siempre de él. A pesar de ser una artista consagrada en el mundo del arte no podía vivir de su trabajo. Entre sus cartas encontramos una que le escribe a Diego reprochándole que le había engañado haciéndole creer que alguien le había comprado una obra cuando en realidad fue el mismo Diego quien lo hizo. Por lo tanto, creyó haber ganado un dinero de su trabajo cuando en realidad seguía siendo dinero de Diego. En esa carta le recrimina que estuvo más de un año viviendo con ese dinero (Celia Marco, 2018).

La sociedad ha estado organizada históricamente bajo una estructura patriarcal. Aunque el movimiento feminista y el modelo social han logrado avances significativos, este contexto resulta fundamental para comprender la obra y la figura de Frida Kahlo. Existe una relación tradicional muy arraigada entre los conceptos de mujer y maternidad, una asociación que ha sido cuestionada por pensadoras como Simone de Beauvoir o Henrietta Moore. Estas autoras sostienen que los rasgos biológicos utilizados para definir los géneros no son determinantes naturales, sino construcciones culturales. En nuestra sociedad, la identidad femenina ha estado estrechamente vinculada al rol maternal y a las tareas de cuidado del hogar, lo que ha limitado a muchas mujeres a esa única función. Esta problemática sigue presente hoy en día y se manifiesta, por ejemplo, en obstáculos en el ámbito laboral o en la presión social hacia mujeres que no han tenido hijos a una edad considerada «adecuada» para la maternidad.

Todo esto en el contexto de la primera mitad del siglo XX, esta creencia está mucho más arraigada, debido a los procesos históricos y sociales. Kahlo mostró en varias obras lo que le supuso abortar en más de dos ocasiones. En la biografía escrita por Hayden Herrera expone, a través de escritos y declaraciones de algunos familiares, que no ser madre le supuso un profundo pesar. En uno de sus escritos habla de pintar como algo secundario y que lo hacía suplantando el no haber podido ser madre (Celia Marco, 2018).

No pudimos tener un hijo y yo, desconsolada, lloraba, pero me distraía guisando, sacudiendo la casa, a veces pintando, y yendo todos los días acompañar a Diego en el andamio. Le daba mucho gusto cuando llegaba con la comida en una canasta cubierta de flores. (Herrera, 1983:143).



Hospital Henry Ford, 1932
Fuente: [Historia Arte!](#)

En la época y lugar en la que vivió Frida no se teorizó apenas este aspecto de vincular mujer y maternidad. Por lo tanto, podemos comprender que Kahlo fue una mujer que no decidió ser madre, sino que en realidad nunca pudo serlo por su salud y que es algo que le persiguió toda su vida. Por tanto, debemos entender como en la situación de Frida esta construcción social afectó realmente en su vida y queda reflejado en obras como *Hospital Henry Ford* (1932) o en la litografía *El Aborto* (1932).

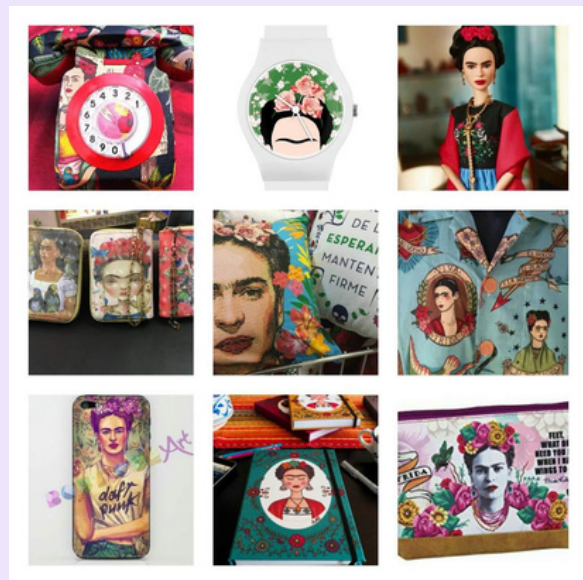
Capitalismo en la imagen de Frida Kahlo

Observamos personalidades que, gracias a imágenes creadas desde las artes plásticas, han llegado a ser iconos singulares (Mayordomo, 2024). En este sentido, nos adentramos en el mundo del *merchandising*, que ha aumentado el interés y la fascinación por muchos artistas y sus obras, aunque a menudo los presentan fuera de su contexto original.

La *fridomanía* es un concepto del que nos habla Patricia Mayayo (2008) como un movimiento que se disparó en los años 90 sobre todo en Estados Unidos y que hace de Kahlo un mito internacional. Se empezaron a subastar obras de Frida por precios nunca alcanzados en una artista latinoamericana y empezaron a celebrarse exposiciones en Nueva York con una sala entera para ella. Esta *fridomanía* se ha acrecentado con los años haciendo de su imagen uno de los valores más seguros de la industria cultural y otras muchas industrias (Mayayo, 2008:15-16).

Alicia D. Mayordomo (2024) señala como Frida fue capaz de crear una imagen de poder propia amparada por la tradición, que siempre expuso en sus obras, sobre todo autorretratos, un compromiso total con la política y cultura de su momento. Será el mundo del *merchandising* el que se aproveche de esta imagen y la use para unos intereses ajenos. Es aquí cuando empezamos a banalizar la obra de la artista y separarla de su contexto.

En relación con este *merchandising*, también es importante señalar que todo este movimiento crea la sensación de pertenecer a un «club» de consumidores con un estatus cultural distinto, basado en la idea de poseer un supuesto «buen gusto» o un entendimiento cultural especial. El sistema capitalista ha sabido aprovecharse de esto, y dentro de ese sistema las mujeres representamos un mercado clave. Aquí surge un conflicto con el feminismo: la industria cultural ha convertido ciertos «lemas feministas» en productos rentables, vaciándolos de contenido político y restando valor a las actividades y logros del movimiento feminista (Marco, 2018). Celia Marco (2018) hace toda una investigación muy interesante acerca de la banalización de la imagen de Frida Kahlo y su obra.



Merchandising sobre Frida Kahlo

Fuente: [Medium](#)

Tanto en publicaciones periodísticas, como en páginas oficiales sobre Frida Kahlo o *fanpages* de la misma, la imagen que venden sobre ella es la de icono feminista.

De esta forma se ha ido vendiendo una imagen como icono feminista de Frida Kahlo solo basándose de manera muy superficial, en su físico y en su forma de vestir. La diferencia estética que la separa de la moda de su momento ha hecho que, en ojos de la actualidad, Frida fuera trascendente, diferente, libre, empoderada y una larga lista de adjetivos que la enmarcan dentro de esa imagen de icono feminista.

En este caso, la moda tiene a las mujeres como principales consumidoras y, en muchas ocasiones, ha aprovechado tanto la creciente popularidad de la figura de Frida Kahlo como el auge del feminismo en los últimos años para convertir su imagen en un recurso lucrativo. Incluso, teniendo el descaro de no conocer ni un poco su figura, poniendo frases (lo hacen tanto cuentas fanpages como en la [moda](#)) que ella nunca mencionó por el simple hecho de que vende. Frida Kahlo ha sido reducida a una imagen de consumo viral completamente desligada de su origen y contexto (Marco, 2018:47-60). No es recordada o reconocida tanto como artista vanguardista como por un icono feminista.

La obra, en mi opinión, nunca debe ser separada del artista y debe entenderse todo como un conjunto dentro del contexto en el que fue creado como nos señala Patricia Mayayo (2008:19):

La mercantilización de su figura no solo sirve para trivializar su pintura, convirtiéndola en objeto de adoración superficial, sino también para neutralizar la carga política de su obra despojándola de sus aspectos más incómodos y subversivos.

Esta manera de convertirlo en un icono feminista nos lleva a borrar su dimensión política original, centrada en el anticolonialismo, el marxismo y la identidad nacional mexicana. El capitalismo ha reinterpretado su figura de manera funcional a sus intereses. Frida Kahlo como «inspiradora» pero no incómoda ni revolucionaria.

Es toda una paradoja como una artista que rechazaba los valores burgueses y capitalistas haya acabado convertida en una imagen rentable para el mismo. Esta resemantización de la imagen de Frida Kahlo ha vaciado de contenido su legado y convierte su rebeldía en un objeto estético y consumible.

Referencias bibliográficas

Díaz Mayordomo, Alicia, 2024. *Reflexión en torno a la perpetuidad de la imagen del poder en el arte del merchandising: El “Universo Frida Kahlo.”* Potestas 24. <https://doi.org/10.6035/potestas.7775>

García Álvarez, J.A., 2017. *Una vida de arte, lucha y dolor: Frida Kahlo*, Colección ensayo. Ediciones y Gráficos Eón, México, D.F.

Marco Segura, Celia, Contreras, F.J.M., n.d. *EL PROCESO DE RESEMANTIZACIÓN EN LA FIGURA CONTRACULTURAL DE FRIDA KAHLO CON FINES COMERCIALES.*

Mayayo, Patricia., 2003. Historias de mujeres, historias del arte, *Ensayos arte Cátedra*. Cátedra, Madrid.

Mayayo, Patricia, 2008. Frida Kahlo: contra el mito, *Ensayos arte Cátedra*. Cátedra, Madrid.

Verdugo Álvez, María Nieves, 2025. *¿Feminismo o amor pasional? La vida emocional de Frida Kahlo a través de sus cartas*. European Public & Social Innovation Review 10, 1–12. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1169>



Reescribiendo los clásicos con perspectiva de género

Entrevista a Marta Cuevas y Carmen Velasco

Jorge Ávila Abad

Introducción

Recientemente he tenido la oportunidad de visitar los clásicos a través de las obras de Margaret Atwood, Madeline Miller, Robert Graves o Irene Vallejo, y no solo he vuelto a la Antigüedad de forma fresca y llevadera, sino que he comprendido, ahora más que nunca, la importancia de ampliar nuestras perspectivas a la hora de abordar cualquier tema, incluso aquellos que para la mayoría resultan pétreamente intocables. Sin embargo, no ha sido solo este el motivo por el cual he decidido orientar mi artículo en esta dirección, sino también porque ser estudiante de la Universidad Pablo de Olavide me ha brindado la oportunidad de conocer a grandes expertas en la materia que, sumadas a mi interés creciente por la misma, presentaban la opción de la entrevista casi como innegociable en mi cabeza. Marta Cuevas Caballero y Carmen Velasco-Montiel son dos doctoras por la UPO que, con honores, han realizado sendas tesis sobre reescrituras, y me han brindado la oportunidad de sustentar este trabajo sobre su inestimable opinión y conocimiento. Marta Cuevas es Doctora cum laude por la Universidad Pablo de Olavide con la tesis *Las representaciones de tragedias griegas en Andalucía Un estudio de recepción escénica a través de ocho espectáculos contemporáneos (1987-2018)* defendida en 2024, y algunos artículos relacionados con el tema que vamos a tratar en esta entrevista y los cuales serán citados a lo largo de la misma por su relevancia. Carmen Velasco, por su parte, se doctoró con una tesis titulada *Feminismo y traducción La recepción de Margaret Atwood en España*, en 2024, la cual le valió el Premio a la Mejor Tesis Doctoral sobre Margaret Atwood, otorgado por la Margaret Atwood Society. Buscaremos, a través de sus palabras, no solo entender el papel que juegan las reescrituras en la literatura, sino, sobre todo, comprender su implicación a la hora de contribuir a reprogramar nuestra capacidad crítica. ¿Nos acompañas? [1]

Pero, ¿qué es un clásico?

Era esta una pregunta necesaria como punto de partida, y es que el término 'clásico' forma parte del lenguaje cotidiano de todo aquel que tenga algún tipo de afición artística o literaria, y es esencial a la hora de comprender este artículo. Marta Cuevas nos da una definición de manual: «Una obra producida en un determinado momento de la historia y que por sus características ha tenido una gran influencia en la literatura posterior,

[1] Para favorecer la fluidez del artículo, entre otras razones relacionadas con el formato, se ha optado por citar partes relevantes de la entrevista al mismo tiempo que se desarrolla la tesis expuesta. Para aquellas personas interesadas en escuchar una entrevista completa a las doctoras realizada a posteriori con respecto al mismo tema pueden verla en el siguiente [enlace](#).



y que consigue interpelar siempre al lector», a lo que Carmen Velasco añadió que, debido a esto último, «son obras atemporales».

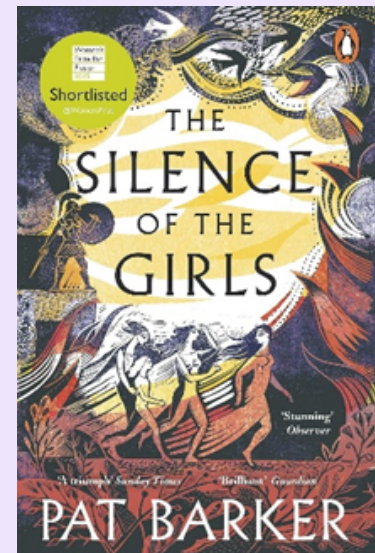
Y aunque esta definición pudiera resultar suficiente, para abordar la cuestión con perspectiva de género es necesario ahondar en la implicación sociocultural que los clásicos suponen. A nivel literario, ambas entrevistadas concluyen que su influencia «es indiscutible», Carmen Velasco incluso nos afirma que «todo lo escrito es una reescritura, porque en cualquier género los clásicos ya han sentado unas bases con anterioridad», pero a nivel social también «contribuyen a generar arquetipos a través de sus personajes», tanto masculinos como femeninos, o bien, «a justificar aquellos que la historia termina generando por sí misma». Marta Cuevas ejemplifica, «barriendo para casa», citando el teatro griego clásico: «era la ciudad mirándose a sí misma, llevándose al escenario para poner de manifiesto los problemas sociales y políticos, o para observar nuevas formas de pensar». Para Carmen Velasco, por otro lado, los arquetipos sociales son claros en la figura de los héroes «insensibles, ambiciosos, violentos» o de las mujeres «ejemplares, virtuosas y sumisas» que se ponen de manifiesto en personajes como Penélope o Lucrecia.

Y, ¿qué pintan las reescrituras en todo esto?

Según Marta Cuevas, una reescritura es «una vuelta de tuerca sobre un texto clásico, que aporta nuevas perspectivas, o rescata personajes que en la versión original quedan diluidos o apartados. En muchos casos, sacan a relucir aspectos problemáticos, ya sea de los propios personajes, como de la sociedad que los acepta como arquetipos», a lo que Carmen Velasco añade que, en muchas ocasiones, «se repiensen desde puntos de vista más actuales, dejando ver sesgos que quizás se tuvieron a la hora de escribir los originales». Pasar a los clásicos a través de este filtro puede llevarnos incluso a elaborar versiones de dichas historias «más plausibles que las originales», según lo que nos cuenta Marta Cuevas. Ambas ejemplifican con la *Circe* de Madeline Miller, personaje al que, añadiendo un poco de contexto, logramos entender mucho mejor que en sus apariciones clásicas.

Ahora bien, no se trata solo de aportar contexto, sino de lo que Carmen Velasco llama «cuestionar las hegemonías» o lo que Marta califica como los «por defecto». Durante toda la historia, los arquetipos representados en los clásicos se han tomado como las únicas versiones válidas, o los modelos a seguir, sin cuestionar sus bajezas o maquillando sus claroscuros. Carmen nos recuerda la crueldad de Odiseo con sus doce criadas, crueldad que Margaret Atwood, en su *Penélope y las doce criadas*, pone de manifiesto, al mismo tiempo que busca dar voz a estas esclavas que fueron ahorcadas por el delito de «haberse dejado violar». Las reescrituras buscan señalar todo aquello que se pasó por alto, intencionadamente o no, a la hora de contar dichas historias. Como

mencionan Rosario Moreno y Daniel Nisa[2] al hablar de la novela *The silence of the girls*, las reescrituras cuentan «lo que nunca se cuenta, lo que ocurre en el campamento con las mujeres que acompañan (la mayoría a la fuerza, esclavas de guerra, esclavas sexuales) a los héroes del mito» (Moreno & Nisa 2023:61), dan voz a aquellas personas que en el relato original no la han tenido obligando al lector a replantearse sus propias concepciones sobre el relato, pero también sobre las verdaderas implicaciones humanas del mismo. En mi opinión: ayudan a desmitificar lo idealizado de nuestros clásicos, los someten a juicio, los humanizan. Para Marta Cuevas esto es «dar donde más duele, a aquellos que necesitan que se les dé donde más duele, dando voz a aquellos que no la han tenido, para que cuenten su verdad, una verdad que en muchas ocasiones resulta incómoda de escuchar, en definitiva, «un acto de valentía, puesto que se atreven a tocar lo intocable».



The silence of the girls de Pat Barker.

Fuente: [Amazon](#)



La canción de Aquiles de Madeline Miller, en su versión española.

Fuente: [Amazon](#)

A la hora de cuestionar las hegemonías de las que hablaba Carmen Velasco, ambas coinciden en la importancia de, por ejemplo, *La Canción de Aquiles*, donde «se cuestiona la hegemonía heteropatriarcal» contando la historia desde la perspectiva de Patroclo, el amante de Aquiles. También menciona *Stone Blind*, o *Las miradas de Medusa*, en su versión en español, de Natalie Haynes, que da voz a Medusa, la verdadera víctima de su historia[3], frente a un Perseo sediento de sangre que por mero deseo de gloria ignora la injusticia de sus actos. Carmen Velasco referencia a ‘la reescritura escultórica’ de Medusa que hace el escultor Luciano Garbati[3]. Dicho autor, en su obra *Medusa* con la cabeza de Perseo resignifica el mito y lo convierte en un símbolo de empoderamiento femenino que saca a la luz la injusticia de la historia detrás del mismo.



Stone Blind, de Natalie Haynes.

Fuente: [Amazon](#)

[2]No solo ambos son profesores de la Universidad Pablo de Olavide y expertos en literatura clásica, así como en sus traducciones y reescrituras, sino que, además, la profesora Rosario Moreno participó en el festival [Cosmopoética](#) en el año 2024, junto a una de las autoras de reescrituras contemporáneas más influyentes: Natalie Haynes. Si el lector quiere saber más en el siguiente [enlace](#) puede encontrar la noticia completa.

[3]Muchos lectores ignoran esta versión del mito de Medusa: una chiquilla que es violada por Poseidón en el templo de Atenea, donde buscaba refugio. La diosa la castiga a ella, transformándola en un monstruo, por haber sido su templo mancillado. Medusa es finalmente decapitada por Perseo, como ya hemos mencionado, del que se destaca en las fuentes su arrogancia y sed ciega de gloria.



Medusa con la cabeza de Perseo de Luciano Garbati. Fuente: [EL País](#)

Desde la perspectiva de género ¿dónde reside la importancia de las reescrituras?

Para Velasco, el punto clave es que

«nos permiten cuestionarnos los sesgos que habíamos asumido como incuestionables, o como parte de una realidad objetiva. Nos ayudan a plantear de forma diferente eso que nos están recontando, y adquirir por ende la capacidad de reflexionar de forma crítica sobre aquello que ocurre a nuestro alrededor, aplicando esa misma capacidad a nuestro entorno más cercano».

Es decir, no solo se trata de reconocer que Medusa es la víctima de su historia, sino de cuestionarnos «argumentos que antes se asumían como válidos a la hora de justificar las agresiones sexuales en general». Tras haber leído a Haynes, alguien que antes asumía «estos argumentos como válidos podría preguntarse: ¿por qué es ella la culpable, o su ropa, o su estado de embriaguez, de una acción tan deleznable que en ningún caso debería tener justificación alguna?»; podría comenzar a resignificar el papel de la agredida que siempre se ha hecho a la hora de juzgar estos casos, una rémora aún muy presente en nuestra sociedad, o a no permitir que se emitan ciertos juicios en su presencia que antes se aceptaban como argumentos razonables. Del mismo modo, nos habla de Penélope y se pregunta:

«¿por qué tiene que sacrificar su juventud y fidelidad por un héroe que no está haciendo lo mismo por ella? Guardando su castidad cuando en realidad, viviendo de otra forma podría haber sido más feliz. Como la *Penélope* de Serrat, o la de *En el muelle de San Blas* de Maná, que podrían haber seguido adelante y no volverse locas».

El personaje de Penélope es uno de los más recurrentes dentro de las reescrituras, en parte, por la naturaleza considerablemente problemática de la versión homérica. Penélope es una mujer a la que se le atribuyen características como la astucia, la



Penélope y las doce criadas de Margaret Atwood, en su versión en español.

Fuente: [Amazon](#)

inteligencia y la capacidad de mantener su posición en un mundo de hombres voraces de poder, riqueza y sexo, una situación en la que es capaz de sobrevivir durante dos décadas sin ayuda masculina. Sin embargo, su condición empoderada contrasta firmemente con su actitud de sumisión, asociada a la fidelidad por su marido, fidelidad que, además, no es correspondida. Las reescrituras sobre Penélope, como las propias entrevistadas nos cuentan en uno de sus trabajos, titulado *Autodiegesis and Relationality: Tracing Penelope in Margaret Atwood, Madeline Miller and Natalie Haynes*, tienden a profundizar en dicho contraste, a aportar un trasfondo más complejo, así como a cuestionar la versión homérica por representar hechos poco plausibles en el devenir de los acontecimientos. Es por ello por lo

que muchas de estas versiones contemporáneas optan por dar voz al personaje para que ella misma nos cuente su historia (como en la obra de Atwood y Haynes), o dejar que su personalidad se expanda a la hora de interactuar con otros personajes (como en la *Circe* de Miller), cuestionando el relato hegemónico (Cuevas & Velasco, 2025:2-3).

Para Marta Cuevas, además de respaldar las palabras de Carmen, es importante mencionar que

«en el caso de las reescrituras de los clásicos grecolatinos con perspectiva de género nos ayudan también a darnos cuenta del origen de las cosas. Cuando en las noticias presenciamos todos los días crímenes machistas, somos capaces de darnos cuenta de que no es algo que haya empezado ayer, no, es algo que tiene un origen muy antiguo, y la forma de pensar que lo provoca, no es algo nuevo. Las reescrituras visualizan esos sesgos de género, porque si nos ponemos a diseccionar los clásicos, estamos en realidad cuestionando historias que para el imaginario se consideran sagradas, y eso nos da fuerza para poder hacer lo mismo al afrontar convenciones y actitudes sociales que hasta el momento habían sido incuestionables o normalmente aceptadas. Subrayan la importancia de preguntarse por las cosas, saber que tienen unas causas y que las circunstancias que influyen en los sesgos de género actuales tienen un contexto mucho más amplio que se remonta muy atrás en el tiempo. Es todo un ejercicio de pensamiento crítico, algo crucial hoy en día».

Es decir, los «por defecto» quedan en entredicho en las reescrituras. Pero del mismo modo que los arquetipos tradicionales son cuestionados, me surgió la duda de si las reescrituras contribuyen a generar arquetipos o modelos femeninos alternativos.

Para Marta Cuevas no hay dudas: «el personaje de Casandra, por ejemplo. En los mitos, Casandra se caracteriza como poco más que la esclava sexual de Agamenón, pero que, a través de las reescrituras, se ha reivindicado como mujer que se atreve a alzar la voz y llenar un espacio, cuando nadie más se atrevía».

Carmen Velasco, en cambio, aporta una voz más crítica, ya que aunque reconozca que «hacen falta más heroínas», ella no quiere que las mujeres de los clásicos se conviertan en lo que ella califica como «un palo con el que atizar al resto. Los personajes son seres humanos con luces y sombras, algo que los hace también mucho más interesantes desde

el punto de vista literario. Ni la *Circe* de Miller, ni la Penélope de Atwood podrían considerarse un ejemplo a seguir, pero sí una prueba de que el ser humano no es perfecto». Los tres terminamos coincidiendo en que esto también puede considerarse un logro de las reescrituras: asumir que el ser humano es vulnerable, en sí mismo, ya representa establecer un referente, uno que huye de los arquetipos ideales, uno más genuino, sin miedo a mostrar su natural imperfección, su humanidad.

¿Por qué han tenido que esperar hasta finales del siglo XX para convertirse en éxitos editoriales?



Portada de *Circe*, de Madeline Miller.

Fuente: [La Casa del Libro](#)

Marta Cuevas hace referencia a la Segunda, la Tercera y la Cuarta Ola del Feminismo, las cuales permiten la entrada de las mujeres dentro del ámbito académico y literario de forma progresiva. El feminismo, en palabras de la entrevistada, «cobra especial importancia en todos los aspectos de la vida, dentro de los estudios clásicos también, sobre todo desde los años 60, donde hay un grupo creciente de académicos que comienzan a destacar la importancia de revisar los textos clásicos. Del mismo modo que la interseccionalidad[4] que adquiere el movimiento contribuye a que sea más interesante aún escribir estas novelas». Nos explica que, aunque haya sido necesario que las mujeres alcancen puestos de poder e influencia, «al mismo tiempo el valor que adquieren los estudios de género gracias al éxito de las reescrituras contribuye a la difusión de las ideas que defienden», en un círculo virtuoso que se retroalimenta del éxito de las reescrituras, y la posición de prestigio de los estudios de género, cuyo éxito mutuo ayuda a su consolidación.

Para Carmen Velasco, además del auge del feminismo, la importancia que cobran en general los cuestionamientos de las hegemonías en el resto de los movimientos sociales contribuye, sobre todo ya en el siglo XXI, a generar «una necesidad de textos subversivos que cuestionen al poder establecido, y que contribuyan al debate. En todas partes se empiezan a producir textos feministas y a cuestionar los clásicos y los sesgos históricos de género y raciales, las reescrituras contribuyen a reivindicar esas ideas dentro de estos procesos, y además lo hacen de forma atractiva y accesible».

Las razones psicosociales están aún por determinar, y el nicho de estudio está recién abierto y expectante de ser abordado, como la profesora Moreno y el profesor Nisa nos exponen en su artículo *Reescrituras de la épica clásica: panorama de la narrativa de autoría femenina sobre la Guerra de Troya en el siglo XXI*. Lo que está claro, y queda

[4]La propia Marta Cuevas, en su artículo *Medea, la extranjera (2004) de Atalaya: una denuncia escénica de la confluencia entre xenofobia y misoginia*, nos da varios ejemplos de esta interseccionalidad, a través de diferentes reinterpretaciones teatrales andaluzas del mito de Medea, un personaje femenino que sufre una doble discriminación en la tradición clásica debido a su condición como mujer y extranjera, una doble discriminación que, tristemente, está a la orden del día en el presente (Cuevas 2025:1).

bien reflejado en el citado artículo, es que las reescrituras de los clásicos, y en especial aquellos que giran en torno a la mitología generada sobre el ciclo troyano, están viviendo un florecimiento espectacular en nuestro siglo, con historias que no solo se desarrollan durante dichos acontecimientos, sino que los toman de inspiración, o incluso los entremezclan con el presente, en propuestas originales, que consiguen tejer conexiones entre los mitos y las problemáticas del siglo XXI (Moreno & Nisa 2023:63). Y es que, al contrario de lo que pueda parecer, existen problemáticas atemporales que nos interpelan directamente, problemas estructurales de las sociedades humanas que no hemos sido capaces de corregir en milenios de historia, y que aún hoy siguen siendo motor de todo tipo de actos irracionales, o retrato de las pasiones humanas y sus profundas contradicciones. Esto no solo hace posible que sigamos disfrutando de los clásicos hoy en día, sino que el ingenio de aquellas personas que buscan indagar en ellos y reescribirlos, no lo tengan especialmente difícil a la hora de entretejer un hilo conductor que una sus conflictos con los nuestros (Cuevas 2020:1-2).

¿Cuáles son vuestras reescrituras imprescindibles?

No podía dejar pasar la ocasión para pedir recomendaciones, por supuesto, tanto para mí, como para aquellas personas a las que, al leer este artículo, se les haya despertado el gusanillo de leer los textos que se mencionan

Para Marta Cuevas entrarían en el top *El silbido del arquero*, de Irene Vallejo: una reescritura de la *Eneida* muy interesante que, además de contar una historia de amor, también es un buen retrato de la dificultad que conllevaba para la mujer situarse y mantenerse en el poder, en un mundo de hombres. Irene Vallejo nos cuenta la historia entrelazándola con la del propio Virgilio, el autor de la obra clásica, sobre el cual podemos ahondar, comprendiendo mejor su contexto.



El silbido del arquero
de Irene Vallejo.

Fuente: [Amazon](#)



A thousand ships de
Natalie Haynes.
Fuente: [Amazon](#)

Y, por otro lado, *A thousand ships* de Natalie Haynes: una reescritura de la Guerra de Troya contada desde el punto de vista de las mujeres, documentada de forma exquisita a través de las tragedias de Eurípides.

Para Carmen Velasco, el top constaría de dos obras que ya hemos mencionado: *Penélope y las doce criadas* de Margaret Atwood, y *Las miradas de Medusa* de Natalie Haynes, aunque también incluiría a *Circe* de Madeline Miller «porque ha tenido mucho impacto en la juventud, y eso es clave a día de hoy».

Conclusiones

Las reescrituras son una herramienta del pensamiento crítico, un uso necesario de nuestras gafas violeta que en sí mismo representa un acto de valentía. Las autoras de reescrituras buscan «demoler la autoridad homérica y sustituirla por multitud de otras voces», voces femeninas, en muchos casos (Theodorakopoulos & Cox 2019:6-7), u otras voces condenadas al silencio injustamente. Esa «autoridad homérica» ha representado durante siglos lo inamovible, la verdad absoluta, el relato incuestionable, que además ha sido utilizado por el poder, a lo largo de la historia, para perpetuarse o legitimarse, justificando en muchos casos la opresión de aquellas personas que han sido sistemáticamente silenciadas. Las reescrituras son la prueba fehaciente de que esos tiempos han terminado. Sientan un referente peligroso, un referente que aterroriza al poder, plenamente consciente de la capacidad de la literatura para inspirar al cambio o motivar la crítica a lo establecido[5]. Un poder que ha buscado poner freno o deslegitimar estas perspectivas alternativas, plenamente conscientes de su capacidad de desestabilizar las bases de su hegemonía. Es tarde, podemos decir orgullosos y orgullosas, es tarde porque la puerta está abierta, y ante su descontento no hacen más que aflorar nuevas versiones que estimulan nuestra capacidad de cuestionarlo todo, precisamente cuando, quizás, nunca fue más necesario.

¿Te sumas?

Referencias bibliográficas:

Ávila, José Luis (2024) *Más de 10.000 libros han sido prohibidos en bibliotecas públicas y académicas de Estados Unidos*, El País US. Disponible en: <https://elpais.com/us/2024-11-28/mas-de-10000-libros-han-sido-prohibidos-en-bibliotecas-publicas-y-academicas-de-estados-unidos.html> [Consulta: 10/11/2025].

Cuevas Caballero, Marta Carmen y Velasco-Montiel, Carmen (2025) «5. *Autodiegesis and Relationality: Tracing Penelope in Margaret Atwood, Madeline Miller and Natalie Haynes*». En Rosario Moreno Soldevila y Daniel Nisa Cáceres (eds.), *Classical Reception and the Rewriting Turn in Contemporary Women's Fiction*. Enredars Publicaciones-Universidad Pablo de Olavide y Roma Tre-Press.

Cuevas Caballero, Marta Carmen (2025) «*Medea, la extranjera (2004) de Atalaya: una denuncia escénica de la confluencia entre xenofobia y misoginia*», *International Journal of the Classical Tradition*, 32(3), pp. 339-364. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s12138-025-00696-2> [Consulta: 10/11/2025].

[5] No hay mejor prueba de esto que la labor que el gobierno 'trumpista' estadounidense está haciendo por censurar la obra de muchos autores y autoras, sobre todo aquellos que en sus novelas tratan aspectos como el totalitarismo, la libertad o la perspectiva de género (Ávila, 2024).

Cuevas Caballero, Marta Carmen (2020) «*Las representaciones contemporáneas de tragedias griegas y su relación con problemas de actualidad: tres ejemplos en Andalucía* [The Contemporary Stagings of Greek Tragedies and Their Relationship with Nowadays Issues: Three Examples in Andalusia]».

Gálvez, Mariana. (2020) *La Medusa del #Metoo que vigila el Tribunal Penal de Justicia de Nueva York*, El País. Disponible en: <https://elpais.com/icon-design/2020-11-08/la-medusa-del-metoo-que-vigila-el-tribunal-penal-de-justicia-de-nueva-york.html> [Consulta: 10/11/2025].

Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevila, Rosario (2023) «*Reescrituras de la épica clásica: panorama de la narrativa de autoría femenina sobre la Guerra de Troya en el siglo XXI*», *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, (10), pp. 52-69. Disponible en: <https://doi.org/10.46661/ambigua.8436> [Consulta: 10/11/2025].

Theodorakopoulos, Elena & Cox, Fiona (2019) *Homer's daughters: women's responses to homer in the twentieth century and beyond*. Oxford: Oxford University Press.

Memoria y revolución

Historia, poder y feminismo



«No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. Locuras, las precisas, ni una más. Resistir es vencer»

Dulce Chacón





La figura de la Virgen María: una revisión de la tradición desde la teología feminista

Javier Falcón Domínguez

La Iglesia católica, romana y apostólica, se ha visto envuelta en diferentes polémicas a lo largo de la historia. Sin embargo, estas le han hecho crecer como institución y adaptarse a las nuevas sociedades. Uno de estos retos ha tenido que ver con el papel de la mujer dentro de la Iglesia católica, esta lucha está relacionada desde un punto de vista más práctico, como el la inclusión y posicionamiento de las mujeres dentro de la Iglesia; y desde un punto de vista más espiritual, en la interpretación de las escrituras y los pensamientos teológicos.

Muchas veces se ha acusado a la Biblia, libro fundamental del cristianismo, de ser antifeminista. Esto en cierto modo es cierto, puesto que hay que tener en cuenta el contexto en el que fue escrito, lo que explica gran parte de su contenido. No obstante, también hay una serie de factores en dónde se pone de manifiesto el papel y la importancia de la mujer. No es necesario abrir la Biblia por una página concreta escogida específicamente para la ocasión, sino que desde el comienzo de la narración, en el libro del [Génesis](#), se pone de manifiesto esta importancia de la mujer. Esto se puede observar en la creación de Eva en Gen. 2, 22-24:

Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, formó una mujer, y la trajo al hombre. Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada. Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y se harán una sola carne.

Si hacemos un análisis en profundidad de estos versículos podemos sacar en claro, cómo el valor de la mujer se pone de manifiesto. Se está poniendo en el mismo nivel de importancia a Adán y a Eva. En los versículos anteriores se narra cómo se crearon los animales utilizando el barro y diciendo que han sido creados para que el hombre los



Ilustración de Adán y Eva en el Jardín del Edén. Fuente: [Science Photo Library](#).

Es cierto que Dios creó primero al hombre, y posteriormente a la mujer, pero la diferencia reside en el elemento de la creación. Sin embargo, la mujer fue creada de la costilla de Adán y no se especifica que haya sido creada para someterla, sino para ser compañeros. De esta forma se pone de manifiesto que al ser creados de la misma materia los dos tienen la misma importancia y que son iguales entre sí. En caso de que la intención no hubiera sido esa, Dios no habría creado a la mujer de la misma materia origen que al hombre y hubiera hecho algo similar a lo que con los animales, los cuales, encima, se especifica que fueron creados para ser dominados por el hombre (Bremer, 1967).



Por otro lado, a pesar de que en la sociedad en la que la Biblia fue escrita la mujer quedaba relegada a la vida familiar, en este conjunto de libros se ponen ejemplos de mujeres que dieron un paso más allá, pero que tradicionalmente han sido tratadas con una connotación negativa y de inferioridad. Ejemplos de esto pueden ser Eva (a la que siempre se le ha acusado de originar el mal en el mundo, argumento muy recurrente por los hombres para sustentar su poder), Débora (quien fue jueza y profetisa) o Judit (quien ayudó a liberar su pueblo), entre otras. Aunque uno de los ejemplos más claros de mujer relevante es la Virgen María (Bremer, 1967).

Partiendo de esta representación de la figura femenina en la Biblia debemos destacar que, como hemos mencionado antes, se está avanzando en la implicación de la mujer dentro de la Iglesia. Esto tiene su origen en el momento en el que se empezó a involucrar a los laicos de una manera más activa. Este proceso coincide con la eclosión del segundo feminismo. Ambos aspectos fueron vitales para que en la segunda mitad del siglo XX se empezase a desarrollar una [teología feminista](#). Esta, por parte de las teólogas, presentará un acercamiento personal que, a la vez, se apoyará en la hermenéutica feminista. A través de ella se llevará a cabo una relectura de los corpus teológicos, empleando dicha reinterpretación para fundamentar y reivindicar el papel de la mujer dentro de la Iglesia. (Huguet, 1998). Silvia Martínez Cano (2018) la define como «una teología crítica y hermenéutica, que busca comprender la realidad de hombres y mujeres, y cómo esta les afecta y les discrimina en cada uno de los lugares donde vive el ser humano y por tanto la comunidad cristiana».

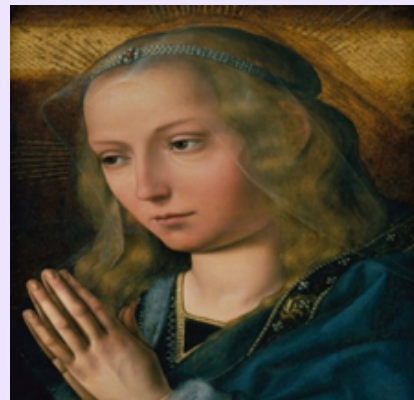
El presente artículo se centrará en analizar la figura de la Virgen María tanto desde el punto de los Evangelios, como desde la interpretación y relectura posterior hecha desde la teología feminista. Antes de realizar el análisis debemos conocer el contexto social, político, geográfico y político de la protagonista.

María era una chica de aproximadamente 12-14 años que vivía en un pequeño pueblo de Jerusalén, Galilea. Estaba casada con un hombre mayor que ella, como era habitual en su tiempo, que era carpintero, una profesión con un cierto prestigio dentro de las clases bajas de la sociedad. Esto le llevó a tener una vida modesta en la que tuvo que trabajar (algunas labores artesanales y en el campo), a pesar de lo que se puede pensar de que quedaba relegada solo al hogar. Residían en una casa con una sola habitación sin ventanas o en una casa en la que compartían un patio común con otras familias, es decir, no poseían una gran casa (Rodríguez Carmona, 2009). La sociedad del siglo I d.C. se podría enmarcar como patriarcal, puesto que era el hombre quien tenía los puestos de poder tanto políticos como sociales. Esto, en cierto modo, también viene motivado por aspectos religiosos de los judíos puesto que, por ejemplo, la mujer no podía acceder al templo mientras tenía la menstruación o durante una serie de días después de dar a luz. Toda esta serie de aspectos hacían que la mujer quedara relegada a este segundo plano. Esto explicará también, cómo se presenta la figura de la Virgen María dentro



de los Evangelios, pues, en muchas ocasiones, queda relegada a una menor importancia (Rodríguez Carmona, 2009).

La figura de María no aparecerá en la Biblia hasta la redacción del Nuevo Testamento, puesto que es en esta parte del libro dónde se narra todo lo acontecido sobre la vida de Jesús. Es, concretamente, en los cuatro Evangelios y el libro de los Hechos de los Apóstoles donde se menciona a la protagonista de nuestro análisis. Los Evangelios, en realidad, no son más que una representación cuadriforme de un mismo y único misterio. La lectura de la Biblia, según los diferentes concilios y tratados, no hay que hacerla desde un punto de vista historiográfico, ni de una lectura literal; sino que hay que tener en cuenta el tipo de género literario al que pertenece cada uno de los diferentes libros que conforman la Biblia (Bojorge, 2004).



Massys o Matsys, Quentin (c.1466-1530). Fuente:

[Bridgeman Images](#)

Iniciaremos el análisis con el [Evangelio de San Marcos](#). En este solo se hacen dos referencias a la figura de la María. La reflejará de una manera apenas esbozada, pero sí que es clara en sus rasgos esenciales. Las menciones que se realizan sobre esta figura son meramente referencias externas al referirse a Jesús como «hijo de María», buscando así ridiculizarlo mencionando su origen. Esto se debe a que en la época en la que fue redactado, mencionar a la familia de esta manera se consideraba como una forma de hostilidad ya que al omitir su nombre se le estaba negando su dignidad de persona (Bojorge, 2004).

Por su parte, Lucas en su [Evangelio](#) presenta a María como testigo de la infancia de Jesús. Por lo que se tratará de una visión más testimonial. Por ello, se presenta a la Virgen como testigo de la infancia de la Iglesia, como madre de esta (como veremos en la narración de los Hechos de los Apóstoles). María presenta esta parte de la infancia de Jesús desde un punto de vista humilde, puesto que es la voz del niño que no es capaz de hablar (Bojorge, 2004).

En el [Evangelio de San Mateo](#), se percibe a María desde un punto de vista más familiar, desde la genealogía. Este evangelio comienza narrando la genealogía de Jesús, que se centra en narrar a los varones primogénitos (aunque también hace referencia a las madres, aunque en un segundo plano) que vinculan a Jesús con Abraham. Sin embargo, al llegar a Jesús esto cambia: «Por último, Jacob fue el padre de José, el marido de María. Y María fue la madre de Jesús, que es el Mesías» (Mt. 1, 16). En este caso no se dice que José fue el padre de Jesús, sino que es el esposo de María, la madre de Jesús. De esta



Miniatura del árbol de Jesse o árbol genealógico de Cristo. Fuente: [Album / Prismav](#)

manera se pone de relevancia el papel de María dentro del nacimiento del Mesías, lo que choca directamente con el pensamiento de la sociedad de la época. De esta manera se da una explicación teológica a la figura de la Virgen. Por un lado es esposa de José, por lo que se manifiesta su carácter humano. Por el otro es virgen, destacándose así su aspecto divino. De esta manera se refleja que Jesús es tanto Hijo de Dios, como hijo de David. Todo ello, gracias a la figura de la Virgen María, sin la cual no se podría dar esta explicación (Bojorge, 2004).

Por último, encontramos en [Evangelio de San Juan](#), mismo autor del libro de los [Hechos de los Apóstoles](#), por lo que los analizaremos de manera conjunta. Este narra la figura de la Madre de Jesús como parte «activa» de la historia. En este caso utilizo una formula nominativa nueva y concreta, puesto que este evangelista no hace referencias directas al nombre de María. De esta manera, la intención del autor es engrandecer su figura puesto que no la llama por un nombre común. Esto va en concordancia con cómo se plantea la visión de María. Dado que aquí tomará un cierto papel protagonista, como puede ser en el caso de las bodas de Caná o los hechos acontecidos en el Monte Calvario. Asimismo, en el libro de los Hechos, se presenta a María como Madre de la Iglesia, pues estuvo presente en los momentos más importantes del comienzo de la Iglesia, como puede ser Pentecostés (Bojorge, 2004). Por otro lado, me gustaría comentar cómo también se pone de manifiesto la importancia de la mujer en los Evangelios, puesto que las primeras en saber que Jesús había resucitado fueron tres mujeres. Es cierto que esto se puede deber a aspectos socioculturales sobre el tratamiento de muerte en ese periodo de la historia, pero es otro hecho reseñable dentro de este análisis.

Una lectura global de estos cinco libros de la Biblia nos dejan diferentes puntos de vista y prismas de la Virgen María, que también serán utilizados luego por la teología feminista. En primer lugar encontramos a María de Nazaret como oyente activa de la palabra, como persona atenta a las necesidades y al otro, viéndose así aspectos como la libertad, la escucha atenta o la madurez. Por otro lado se ve ese aspecto más historiográfico que muestra el papel de la mujer dentro de la sociedad judía del siglo I d. C., en concreto como madre y como esposa, presentándose así el tipo de matrimonio que existía (poligamia y temprana edad de la mujer para casarse). Estos dos aspectos llevan también a ver a María como madre, está bajo la obediencia de un hombre y enfrentada al cuidado de la familia, por lo que se presenta, de esta manera, a María como una mujer fuerte (Blanco et al., 1999).

Hasta el momento hemos tratado a la Virgen María como parte de un conjunto, divinizando así su figura. Sin embargo, la teología feminista plantea otro tipo de aproximación a la figura de María, analizándola como un ente concreto, como lo que es, como una mujer, una mujer concreta, un ser humano. De esta manera se le libera de esa carga divina y se estudia como mujer, como ser humano. Debemos diferenciar así, dos visiones existentes sobre esta figura. Desde un visión más tradicional, se destaca a

María como modelo de sumisión y obediencia, el cual había sido la base de la mujer creyente ideal: madre, obediente, sumisa... La segunda visión que se da desde la teología feminista pone en valor a María como paradigma ético para la vida, destacándose así otros valores como mujer luchadora, comprometida y con carácter. Esto último puede chocar con esa visión más tradicional que proviene de ese marco patriarcal del cual surgieron los primeros estudios, este cambio se debe al propósito de eliminar la carga patriarcal en la Iglesia que tienen estas nuevas teólogas. Por todo esto, se presenta a María como un paradigma ético de la vida: mujer antes que madre, servicio, educadora. Por ello se debe hacer una lectura polifónica: como sujeto político, mujer y paradigma de vida (Novoa Palacios y Rivera Morillo, 2022 y Salazar Mahecha, 2021).



Estos nuevos valores parten de un pasaje esencial de la Biblia, la anunciación (Lc. 1, 26-38):

A los seis meses, Dios envió al ángel Gabriel a Nazaret, pueblo de Galilea, a visitar a una joven virgen comprometida para casarse con un hombre que se llamaba José, descendiente de David. La virgen se llamaba María. El ángel se acercó a ella y le dijo: ¡Te saludo, tú que has recibido el favor de Dios! El Señor está contigo. Ante estas palabras, María se perturbó y se preguntaba qué podría significar este saludo. No tengas miedo, María; Dios te ha concedido su favor —le dijo el ángel—. Quedarás embarazada y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús. Él será un gran hombre y lo llamarán Hijo del Altísimo. Dios el Señor le dará el trono de su padre David y reinará sobre el pueblo de Jacob para siempre. Su reinado no tendrá fin. ¿Cómo podrá suceder esto —preguntó María al ángel—, puesto que soy virgen? Y el ángel dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra. Así que al santo niño que va a nacer lo llamarán Hijo de Dios. También tu parienta Elisabet va a tener un hijo en su vejez; de hecho, la que decían que era estéril ya está en el sexto mes de embarazo. Porque para Dios no hay nada imposible. Aquí tienes a la sierva del Señor —contestó María—. Que él haga conmigo como me has dicho. Con esto, el ángel la dejó.

Es en este fragmento dónde podemos ver estas ideas que las nuevas teólogas feministas ponen de manifiesto: dignidad, fortaleza y autonomía. El arcángel Gabriel llega a la casa de María y le propone el plan de Dios, ser la madre del Salvador. Sin embargo, a pesar de lo que muchos pueden llegar a pensar por esa tradición de sumisión inducida, la primera reacción de María fue de miedo. Además, esta cuestiona al arcángel, quien le tiene que dar más explicaciones sobre su misión. Asimismo, también pregunta que como puede ser eso posible (tener un hijo sin mantener relaciones sexuales) estando casada con José. Finalmente, es María quien acaba tomando la decisión de ser la madre de Jesús y da su consentimiento, por ello se trata de una decisión consciente. De este pasaje, a parte de los valores ya mencionados, podemos sacar en claro cómo se presenta la maternidad como una elección libre y no como una misión que tenga la mujer, pues María podía haberse negado. Así, refleja su moral y su carácter propio el cual no es dominado ni liderado por un hombre, sino que es ella sola quien toma las decisiones de manera autónoma (Salazar Mahecha, 2021).



Como hemos podido ver, la figura de la Virgen María puede llegar a ser bastante controversial. Por un lado tenemos esa visión más clásica dentro de las estructuras y pensamientos patriarcales de la época. En esta, se llega a plantear como una mujer que queda relegada a un segundo plano y se caracteriza por la sumisión y la obediencia. Sin embargo, en esta lectura, como hemos visto en los Evangelios, también se muestran ciertos atisbos en los que se le otorga una relevancia especial a la Virgen puesto que, al fin y al cabo, es la madre de la Iglesia, por lo cual tiene que ser relevante. Todos estos estudios, son los que han llevado a que desde el Concilio Vaticano II se empiece a eliminar esa carga patriarcal en la Iglesia como institución, y en especial, desde la segunda mitad del siglo XX con la llegada de la denominada teología feminista.

Todo esto lo podemos ver reflejado de una manera cada vez más visible en la propia Iglesia. Es un cambio lento que podría llevar décadas e incluso siglos, pero poco a poco se están tomando acciones en las que se ponen en valor de la mujer de la Iglesia. Ejemplo de ello son las diferentes acciones que realizó el Papa Francisco durante su papado en el cual dio a la mujer cargos de responsabilidad que normalmente había quedado relegados a hombres. Del mismo modo, mediante el nuevo método sinodal, en el cual se dialoga desde la igual y cuenta tanto con laicos como consagrados, se está abriendo un camino en el cual la teología feminista puede hacer un cambio en la Iglesia. Para ello, es importante empezar a realizar esa relectura de los personajes, tanto masculinos como femeninos, que componen la historia de la Iglesia. Me gustaría terminar con una cita de Winternitz: «La mujer ha sido siempre la mejor amiga de la religión; pero la religión no ha sido siempre amiga de la mujer».

Referencias bibliográficas

Blanco, José Ignacio et al. (1999) *María Evangelio vivido. Diez guías para descubrir a María en los Evangelios*. Pamplona: Editorial Verbo Divino.

Bojorge, Horacio (2004) “La virgen María en los Evangelio”. En: Zapata, Gabriel et al. Eds. *Diálogo y el Verbo se hizo carne*.

Bremer, Margot (1967) «La mujer en la Biblia», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Sección Hebreo, pp. 35–51. doi: 10.30827/meahh.v0i0.772.

Huguet, M^a. Amparo (1998) “Hacia una comprensión de la teología feminista”, *Cristo y el Dios de los cristianos. Hacia una comprensión actual de la teología: XVIII Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1998, pp. 105-123.

Martínez Cano, Silvia (2018) “¿Qué se entiende por teología feminista? Una introducción”, *Ciclo Un acercamiento a la teología feminista*. Granada, 10 abril 2018.

Novoa Palacios, Amparo, Pirela Morillo, Johann (2022). "María de Nazaret: algunas reflexiones desde la teología feminista". *Theologica Xaveriana*, 72, 1-21.

Rodríguez Carmona, Antonio (2009) "María de Nazaret en su tiempo", *Reseña bíblica. María, Virgen en la Biblia*, pp. 5-14

Salazar Mahecha, Stephanie (2021) *La virgen María: tu feminista de confianza*. Disponible en: <https://volcanicas.com/la-virgen-maria-tu-feminista-de-confianza/#:~:text=Cuando%20vemos%20a%20Mar%C3%ADa%20m%C3%A1s,su%20agencia%20moral%20para%20decidir>. [Consulta: 18/11/25]



Recoger la voz de las silenciadas: Tomasa Cuevas y la escritura de la memoria republicana

Nerea Quesada Valdivia

Hace unos meses leí *La voz dormida*, una novela de Dulce Chacón en la que la autora nos presenta el paso de un grupo de mujeres por la cárcel de Ventas de Madrid, durante la dictadura franquista. Chacón analiza la vida de las mujeres, predominantemente de «las rojas», en las cárceles franquistas, cómo algunas vencieron al miedo y continuaron en la lucha y cómo otras preferían no hablar de política, o temían hacerlo.

En los agradecimientos de la obra, la autora dedica unas palabras a todas aquellas mujeres que la ayudaron a escribir su novela. Este acto, me hizo pensar aún más en ellas, en las verdaderas protagonistas. Es así como conocí a Tomasa Cuevas, la protagonista de este artículo.

En la novela, Tomasa se presenta como una mujer con las ideas claras y que no se deja doblegar, en el transcurso de la novela, me impactó especialmente un diálogo entre Hortensia, la protagonista, y Tomasa:

- Hortensia: «Hay que sobrevivir, camaradas, solo tenemos esa obligación. Sobrevivir.
- [Tomasa:] Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?
- [Hortensia:] Para contar la historia, Tomasa». (Chacón, 2002:125).

Me pareció profundamente simbólico que, finalmente, fuera Tomasa, Tomasa Cuevas, quien se encargara de contar la historia. Aquel «para contar la historia, Tomasa» que en la ficción funciona como mandato, como consigna de supervivencia y de memoria, parece haberse cumplido en la realidad a través de su propia obra.



Tomasa Cuevas ya en su vejez.
Fuente: [Memoria Guadalajara](#)

Tomasa Cuevas nació el 7 de marzo de 1917 en Brihuega, Guadalajara, en una familia obrera. Fue la menor de seis hermanos y la única que asistió a la escuela, aunque solo hasta los nueve años. A los catorce años ingresó en el [Partido Comunista de España](#) y comenzó a militar en los barrios populares de Barcelona, ayudando a sus vecinos. Durante la Guerra Civil colaboró en talleres de confección para el frente, en hospitales y en tareas de propaganda.

La represión no tardó en alcanzarla, fue detenida en 1939, torturada e ingresó en prisión con una condena de treinta años. Pasó por las cárceles de [Guadalajara](#), [Durango](#), [Santander](#), [Amorebieta](#), [Ventas](#) y [Segovia](#) (Macsutovici, 2018:287).



En los años setenta, ya en la vejez del franquismo, Tomasa decidió romper el silencio y emprendió su viaje por España y parte de Francia, acompañada de un magnetófono, para entrevistando a sus antiguas compañeras de prisión.

Gracias a estas entrevistas, Cuevas escribió tres tomos: *Cárcel de mujeres (1939-1945)* (1985); *Cárcel de mujeres: Ventas, Segovia, Les Corts* (1985); y *Mujeres de la resistencia* (1986), que posteriormente se recogen en uno solo: *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas* (2004), donde reunió las voces de aquellas compañeras de cárcel que no pudieron hablar, que fueron olvidadas o que, simplemente, no tuvieron oportunidad de ser escuchadas.

Hay algo profundamente significativo en este gesto. La historia que en la ficción se presenta como promesa o esperanza se cumple en la vida real a través de la escritura de la propia Tomasa. Ella, que había sido personaje, se convierte en narradora, en cronista y portavoz de una memoria colectiva. Su voz no solo recupera la suya, sino que, multiplica las de tantas otras, en una especie de resistencia conjunta. Es, en cierto modo una forma de justicia poética: la historia que debía ser contada por las mujeres, finalmente, lo fue por una de ellas.

La labor de Cuevas va más allá del testimonio personal; es un acto político y literario que se revela ante el silencio impuesto. Como explica Picornell-Belenguer (2006:138), «recuperarlas supone entender la identidad del ser mujer como una suma de experiencias diferentes producidas al margen de la historia oficial». Su escritura no busca la épica, sino la dignidad de lo cotidiano, el valor de la supervivencia, el gesto de las que cuidaron, esperaron o resistieron en la oscuridad. Así, Cuevas no solo sobrevive, sino que hace sobrevivir a las demás.

Pero el camino no fue sencillo. Cuando Tomasa Cuevas comenzó su proyecto en 1974, lo hizo en medio de un «muro de silencio» que había sido erigido por décadas de censura, miedo y desmemoria. Como señala Macsutovici (2018:286), «gran parte de ese “muro de silencio” se debió a la dificultad para acceder a los archivos, a la dispersión de las fuentes o a la ausencia de estas», lo que convirtió los testimonios personales en materiales imprescindibles para la reconstrucción de la historia y de un valor incalculable para la memoria histórica.

Al hablar de los muros, nos referimos tanto a los muros físicos que encerraron a miles de mujeres, como a los muros simbólicos que el régimen levantó para borrar los nombres y enterrar las voces de miles de mujeres. En esas prisiones, el hormigón y el silencio eran las dos caras de una misma estructura de represión. Los muros separaban a las presas de sus familias, de sus hijas, del mundo... la vida en las cárceles supuso una doble represión para las mujeres que fueron encerradas. Como explica Vicenta Verdugo Martí, «con la victoria franquista se impuso un discurso de género basado en la ideología fascis-

ta, en el que prevaleció un sistema claramente asimétrico» (Verdugo, 2008:153). En ese modelo, la mujer debía ser sumisa y apolítica; toda voz disidente era una amenaza. Las cárceles femeninas fueron, por tanto, una prolongación de ese ideal: espacios diseñados no solo para castigar, sino para domesticar, para reeducar a las mujeres «rojas» en la obediencia.



Varias mujeres presas en la cárcel de Ventas.

Imagen: [Hernández Holgado](#)

El castigo tenía cuerpo y género. Las presas sufrían hambre, hacinamiento, humillaciones y separación de sus hijos recién nacidos. Isabel Serrano Durán lo describe con crudeza en su obra, [Muros de silencio](#): «¿Cuántas mujeres fueron violadas por ser “rojas de mierda”? ¿A cuántas (sic.) madres hicieron creer que sus bebés habían muerto?» (Serrano, 2024:67). En este relato, Serrano Durán habla de la violencia compartida por muchas mujeres durante el franquismo; ella misma explica en [este vídeo](#) que este libro, en el que habla de las mujeres que han sido totalmente olvidadas, es una especie de deuda con las mujeres de su familia y con ella misma.

Los testimonios recogidos por Cuevas y por el documental [Del olvido a la memoria. Presas de Franco](#) (Montes, 2007), basado en la obra de Cuevas, devuelven la textura humana de ese encierro. En ellos escuchamos voces como la de «Peque», María Carmen Cuesta, detenida con apenas quince años, o la de Angustias Martínez, que recordaba: «El motivo de los miles y miles de gente que hemos estado en la cárcel, sencillamente, porque éramos jóvenes y no nos manifestamos franquistas ni mucho menos» (Montes 2007). Otras relatan los abusos físicos y psicológicos: «en los sótanos eran sometidas a brutales interrogatorios que les han dejado secuelas para toda la vida» (Montes, 2007).

Tomasa Cuevas también sufrió en carne propia esa violencia: «hasta desnudarme para que los palos fueran a la piel» (Montes, 2007). Pero en medio del horror, también hubo hueco para la resistencia. «La cárcel de Ventas fue como un colegio político para nosotras», recordaba Cuevas (Montes, 2007). Como explica Bueno Aguado (2019:52), «el espacio de la prisión se convertía en lugar de formación y entrenamiento para el trabajo clandestino a su salida». En medio de la oscuridad, se tejía una red de sororidad y compromiso que sobreviviría a la dictadura.

El régimen franquista se ensañó especialmente en la represión a las mujeres comunistas, convertidas en diana de una violencia política, sexual, social y discursiva (Abad Buil 2021:313–314). Fusilamientos, encarcelamientos y exilios formaban parte de una maquinaria diseñada para borrar una época entera y a sus protagonistas

(Somolinos, 2022:160). Frente a ello, Cuevas trató de derribar, con palabras, los muros que pretendieron silenciarlas. «Pensé: “¿Qué pasa, que las mujeres no hemos pasado por las cárceles? ¡Pues se van a enterar!”» (Armengou, Belis y Vinyes, 2003:86–87). Con esa decisión, Tomasa emprendió su viaje en 1974, acompañada de su magnetófono para grabar las voces de sus compañeras, «una aventura que dio frutos en 1982 y que convirtió a Tomasa en un referente para historiadores y presas que también dejaron testimonio escrito» (Macsutovici, 2018:287).

Así, gracias a mujeres como Cuevas, ese muro de silencio «está hoy más cerca de las ruinas» (Macsutovici, 2018:286). Los muros que intentaron silenciarlas son también los del olvido, de la vergüenza y del silencio que siguieron levantándose en la España democrática. Muros de silencio, la obra de Serrano Durán, toma ese legado y lo actualiza con un lenguaje más cercano a nuestra sensibilidad contemporánea: «No podemos reparar lo que no se nombra» (Serrano, 2024:102). Tanto ella como Cuevas nos enseñan que los muros no siempre se derriban con martillos: a veces caen con la palabra.

Años después de la publicación de su obra, explicaría el origen de su impulso, en una confesión que nos muestra su lado más humano, más vulnerable y al mismo tiempo su fortaleza:

«No estoy en condiciones de escribir, pues, como se suele decir, justo sé hacer la O con un canuto. Pero, a fuerza de insistir, al final he decidido hablar [...] y me pongo ante el magnetófono para recordar las cosas que han pasado ante mí y por mí» (Cuevas, 2004:25).

Además, en esta confesión se revela una dimensión esencial de su proyecto: la oralidad como forma de escritura. Su testimonio no nace del deseo literario, sino de la urgencia de hablar, de gritar, como se evidencia en otra de las escenas de la novela de Chacón:

Tomasa no callará. Gritará [...] Y Tomasa no dejará de gritar su dolor. Recorrerá con su grito el tiempo de esta noche. La Dama de Negrín alzaré la voz porque su obligación es sobrevivir. Vivirás para contarle, le habían dicho los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua. Vivirás para contarle, le dijeron, ignorando que sería al contrario. Lo contaré, para sobrevivir. (Chacón, 2002:221)

Como observa Somolinos (2022:157), la labor de Cuevas «construye una polifonía de voces femeninas que, sin mediación intelectual ni retórica, devuelven la autoridad narrativa a las propias protagonistas». Su falta de instrucción se transformó en una virtud: la oralidad directa y la fidelidad a las voces ajenas dotan su obra de una autenticidad desgarradora.

El método de trabajo de Cuevas fue casi artesanal. Grababa las entrevistas con una grabadora portátil, transcribía a mano las cintas y luego organizaba los textos sin corregir ni «limpiar» las palabras de las mujeres.

Los testimonios que han sido recogidos en cinta magnetofónica y transcritos al libro son palabras de mis compañeras, de una pequeña parte de sus vidas -sus trágicas vidas- en manos del franquismo, en la clandestinidad, en comisarías y cárceles. No las he alterado. Sus voces quedan en las cintas para cualquier comprobación. (Cuevas, 2004:19)

Como ella misma reconoce, su prioridad era preservar la voz viva de las protagonistas, incluso si la forma escrita perdía pulido. Así nacieron los tres volúmenes de *Cárcel de mujeres* (1985a, 1985b) y *Mujeres de la resistencia* (1986): libros que combinan el rigor del testimonio con la emoción del relato oral.

Lo que Tomasa logró fue más que una recopilación: construyó una memoria colectiva femenina. Su

proyecto desborda lo autobiográfico y se inscribe en lo político: narrar para resistir el olvido. Somolinos (2022:160) la define como «una pionera en la recuperación de la memoria histórica desde la experiencia de las mujeres, anterior incluso a la institucionalización de los estudios de género en España». El resultado de su trabajo es, como afirma Macsutovici (2018:298), «una escritura de la resistencia que encuentra en la oralidad su forma natural de expresión». Las palabras grabadas por Tomasa no solo testimonian el horror, sino que restituyen humanidad a quienes fueron reducidas a cifras o a sombras.

Además, Cuevas comprendió que esas experiencias debían contarse desde la propia voz de las víctimas. En sus libros, las mujeres no son figuras pasivas ni mártires; son sujetos políticos. En los relatos que recopila, encontramos tanto el dolor como la dignidad. También vemos la determinación de Josefa Pérez Mendel: «La lucha es tanto de hombres como de mujeres [...] sin la colaboración de las mujeres los hombres no hubiesen podido hacer muchas cosas» (Cuevas, 2004:746).

Estas voces cuestionan el relato dominante de la resistencia, que durante décadas privilegió el heroísmo masculino. Como advierte Yusta (2005:30), reconocer las experiencias de las mujeres implica «revisar la noción misma de militancia, incorporar la dimensión de los cuidados y la solidaridad como parte de la lucha política». En ese sentido, Tomasa Cuevas amplía el canon de la memoria, incluyendo lo que el discurso histórico había descartado como «doméstico», «menor» o «intimista». Su escritura no busca el artificio. Es sencilla, directa, sin adornos, su objetivo es tan simple como el de relatar una historia verdadera. Somolinos (2022:157) subraya que esa naturalidad constituye un gesto político en sí misma: «al renunciar a la estilización literaria, Cuevas preserva la voz viva de las protagonistas y rompe la jerarquía entre el saber intelectual y



Prisión de Amorebieta (Vizcaya) en 1942.
Sentada, a la derecha, Tomasa Cuevas.
Archivo personal de Tomasa Cuevas.

el saber vivido».

Si algo distingue la obra de Tomasa Cuevas es su fidelidad a las voces que recoge. En sus libros, las mujeres hablan con una claridad que desarma, sin mediaciones ni filtros. Son voces que resisten el tiempo, que atraviesan el papel como si todavía estuvieran pronunciándose frente al magnetófono. En ellas se revela una verdad que ningún archivo ni discurso oficial pudo contener: la historia de las mujeres que sobrevivieron para contar la historia.

Relato esto para los que están lejos de lo que ha sido el rigor de nuestra clandestinidad. Sepan que pese a todo, e incluso el miedo, hemos continuado la lucha (Cuevas, 2004:167).

En esa frase se condensa el espíritu de todo el proyecto: la continuidad de la lucha, incluso desde el silencio. Las mujeres que Tomasa entrevistó habían pasado por las cárceles de Ventas, Segovia, Les Corts; habían conocido el hambre, la tortura, la pérdida. Pero también habían conocido la solidaridad, el compañerismo y la fuerza colectiva. Aun así, el precio de esa resistencia fue altísimo. En el documental *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Montes, 2007), se escucha el testimonio de una mujer que recuerda los interrogatorios en los sótanos: «Te bajaban a un sótano y te desnudaban completamente... me dieron lo que quisieron. En aquel momento hubiera deseado morir, porque ya habría acabado todo.» Otra relata: «Cuando tomaban declaración cerraban la ventanilla, pero la sangre salía por debajo de la puerta».



Mujeres que fueron rapadas en la cárcel.

Fuente: Feministes.cat

El horror convivía con la determinación. Nieves Torres, condenada a muerte, contaba con ironía: «Se conoce que pensaron que con el pelo era suficiente y me dejaron rapadita» (Montes, 2007).

Son fragmentos breves, pero cada palabra es un testimonio de resistencia. Hablar fue su modo de sobrevivir; ser escuchadas, su modo de existir.

Dentro y fuera de las cárceles, las mujeres siguieron sosteniendo la lucha. Algunas, como Esperanza Martínez, afirmaban con orgullo que ni siquiera los quince años de prisión les habían robado la fe en la libertad: «Esos quince años de

no vivir la vida pesan [...] pero al salir estaba con el mismo optimismo, con los mismos deseos de libertad para los pueblos de España» (Cuevas, 2004:607).

Y estaban las que, como Cecilia Cerdeñó, no renunciaban al porvenir: «Hemos luchado por nuestros derechos dentro y fuera de la cárcel, y seguiremos luchando» (Cuevas, 2004:722).

Cada testimonio tiene su tono, su ritmo, su verdad. Juntas, componen un coro de memoria que restituye la complejidad de la experiencia femenina durante la dictadura: mujeres que combatieron, que criaron, que trabajaron de noche y conspiraron de día, que cuidaron a los demás mientras sostenían la resistencia. En sus palabras no hay épica, sino dignidad. No hay revancha, sino una firme voluntad de recordar.

Cuevas levantó un archivo de memoria viva, donde cada testimonio rompe un poco más el muro del olvido. Su obra, como sus palabras, no busca venganza. Busca reparación, reconocimiento, justicia. En el fondo, todas sus entrevistadas parecen responder a la misma pregunta que Dulce Chacón puso en boca de Hortensia:

- ¿Para qué carajo queremos sobrevivir?
- Para contar la historia.

Y Tomasa la contó. No solo la suya, sino la de todas. Hoy, al leerla o escucharla, comprendemos que aquellas voces que el franquismo intentó acallar no murieron: siguen hablándonos, y al hacerlo, nos obligan a recordar. Ahora, somos nosotras quienes recogemos el testigo, quienes tenemos el deber de seguir hablando de Tomasa, de Cecilia, de Josefa, de Nieves, de las que tenían miedo de alzar la voz, pero aun así hablaron, de las que sufrieron tanto que perdieron el miedo. Leed a Cuevas y hablad de ello con vuestras amigas, leed a Serrano Durán y escuchad sus videos, seguid escuchando sus voces, aunque pretendieran silenciarlas.

Cuevas murió en Barcelona en 2007, a los 90 años. Su obra, durante décadas marginal, es hoy una de las fuentes más valiosas para comprender la represión franquista desde la mirada de las mujeres. Ella demostró que contar es también sobrevivir y que contar es otra forma de seguir luchando.

Referencias bibliográficas:

Abad Buil, Irene (2021). “Ser mujer y comunista en la España de Franco. Los elementos de una demonización”. Erice, Francisco (dir.). *Un siglo de comunismo en España II. Presencia social y experiencias militantes*. Madrid: Akal: 313-334.

Armengou, Montse, Belis, Ricard y Vinyes, Ricard (2003) *Los niños perdidos del franquismo*. Nuevas Ediciones de Bolsillo: España: 86-87.

Bueno Aguado, Mario. “‘Debemos aprovechar nuestro cautiverio’. Formación en reclusión: un acercamiento al caso de las presas comunistas en la cárcel de Ventas”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. 19 (2019): 52.

Chacón, Dulce. (2002) *La voz dormida*. Madrid: Círculo de lectores.

Cuevas, Tomasa. (2004) *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Macsutovici, Alexandra. “Mujeres en las cárceles franquistas: la práctica de la escritura y la lectura en la obra de Tomasa Cuevas y Juana Doña”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. 19 (2019): 286-298.

Montes, Jorge. (director) (2007) *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*. Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-4f5OkQAVpk&t=6s> [Consultado el 27 de octubre de 2025].

Picornell-Belenguer, Mercè (2006) “La voz dormida, la voz presente: Notas sobre la inscripción de la identidad de las mujeres represaliadas por el franquismo en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, *Letras Femeninas*, 32(2): 117–143. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23023038> [Consultado el 10 de octubre de 2025].

Serrano, Isabel. (2024) *Muros de silencio*. Madrid: Libros del K.O.

Somolinos Molina, Cristina (2022) “‘Relato esto para los que están lejos del rigor que ha sido nuestra clandestinidad’: Mujeres y lucha clandestina contra el franquismo en la obra testimonial de Tomasa Cuevas”, *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 21: 153–171. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.21.25310> [Consultado el 10 de octubre de 2025].

Verdugo Martí, Vicenta (2008) “Franquismo y represión penitenciaria femenina: las presas de Franco en Valencia / The Franco regime’s female prisons repression: the women imprisoned in Valencia”, *Revista de Historia Contemporánea*, 15(1): 153. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3095886> [Consultado el 12 de octubre de 2025].

Yusta, Mercedes. “Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión”. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. 12/1 (2005): 30.



Las mujeres que la democracia olvidó: el Patronato de Protección a la Mujer

María José Tejero Burgos

«La dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica» (Decreto del 6 de noviembre de 1941:9080). De esta forma se definía la finalidad del Patronato de Protección a la Mujer, una institución creada en plena dictadura franquista. Bajo la apariencia de caridad y protección, el Patronato se convirtió en una herramienta de control moral y social sobre las mujeres, especialmente sobre aquellas consideradas desviadas.



Grupo de mujeres acogidas en Sevilla (1950-1970).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Para entender el origen de este organismo hay que remontarse una década atrás, a la Segunda República. En 1931, el Gobierno republicano reorganizó el antiguo Patronato Real para la Represión de la Trata de Blancas bajo el nombre de Patronato de Protección a la Mujer. Su misión principal era combatir la explotación sexual y la trata de mujeres, especialmente de las menores de edad, y adoptar medidas protectoras y de tutela (Decreto del 11 de septiembre de 1931:1779). No obstante, esta institución queda disuelta en la última etapa de la Segunda República y sus competencias son asumidas por el Consejo Superior de Protección de Menores, que ya desempeñaba funciones similares (Decreto del 25 de junio de 1935:1814-1815).

En 1941 el régimen franquista restauró el Patronato de Protección a la Mujer bajo el mismo nombre, pero con un propósito distinto. Ya no se trataba de salvaguardar la integridad femenina, sino de promover una reeducación moral basada en los valores y principios ideológicos del franquismo. En definitiva, se pretendía modelar a la mujer según el ideal femenino de la época: sumisa, virtuosa, silenciosa, abnegada y subordinada al orden patriarcal.

La instauración de este nuevo sistema político en España supuso un retroceso en los avances de género alcanzados durante la Segunda República y trajo consigo un retorno a los valores del nacionalcatolicismo. Esto se tradujo en una política mucho más represiva, en la que el Patronato adoptó medidas cada vez más coercitivas y restrictivas para garantizar la redención de las mujeres consideradas desviadas (García y Palau,

2023)



2023). El Patronato no solo funcionaba como una institución moralizante, sino que contaba con personalidad jurídica plena. Sus competencias eran amplias, abarcando desde la tutela y el internamiento de mujeres en riesgo moral, hasta la promoción y coordinación de instituciones y actividades orientadas a estos fines (Decreto del 6 de noviembre de 1941:9080-9081). De este modo, quedaba adscrito al Ministerio de Justicia, aunque conservando la autonomía necesaria para actuar dentro de su ámbito. Estaba dirigido por representantes del Ejército, la Falange y la Iglesia católica, mientras que la presidencia de honor recaía en Carmen Polo de Franco, esposa del jefe del Estado. La presencia de una figura femenina al frente de una institución dedicada a controlar el comportamiento de otras mujeres resulta bastante llamativa y nos lleva a plantearnos hasta qué punto su autoridad contribuye, paradójicamente, a perpetuar unas normas que también le condicionaban a ella como mujer. Esta dinámica se aprecia también en la participación de otras mujeres dentro del propio Patronato, como las celadoras, las comadronas y las religiosas que estaban a cargo del centro. Resulta evidente que, aunque desempeñaran distintos roles, todas las mujeres que colaboraban con el Patronato compartían un rasgo común: actuaban siempre dentro del marco moral e ideológico del franquismo.

No obstante, no podemos contar la historia del Patronato sin referirnos a las mujeres que pasaron por sus centros. Durante décadas, las internas fueron tratadas como cifras en registros administrativos, reducidas a expedientes y números de ingreso. Sin embargo, ellas tenían nombre, sentimientos, un contexto y un proyecto de vida, como cualquier ser humano. Con el paso del tiempo, la recuperación de archivos del Patronato ha permitido acceder a esos expedientes y, gracias a ello, hoy conocemos mejor las circunstancias de quienes fueron internadas. Además, numerosas mujeres han decidido romper el silencio y compartir sus testimonios, ofreciendo una perspectiva imprescindible para comprender todo lo que sucedía allí.



Grupo de mujeres acogidas en Sevilla (1950-1970).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

En cuanto a las razones que llevaban a una mujer a ser internada, estas respondían a una amplia variedad de circunstancias que el régimen consideraba un peligro moral. Las internas eran jóvenes de «16 a 21 años, o hasta 25 en casos especiales» (Junta de Andalucía, 2015). Ingresaban en el Patronato por razones ideológicas, por un embarazo fuera del matrimonio, por ejercer la prostitución, por mostrar actitudes consideradas rebeldes o por no ajustarse al modelo de feminidad impuesto por el franquismo.

Al revisar los expedientes de la Junta Provincial de Sevilla del Patronato de Protección a la Mujer, hubo uno que llamó especialmente la atención. Se trata del expediente de Ana María, en el que el apartado dedicado a justificar el ingreso recoge lo siguiente: «Motivos por los que se ha solicitado sea acogida: por haberse ido con las comparsas de la artista de cine Marisol» (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, 1968). Este tipo de anotaciones, que hoy pueden resultar sorprendentes, reflejan el nivel de rigidez al que estaban sometidas las mujeres durante el régimen franquista. Aunque desde la mirada actual ciertos motivos puedan parecer desproporcionados o incluso absurdos, en ese contexto tenían suficiente peso como para privar a una mujer de su libertad.

Los caminos que las conducían al Patronato eran igualmente diversos. En el documental [*El Patronato*](#) de RTVE (2018) se explica que muchas eran ingresadas por su propia familia contra su voluntad; otras eran denunciadas por vecinos, policías o por las guardianas de la moral vigilante, encargadas de observar el comportamiento femenino en espacios públicos; y algunas ingresaban voluntariamente, creyendo, desde la ignorancia, que allí encontrarían una mejor calidad de vida.

El testimonio de Consuelo García, superviviente del Patronato, es profundamente impactante. En el episodio [«Perdidas. Cara A: Consuelo»](#) del pódcast *De eso no se habla* (2023) narra cómo fue ingresada siendo una adolescente:

«Yo tenía que ir a la academia, con lo cual yo me levantaba temprano y de pronto abre la puerta de mi habitación mi madre, muy temprano, antes de las 8 de la mañana, y el médico de cabecera de la familia de toda la vida. Yo me despierto de repente, me cogen de los brazos, me dicen que me tienen que poner una vacuna contra la gripe. Y no recuerdo nada más que la aguja en mi vena. Hay 24 horas de mi vida que no sé dónde están porque no me creo que me pusieran solo una inyección, porque es imposible tener dormida a una chica 24 horas. Estoy segura que me pusieron más, pero yo no lo sé. Yo me despierto en una habitación que no conozco absolutamente de nada, intento abrir la puerta y está cerrada con llave. Había una cama, un armario y una cruz, y a los pies de la cama una maleta de cuadros verdes que era de casa».

Es imposible imaginarse el miedo y el desconcierto que sintió Consuelo al ser arrancada de su rutina y despertar sin saber qué iba a ser de su vida a partir de ese momento. Su testimonio refleja la vulnerabilidad de todas esas jóvenes privadas de su capacidad de decisión, sometidas a un control absoluto sobre su cuerpo, su conducta y su futuro.

Antes de ser internadas, las jóvenes eran trasladadas al COC (Centro de Orientación y Clasificación), donde se les realizaba un examen ginecológico. Consuelo cuenta en el documental de RTVE (2018) que:

«Lo primero que les hacían era un examen ginecológico, la que era virgen constaba en su expediente como completa y la que no lo era, como incompleta. Este hecho era determinante para que la menor fuera conducida a un reformatorio más o menos severo».

Lejos de ser un examen médico con fines sanitarios, estas prácticas funcionaban como una herramienta de control sobre el cuerpo de las mujeres. De este modo, la sexualidad

femenina dejaba de ser un ámbito privado para convertirse en un medio de vigilancia de su comportamiento.

Raquel, quien fue internada con apenas 16 años, relata en el episodio «Perdidas. Cara A: Consuelo» (2023) cómo vivió aquel doloroso y traumático momento:

«Cuando yo vi que me iban a tocar ahí, que no me habían tocado nunca y yo tenía encima el complejo de que mi madre era soltera, yo no quería. Yo era muy inocente. Yo creía que por un beso te podías quedar embarazada. Fíjate hasta qué punto. Y entonces yo me rebelé y le dije: “Ay, hermana, por Dios, Por Dios, hermana, que a mí no me ha tocado nadie. Se lo juro por Dios. Se lo juro por Dios, que yo no quiero que me toque nadie, ¡por favor!” Me puse como loca porque el médico me dijo: “bueno, pues la miro por detrás”. Y a mí eso me asustó más todavía. Me dio un ataque de histeria directamente y me pusieron completa, que lo era».

El día a día de las internas estaba estructurado en torno al trabajo, que constituía uno de los pilares centrales del Patronato. Consuelo García recuerda en el episodio «Perdidas. Cara A: Consuelo» (2023) que había talleres de confección, de muñequería y de imprenta. En este episodio Consuelo también relata que muchas internas idearon la estrategia de esconder notas de auxilio dentro de los muñecos que elaboraban y que luego se distribuían en pastelerías de toda España.



Taller del Patronato de Protección a la Mujer en Sevilla (1960).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Sin embargo, jamás obtuvieron respuesta. Esa falta de reacción resulta profundamente inquietante y nos lleva a hacernos muchas preguntas: ¿acaso nadie vio los mensajes?, ¿o es que nadie los creyó?, ¿o quizás la sociedad no se atrevió a cuestionar el funcionamiento de esta institución, ya fuera por miedo o por desconocimiento? Y entonces, ¿en qué medida ese silencio colectivo puede interpretarse como una forma de complicidad?

Además de la estricta rutina diaria, las internas vivían sometidas a una vigilancia constante que limitaba incluso la comunicación entre ellas. Paca Blanco cuenta en el reportaje «Las supervivientes del Patronato de Protección a la Mujer» publicado en *El País* (2025) que «para poder hablar muchas veces con una que te caía bien, te tenías que encerrar en el váter y si te pillaban eras lesbiana, aunque solo estuvieras hablando». Las jóvenes no solo eran privadas de libertad, sino también de cualquier forma de vínculo afectivo. En esas condiciones, la soledad se convertía en una experiencia habitual y desgarradora. Asimismo, el incumplimiento de estas normas podía acarrear castigos severos. En *El País* (2025), Paca Blanco recuerda uno de los castigos que sufrió:

«Me metieron en una celda de castigo donde no me podía poner estirada ni levantada de pie, con una lata para cagar y mear, y allí me tuvieron, no me acuerdo muy bien, si era 20 días o un mes».

Desde la perspectiva actual estos castigos resultan muy difíciles de asimilar, puesto que su dureza despojaba a las jóvenes de cualquier derecho básico. No obstante, mirar estos episodios con distancia histórica no disminuye su gravedad, sino que nos lleva a preguntarnos cómo fue posible que se normalizaran estos abusos bajo el amparo de un discurso moralista, así como a garantizar un compromiso social y legal que impida que estos sucesos se vuelvan a repetir.

Ese dolor solo encontraba salida a través del daño físico, y muchas internas intentaban aliviar su sufrimiento autolesionándose. Algunas incluso llegaron a quitarse la vida. Consuelo lo recuerda en el episodio «Perdidas. Cara A: Consuelo» (2023): «Todas se autolesionaban, normalmente se cortaban las venas. Pero claro, el corte de venas se tapaba con el puño de la bata y del uniforme. Y bueno, decían: “Déjate de tonterías”».

El control y la disciplina sobre las internas se hacía especialmente evidente en el caso de las jóvenes embarazadas, que eran enviadas al centro de Peña Grande. Según se muestra en el documental de RTVE (2018), allí se producían partos insalubres y dolorosos, muchas veces sin asistencia médica adecuada. El centro contaba con un hogar de gestantes y otro de madres, donde si no cumplían con las tareas asignadas, se les castigaba privándoles de alimentar a sus hijos. Después de dar a luz, las religiosas presionaban a las mujeres para que entregaran a sus bebés en adopción. En caso de negativa, los niños eran robados y posteriormente vendidos a familias de moral intachable.

No podemos hablar de Peña Grande sin mencionar el testimonio de Loli, quien fue internada tras quedarse embarazada de su propio padre. Tras el nacimiento de su hija, fue obligada a pasar unos días con su violador. Como era de esperar, la agresión sexual se repitió y Loli volvió a quedarse embarazada. Lo cuenta en el episodio [«Perdidas. Cara B: Dolores»](#) del pódcast *De eso no se habla* (2023):

«Primero, dormimos, nos acostamos en la cama que era para mi padre. Y cuando él termina de hacer sus cosas, me manda a la otra cama a dormir con mi hija. [...] Evidentemente después de esos cuatro días con él, vuelvo a quedarme embarazada».

Es imposible escuchar a Loli sin emocionarse; su relato, con la voz entrecortada, expone el horror y la violencia que muchas jóvenes sufrieron en el Patronato. Nadie actuó en su defensa, nadie se cuestionó quién era el padre de sus hijos. Seguramente ya lo sabían, pero no les interesaba intervenir.

El cierre del Patronato en 1985, diez años después de la muerte de Franco, desmiente la idea de una sociedad que abrazó de inmediato la libertad. Nos gusta pensarnos muy





Taller del Patronato de Protección a la Mujer en Sevilla (1960).

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

testimonios, las condiciones inhumanas y los abusos que se repetían año tras año. En palabras de Consuelo, recogidas por *El País* (2025), «la democracia nos debe diez años de vida».

Desde una mirada crítica, también resulta inevitable pensar en cómo la moral que sustentaba el Patronato formaba parte de una tradición muy antigua que siempre ha culpado a las mujeres. Se ha asignado a las mujeres la responsabilidad de preservar la pureza, vigilando sus cuerpos, su comportamiento e incluso sus pensamientos, mientras los hombres quedan al margen de cualquier sanción. ¿Cómo puede ser lógico juzgar únicamente a las mujeres por su maternidad, sus deseos o los abusos que sufrían, cuando los hombres también estaban implicados en estos actos? Este pensamiento no ha desaparecido con el Patronato, sino que persiste en la sociedad disfrazado de convencionalismos sociales, estereotipos de género o expectativas sobre cómo deben comportarse las mujeres. Por eso, recordar a las mujeres internas en el Patronato de Protección a la Mujer es un acto de justicia que nos insta a construir un futuro más consciente y respetuoso con los derechos de las mujeres.

Referencias bibliográficas:

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (1968) "Expte. Ana Mª". En: *Formularios de antecedentes, pruebas de observación e informes sobre el estado de reeducación en Expedientes de mujeres acogidas (1967/1968)*. Signatura 23060. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/ahpsevilla/documentos/Ana_Marxa.pdf

Cadenas Cañón, Isabel y Rousselot, Vanessa (2023) "Perdidas. Cara A: Consuelo", *De eso no se habla* [pódcast]. 22 de octubre de 2023. Disponible en: <https://www.deesonosehabla.com/podcast/perdidas-cara-a-consuelo/> [Consulta: 16/11/2025].

Cadenas Cañón, Isabel y Rousselot, Vanessa (2023) “Perdidas. Cara B: Dolores”, *De eso no se habla* [pódcast]. 29 de octubre de 2023. Disponible en: <https://www.deesonosehabla.com/podcast/perdidas-cara-b-dolores/> [Consulta: 16/11/2025].

El Patronato (2018) Ángel Navarro [documental]. España: RTVE.

España. Decreto de 11 de septiembre de 1931, reorganizando el Patronato de Protección a la Mujer (1931). *Gaceta de Madrid*, nº 255, 12 de septiembre de 1931, pp. 1779-1781.

España. Decreto de 25 de junio de 1935, sobre disolución del Patronato (1935). *Gaceta de Madrid*, nº 150, 29 de mayo de 1936, pp. 1814-1815.

España. Decreto de 6 de noviembre de 1941, por el que se dota de personalidad jurídica independiente al Patronato (1941). *Boletín Oficial del Estado*, nº 324, 20 de noviembre de 1941, pp. 9080-9081.

García Carbonell, Marta y Palau, María. “El Patronato de la Mujer, una historia silenciada: «Si ustedes siguen esperando, no va a quedar ninguna viva»”. *El Salto Diario*, 11 de febrero de 2023. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/patronato-mujer-franquismo-iglesia-siustedes-siguen-esperando-no-va-quedar-ninguna-viva> [Consulta: 11/12/2025].

Junta de Andalucía (2015) *El Patronato de Protección a la Mujer: vigilante de la moral femenina*. Portal de Archivos de Andalucía. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=371ffae1-7e34-11e5-9c59-000ae4865a5f&idActivo=&idArchivo=e5d316c0-58a4-11dd-b44b-31450f5b9dd5 [Consulta: 16/11/2025].

Las supervivientes del Patronato de Protección a la Mujer: “Nos han torturado y yo eso no lo perdono, me da igual cómo lo pidan” (2025) Carol Mundi, Luis Almodóvar y María Page [Vídeo]. El País.

Montero Pedrera, Ana María (2020) “Educadas y apartadas del vicio. El Patronato de Protección a la Mujer de Sevilla en los inicios del franquismo”. En: Oliver Olmo, Pedro y Cubero Izquierdo, María del Carmen (eds.) *De los controles disciplinarios a los controles securitarios: Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas* (Albacete, 4-6 de septiembre de 2019). Disponible en: <https://hdl.handle.net/10578/25276> [Consulta: 16/11/2025].



Un enfoque feminista de política exterior para los regímenes de sanciones occidentales

Ashton Ryan Basak

Introducción

Este artículo promoverá un enfoque feminista de política exterior (PEF) a las sanciones económicas impuestas por Occidente (definido como Estados Unidos y la Unión Europea). Concebido por primera vez por Suecia en 2014, el PEF se refiere a los marcos estatales que reconsideran las estructuras de género de las instituciones y los sistemas de gobernanza y posicionan en el centro del diálogo sobre las relaciones internacionales las cuestiones que enfrentan las mujeres. Esto incluye el compromiso primordial de promover la igualdad de género como estrategia y objetivo de la política exterior. Se entiende que las sanciones, una herramienta económica coercitiva diseñada para obligar a los Estados u otros actores a cambiar su comportamiento, deben ser una herramienta planteada desde perspectiva de género. Trataremos de explicar el motivo.

Si bien estas sanciones afectan tanto a hombres como a mujeres, las mujeres de los países sancionados se enfrentan de manera desproporcionada a sus repercusiones. La cruel ironía es que Estados Unidos y sus aliados europeos frecuentemente sancionan a países por abusos de derechos humanos, sin querer socavar los movimientos feministas internos, sin embargo, en muchos casos acaban dañándolos. Para demostrarlo, analizaré dos breves estudios de casos. El primero será Irak después de 1990 y el segundo Irán hoy. Ambos demuestran que, sin el PEF en el cálculo inicial de la formulación de políticas, los programas de sanciones han sido al menos parcialmente ineficaces durante décadas al debilitar la posición social de las mujeres. Por último, concluiré ofreciendo un marco teórico original para proporcionar a los encargados de formular políticas orientación sobre cómo evaluar los efectos de género de los posibles regímenes de sanciones utilizando los principios del PEF.

Definición de la política exterior feminista

La política exterior se define como las políticas externas de un Estado que se relacionan con otros Estados o actores internacionales, incluidos gobiernos extranjeros, organizaciones internacionales, empresas multinacionales y actores no estatales (Penke y Henneberg, 2017:1). El PEF es un concepto relativamente nuevo en la práctica y el estudio de las relaciones internacionales. En el corazón de PEF está la lucha transnacional por la igualdad de género y la conciencia de que la formulación de políticas exteriores ha fracasado sistemáticamente en incluir y considerar las voces, necesidades e intereses de las mujeres.



Buscar la igualdad de género como objetivo final es valioso, en primer lugar y de acuerdo con un argumento moral, porque es un derecho humano. A esto habría que añadir que, investigaciones recientes establecen una relación positiva entre la igualdad de género y la prosperidad y seguridad mundiales (Bigio y Vogelstein, 2020:1). Esto significa que desde un punto de vista práctico también sería interesante. Los Estados que se preocupan por sus economías, la estabilidad democrática y la elaboración de políticas efectivas deberían preocuparse, por tanto, por la igualdad de género y no solo por cuestiones éticas sino también porque les resultará interesante desde un punto de vista práctico.

En 2014, Suecia se convirtió en el primer estado en adoptar un PEF. En su nivel más básico, la exministra de Asuntos sueca Margot Wallstrom definió el PEF como la integración de los derechos de la mujer y la igualdad de género en todos los aspectos de la política exterior (Gobierno de Suecia, 2019:4). Cuando «el adjetivo “feminista” se añade a la política exterior, subraya la intención de ir más allá de la igualdad de género



La exministra de Asuntos Exteriores sueca Margot Wallstrom explica la novela PEF de Suecia en el Instituto de Paz de Estados Unidos en 2015. Fuente: [Instituto de la Paz de los Estados Unidos](#)

y, por lo tanto, es una política estructuralmente disruptiva y transformadora» (Mesa, 2024:11). Es importante destacar que una política exterior feminista busca «interrumpir las estructuras de poder patriarcales y dominadas por los hombres en todas sus palancas de influencia (ayuda, comercio, defensa y diplomacia) que históricamente han excluido, suprimido y devaluado las experiencias de las mujeres (Thompson y Clement, 2019:7). Otro «ingrediente» esencial para cualquier definición de política exterior feminista es la interseccionalidad: Una conciencia de que las jerarquías de poder se cruzan a medida que las mujeres negras enfrentan discriminación y marginación como mujeres y personas de color y así podríamos seguir enumerando un buen número de factores que fomentan esa discriminación ya que las discriminaciones pueden ser múltiples (Thompson y Clement, 2019:7).

Naturalmente, una política exterior feminista sin la inclusión de voces, grupos y movimientos feministas en el cálculo de la toma de decisiones no es feminista. Cuando se hace correctamente, el PEF reconstruye la política exterior desde cero para reconocer que los hombres y las mujeres tienen fundamentalmente experiencias diferentes en la guerra, en la economía y en las instituciones internacionales.

Alternativamente, las políticas exteriores tradicionales suscriben «estructuras institucionales, normativas e ideacionales fuertemente masculinizadas y, por lo tanto, privilegian y naturalizan las perspectivas, ideas y experiencias masculinas como “neutrales”» (Mesa, 2024:5). Al reivindicar un enfoque neutral en materia de género, no dan prioridad a las desigualdades de género en los análisis políticos en los niveles más altos de adopción de decisiones. Esto, a su vez, reproduce la desigualdad de género. Desde que se introdujo el PEF, más de una docena de países han presentado o anunciado su intención de desarrollar una política exterior feminista.

Revisión de la literatura de PEF

Una revisión de la literatura del PEF revela que la academia, organizaciones y gobiernos han examinado y desafiado principalmente los desequilibrios históricos de poder que oprimen a las mujeres en los departamentos de (1) paz y seguridad (2) economía del desarrollo. Cabe destacar que no existe un estudio exhaustivo de la política de sanciones a través de una lente PEF. Esto refleja una brecha significativa en la literatura que este artículo tratará de abordar.

El PEF valora los entendimientos feministas sobre las concepciones militarizadas de la seguridad del Estado. Cualquier enfoque feminista de la paz y la seguridad comienza con el reconocimiento de que 2024 marcó un pico histórico en la exposición de las mujeres al conflicto armado (Rustad, 2025:1). La violencia sexual relacionada con los conflictos ha aumentado un 87% en los dos años anteriores (Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, 2025:13). Sin embargo, 9 de cada 10 procesos de paz no tenían mujeres negociadoras en la mesa (Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, 2025:8). Los datos hablan de cómo las mujeres y las niñas están siendo asesinadas y victimizadas en números récord mientras se las excluye de la configuración de las soluciones que las afectarán directamente a ellas y a su proceso de curación. Los teóricos del PEF argumentan que una definición feminista de seguridad “desenfatisa las medidas militares y otras medidas coercitivas como un medio para lograr la seguridad” (Adebahr y Mittelham, 2020:8). La seguridad, especialmente para las mujeres que a menudo sufren violencia continua en las sociedades que salen de conflictos, no se logra con el fin de la guerra. La seguridad se construye a través de una paz positiva, en la que ya no existe la violencia directa, pero «las formas indirectas y estructurales de violencia también se eliminan preventiva y sosteniblemente» (Wuchold, 2022).

La política de desarrollo feminista también ha surgido como una rama fuerte del PEF que tiene linaje en una amplia gama de literatura. El llamamiento a la integración de la mujer en los marcos de desarrollo existentes comenzó en el decenio de 1970, cuando se demostró que la política de desarrollo podía perjudicar la productividad y la condición de las mujeres en los países destinatarios (Boserup, 1970:113).



Posteriormente la academia ha enfatizado la explotación del trabajo de las mujeres dentro de los sistemas capitalistas globales y ha hecho críticas estructurales a las instituciones internacionales que reproducen desigualdades (Fehl y Freistein, 2020:286). En este contexto, PEF ha adoptado una ideología de «mujeres fuertes, sociedades fuertes» (Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo, 2023). La política de desarrollo del FAP integra activamente las experiencias de las mujeres y las aspiraciones hacia la accesibilidad, la igualdad y la justicia en el cálculo de la formulación de políticas.

Estas líneas de investigación han facilitado la puesta en práctica del PEF en sus respectivos campos. Sin embargo, queda claro que la novedad de la PEF significa que otros subcampos de la política exterior no han sido abordados adecuadamente en la literatura—es decir, la política de sanciones.

Las sanciones como herramienta de política con género

Las sanciones económicas son medidas económicas punitivas impuestas por un actor (A) para obligar a otro actor (B) a modificar su comportamiento (Krulikowski, 2024:1). Las sanciones suelen considerarse como un instrumento intermedio de política exterior para ejercer presión cuando la diplomacia por sí sola no parece ser eficaz o demasiado leve, pero la acción o intervención militar es innecesaria o demasiado extrema. Los Estados aplican sanciones por innumerables razones, para mejorar los derechos humanos, disuadir la agresión e impedir la proliferación de armas nucleares, entre otras. Sin embargo, todas las justificaciones se relacionan con los objetivos de seguridad nacional y política exterior de un estado. Las sanciones son principalmente un instrumento occidental. A finales de 2023, el 74% del total de 596 sanciones comerciales, militares y financieras activas fueron impuestas por los Estados Unidos, el Reino Unido, la Unión Europea y las Naciones Unidas (Sabatini e Isard, 2025:3). Las sanciones son también un instrumento moderno. La cantidad de sanciones estadounidenses ha aumentado en un 933% entre 2000 y 2021, apuntando a 25 países diferentes (Searby, 2025:1). Es normal, si no común, que Occidente aplique sanciones, especialmente teniendo en cuenta la gravedad de la economía de los Estados Unidos como el corazón palpitante del sistema financiero mundial y el mayor mercado de consumo. Sin embargo, las sanciones también causan daños a la población civil del país objeto de sanciones. Los casos de Irak e Irán muestran cómo las sanciones perjudican de manera única a las mujeres de formas no reconocidas por los líderes de la política exterior.

Irak 1990-2003

El 6 de agosto de 1990, apenas cuatro días después de que Irak invadiera Kuwait, el

Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas aprobó la Resolución 661. La resolución prohibió efectivamente el comercio con Irak para obligar a Irak a retirar sus fuerzas de Kuwait (Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, 1990: 1). Sin embargo, después de que Estados Unidos y una gran coalición de naciones amigas derrotaron al ejército iraquí y restauraron la soberanía de Kuwait, el régimen de sanciones persistió. La justificación ahora pasó de una invasión ilegítima a las ambiciones de armas nucleares del líder iraquí Saddam Hussein, reparaciones de guerra y objetivos más amplios de democratización. En 1998, los Estados Unidos aprobaron la Ley de Liberación de Irak, declarando la política oficial de los Estados Unidos de «sacar del poder al régimen de Saddam Hussein en Irak y reemplazarlo por un gobierno democrático» (Gobierno de los Estados Unidos de América, 1998). En teoría, la resolución estableció exenciones para los artículos humanitarios; sin embargo, en la práctica, muchos artículos permitidos se detuvieron por temor a aplicaciones militares de doble uso.

Resulta crítico que las mujeres iraquíes no disfruten de las mismas libertades y oportunidades económicas que los hombres iraquíes en condiciones económicas normales. Sin embargo, las sanciones exacerbaron esta realidad. La falta de disponibilidad de alimentos fue una de las dimensiones más apremiantes de la crisis de sanciones. Entre el 70 y el 80 por ciento de la ingesta calórica en Irak procedía de las



Las mujeres iraquíes compran en un mercado al aire libre en Bagdad alimentos esenciales en 1997. Fuente: [PBS](#)

importaciones de alimentos antes de la imposición del embargo (Woertz, 2019:94). La disponibilidad de calorías se desplomó, los precios de los alimentos aumentaron y la desnutrición se convirtió en la norma.

Ahora bien, la carga de encontrar alimentos recayó en la mujer iraquí, ya que la gestión de los alimentos en el hogar era su responsabilidad principal (Buck, Gallant y Nossal, 1998:81). Las mujeres iraquíes indicaron que sus responsabilidades en el hogar habían aumentado en general, incluso en los casos en que sus maridos habían perdido su empleo (Buck, Gallant y Nossal, 1998:81). En lugar de ayudar en casa, una tarea a menudo atribuida a la «degradación de la virilidad», estos hombres pasaron más tiempo fuera (Khayyat, 1990: 146). También se volvieron más reactivos y agresivos cuando sus esposas sugirieron que buscaran empleo. Las mujeres iraquíes trabajadoras eran

«propensas» a ser expulsadas del mercado laboral formal antes que los hombres iraquíes (Buck, Gallant y Nossal, 1998:81) y eran siempre las que se tenían que ocupar de la casa.

La idea de que un régimen de sanciones paralizante desestabilizaría al gobierno de Hussein, crearía condiciones favorables para el cambio de régimen e impulsaría a Irak hacia la democracia fue fundamentalmente mal calculada. La democratización depende de un foro público sano y de una sociedad civil participativa. Las mujeres trabajadoras fueron enviadas a casa, lo que revirtió los progresos realizados para establecer a la mujer iraquí como participante en la vida pública fuera del ámbito doméstico. De hecho, Estados Unidos y sus aliados occidentales dañaron la base que más necesitaba para el cambio – las mujeres iraquíes – al debilitar su estatus social. La política exterior feminista es valiosa porque puede captar estos efectos de género de las sanciones antes de que se impongan, lo que está directamente relacionado con la percepción general del éxito del régimen de sanciones.

Irán 2010-2025

Desde 1979, los Estados Unidos y sus socios europeos han tenido una larga historia de imposición de sanciones a la República Islámica de Irán, destinadas a obligar a un cambio en el comportamiento del régimen en diversas jurisdicciones. Entre ellos se incluyen las capacidades de producción de misiles nucleares y balísticos, el terrorismo patrocinado por el Estado, las finanzas ilícitas y los abusos extensivos de los derechos humanos (Parlamento Europeo, 2025:2).

En 2010, el presidente Barack Obama promulgó la Orden Ejecutiva 13553, que refleja el primer régimen de sanciones económicas importantes contra funcionarios del gobierno que fueron responsables o cómplices de la comisión de graves abusos contra los derechos humanos durante las protestas electorales presidenciales del 12 de junio de 2009 conocidas como el Movimiento Verde (La Casa Blanca, 2010). Los iraníes a través de generaciones (1) argumentaron que



Las mujeres iraníes manifestantes ondean carteles de victoria durante las protestas del Movimiento Verde en 2009. Fuente: [Instituto Europeo del Mediterráneo](#)

los resultados fueron manipulados a favor del presidente en funciones, Mahmoud Ahmadinejad, y (2) exigieron mayores libertades civiles, especialmente para las mujeres (Tamasebi, 2018). Estas personas se enfrentaron a una violenta represión. Ahmadinejad fue notoriamente duro con el movimiento por los derechos de las mujeres iraníes.

Durante su mandato presidencial, adoptó cuotas para limitar la matrícula femenina en las universidades y en ciertas materias, eliminó toda investigación sobre las mujeres y puso fin a los programas de estudios de las mujeres en todo el país (Tamasebi, 2018). Este tipo de trato fue una de las muchas justificaciones para las sanciones que siguieron, incluido el primer régimen de sanciones de la UE en respuesta a las violaciones de los derechos humanos contra Irán en abril de 2011.

Cuando la activista kurda de 22 años Jina Mahsa Amini fue arrestada en 2022 por la «Policía de la Moral» de Irán por supuestamente violar las leyes obligatorias del hiyab, hombres y mujeres iraníes se levantaron en todo el país en lo que se conoció como las protestas «Mujeres, Vida, Libertad». Temiendo una amenaza al régimen, Irán utilizó fuerza letal contra las protestas, participó en la censura en línea para romper las redes de manifestantes, y detuvo arbitrariamente y torturó a disidentes. Las personas y entidades que permitieron esta violencia merecieron la ola de sanciones crecientes tanto de Estados Unidos como de la UE. Sin embargo, las mismas sanciones que pretendieron castigar al régimen iraní por su maltrato a las mujeres, junto con otros objetivos, perjudicaron en cambio las vías tradicionales del feminismo iraní. La investigación internacional sobre economía política muestra que los regímenes de sanciones occidentales en Irán han aumentado el «trabajo no remunerado de las mujeres en materia de reproducción social» dentro de los hogares iraníes (Asma, 2024:86). También se encontró que las sanciones «exacerban las disparidades de género en los resultados empresariales, particularmente en lo que respecta a las oportunidades percibidas» (Oghazi y Patel, 2024:1034). Con el gasto bajo estrictas restricciones, la educación de una generación de niñas, que dependen desproporcionadamente del gasto público, se tambaleó (Perry, 2022:152). Como es evidente en el estudio de caso de Irak, mientras que los estadounidenses y los europeos tienen la intención de disciplinar a los regímenes que se niegan a permitir que las mujeres sean participantes creíbles y con derechos en la sociedad, pero, sin embargo, su política de sanciones está mal informada porque acaba haciendo retroceder la posición social de las mujeres y su capacidad para involucrarse en el feminismo.

Marco original para el diseño de políticas de sanciones de PEF



El Marco de Diseño de Sanciones Feministas (FSDF) para operacionalizar la política feminista de sanciones. Fuente: Autor

Habiendo establecido el valor y la necesidad de una política de sanciones que se adhiera a los principios del PEF, es importante que los círculos académicos orienten a los responsables políticos sobre cómo hacerlo. Este artículo argumenta a favor de un Marco de Diseño de Sanciones Feministas (FSDF) de cuatro etapas: (1) Mapeo de Poder, (2) Diseño y Targeting, (3) Implementación, y (4) Evaluación y Adaptación. A través de este plan, los Estados Unidos y la UE pueden «operacionalizar» el PEF, llevándola de promesas teóricas a resultados tangibles sobre el terreno.

Una política de sanciones debe comenzar con un análisis de quién ostenta el poder, quién estará perjudicado y qué desigualdades estructurales existen en el país objeto de las sanciones previas. Los encargados de formular políticas deben identificar las dinámicas locales de género y establecer condiciones previas a las sanciones para la seguridad alimentaria, el acceso a la salud, el empleo y la violencia de género. Esto incluye la clasificación de los principales autores y beneficiarios de conductas abusivas. Desde el principio, las políticas de PEF deben seguir un enfoque basado en las necesidades. En la formulación de las políticas de sanciones, los Estados Unidos y la UE deben colaborar con las organizaciones de la sociedad civil en los países afectados y cooperar con ellas. La inclusión de grupos de mujeres no solo es una estrategia valiosa para incorporar activamente a las mujeres en el proceso de formulación de políticas, sino que también permite que el sancionador reciba la mejor evaluación de las realidades sobre el terreno en cada etapa del marco.

En la fase de diseño y selección de objetivos, los responsables de la formulación de políticas se centran en el equilibrio entre la precisión de la sanción y la minimización del daño generalizado con la maximización de la presión estratégica. En este momento, los encargados de la formulación de políticas elegirán sus objetivos dando prioridad a personas y entidades específicas por encima de los grandes sectores o empresas esenciales para los servicios en el país destinatario.

Una vez que la sanción supera los obstáculos burocráticos y se convierte en ley, se imponen las sanciones. En una política exterior feminista, este paso debe ir acompañado de apoyo, comunicación y mensajes públicos. Por último, el FSDF exige una evaluación transparente. El legislador debe hacer un seguimiento de métricas relevantes de fuentes de recolección de datos de buena reputación o recopilar sus propios datos sobre los cambios en las tasas de violencia de género, la participación de las mujeres en el mercado laboral, el acceso a las necesidades y la participación de la sociedad civil. Es importante destacar que los Estados Unidos deben adaptar el régimen de sanciones sobre la base de pruebas y no deben moverse según la inercia política. Con parámetros claros para facilitar, intensificar o poner fin al programa de sanciones, los responsables de la formulación de políticas se centran en la eficacia y el impacto. Este artículo ha establecido el carácter de género de las sanciones y la necesidad de reevaluar cómo



Occidente puede formular una política de sanciones que mitigue el daño a los grupos más vulnerables, con énfasis en las mujeres. FSDF ofrece un camino a seguir.

Referencias bibliográficas:

Adebahr, Cornelius. y Mittelham, Barbara. (2020) A Feminist Foreign Policy to Deal with Iran? Assessing the EU's Options, Carnegie Endowment for International Peace, 23 de noviembre. Disponible en: <https://carnegieendowment.org/research/2020/11/a-feminist-foreign-policy-to-deal-with-iran-assessing-the-eus-options?lang=en>

Asma, Abdi. (2024) 'A Feminist International Political Economy of Sanctions: Crises and the Shifting Gendered Regimes of Labor and Survival in Iran', International Feminist Journal of Politics, 27(1), pp. 81-104. Disponible en: <https://doi-org.proxy.library.georgetown.edu/10.1080/14616742.2025.2454462>

Bigio, Jamille. y Vogelstein, Rachel. (2020) Understanding Gender Equality in Foreign Policy, Council on Foreign Relations. Disponible en: <https://www.cfr.org/report/understanding-gender-equality-foreign-policy>

Boserup, Ester. (1970) Woman's Role in Economic Development. Londres: George Allen y Unwin.

Buck, Lori., Gallant, Nicole. y Nossal, Kim. (1998) 'Sanctions as a Gendered Instrument of Statecraft: The Case of Iraq', Review of International Studies, 24(1), pp. 69-84. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20097506>

Buck, Lori., Gallant, Nicole. y Nossal, Kim. (1998) 'Sanctions as a Gendered Instrument of Statecraft: The Case of Iraq', Review of International Studies, 24(1), pp. 69-84. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20097506>

Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (1990) Resolution 661. Disponible en: <https://digitallibrary.un.org/record/94221?ln=en&v=pdf#files>

Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (2025) Women and Peace and Security. Disponible en: <https://docs.un.org/en/S/2025/556>

Fehl, Caroline. y Freistein, Katja. (2020) "Organising Global Stratification: How International Organisations (Re)Produce Inequalities in International Society", Global Society, 34(3), pp. 285-303. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13600826.2020.1739627>

Gobierno de Suecia. (2019) Sweden's Feminist Foreign Policy. Disponible en: <https://www.regeringen.se/contentassets/8db3c4560ab0466faf82edaa1c209fe0/swedens-feminist-foreign-policy-skr-20192017.pdf>

Gobierno de los Estados Unidos. (1988) H.R.4655 - Iraq Liberation Act of 1998. Disponible en: <https://www.congress.gov/bill/105th-congress/house-bill/4655>

Khayyat, Sana al. (1990) Honour and Shame: Women in Modern Iraq. Londres: Saqi Books.

Krulikowski, Sarah. (2024) Economic Sanctions: An Overview, U.S. International Trade Commission. Disponible en: https://www.usitc.gov/publications/332/executive_briefings/ebot_economic_sanctions_overview.pdf

La Casa Blanca. (2010) Executive Order 13553–Designating Iranian Officials Responsible for or Complicit in Serious Human Rights Abuses. Disponible en: <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2010/09/29/executive-order-13553-designating-iranian-officials-responsible-or-compl>

Mesa, Manuela. (2024) Feminist Foreign Policy and Development Cooperation: Concepts and Approaches, Center for Peace Research and Education. Disponible en: <https://ceipaz.org/wp-content/uploads/2024/12/FFP-CeipazReport1pdf.pdf>

Ministerio Federal de Cooperación y Desarrollo Económico (2023) Feminist Development Policy–For Just and Strong Societies Worldwide. Disponible en: <https://www.bmz.de/en/issues/feminist-development-policy>

Oghazi, Pejvak. y Patel, Pankaj C. (2024) ‘Gendered Crisis Approach: Exploring the Gendered Impact of Iranian Sanctions on Nascent Entrepreneurship Outcomes’, International Small Business Journal: Researching Entrepreneurship, 42(8), pp. 1016-1046. Disponible en: <https://doi-org.proxy.library.georgetown.edu/10.1177/02662426241241481>

Panke, Diana. y Henneberg, Ingo. (2017) ‘International Organizations and Foreign Policy’, Oxford Research Encyclopedia of Politics, pp. 1-23. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.443>

Parlamento Europeo (2025) International Sanctions on Iran: Overview of the Main Regimes and Recent Events. Disponible en: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2025/777928/EPRS_BRI\(2025\)777928_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2025/777928/EPRS_BRI(2025)777928_EN.pdf)

Perry, Kate. (2021) ‘Better for Whom? Sanction Type and the Gendered Consequences for Women’, International Relations, 36(2), pp. 151-175. Disponible en: <https://doi-org.proxy.library.georgetown.edu/10.1177/00471178211018843>

Rustad, Siri Aas. (2025) Women Exposed to Armed Conflict, 1990-2024, PRIO Centre on Gender, Peace, and Security. Disponible en: <https://www.prio.org/publications/14514>

Sabatini, Christopher. e Isard, Lydia. (2025) Understanding and Improving Sanctions Today, Chatham House. Disponible en: <https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/2025-07/2025-07-14-understanding-improving-sanctions-sabatini-and-isard.pdf>

Searby, Julia. (2021) No Surprises, But Fascinating Statistics on the Growth of Sanctions, as Treasury Releases its 2021 Sanctions Review, Morrison Foerster, 04 de noviembre. Disponible en: <https://www.mofo.com/resources/insights/211104-no-surprises-but-fascinating-statistics>

Tahmasebi, Sussan. (2018) How US Sanctions Impede the Women's Movement in Iran, Atlantic Council, 10 de agosto. Disponible en: <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/iransource/how-us-sanctions-impede-the-women-s-movement-in-iran/>

Thompson, Lyric. y Clement, Rachel. (2019) Defining Feminist Foreign Policy, International Center for Research on Women. Disponible en: https://www.icrw.org/wp-content/uploads/2019/04/ICRW_DefiningFeministForeignPolicy_Brief_Revised_v5_WebReady.pdf

Woertz, Eckart. (2019) 'Iraq Under UN Embargo, 1990-2003: Food Security, Agriculture, and Regime Survival', Middle East Journal, 73(1), pp. 93-112. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26933035>

Wuchold, Eva. (2022) Positive Peace, Rosalux Geneva, 21 September. Disponible en: <https://rosalux-geneva.org/positive-peace/>



¿Y dónde quedan ellas? Luchas y resistencias de las mujeres indígenas en la política ecuatoriana

María Emilia Poma Chamba

La historia del Ecuador está marcada por el eco de la resistencia indígena: un camino largo y cuesta arriba que ha permitido a un pueblo, antes invisibilizado, conquistar voz y presencia en la política nacional. Hablar de esta gesta es reconocer cómo, paso a paso, los pueblos originarios transformaron siglos de opresión en organización y poder.

Pero en el centro de esta narrativa colectiva, y a menudo a la sombra, se esconde una pregunta clave, una que no siempre tiene espacio en los libros: ¿Y dónde queda la mujer?

Este artículo se adentra en las experiencias de dos mujeres indígenas ecuatorianas, María Luisa Lozano e Isabel Paqui, cuyas trayectorias en espacios políticos y de activismo revelan las tensiones, desafíos y resistencias que atraviesan en su caminar. A partir de sus propias voces, recuperadas mediante entrevistas, buscamos comprender qué significa ser mujer indígena dentro de un sistema político marcado por hombres y cómo, en estos escenarios, se hacen visibles no solo las barreras del racismo, el machismo y la exclusión, sino también las formas de resistencia que han construido para defender su palabra y ocupar lugares que durante mucho tiempo les fueron negados.

Sus luchas son integrales: atraviesan sus cuerpos, sus identidades, sus familias, su sentir y su ser.

Tránsito Amaguaña: cuando la política tiene rostro de mujer

Es cierto que, al repasar la [historia de la lucha indígena](#) en Ecuador, nos centramos en los grandes hitos de organización que forjaron la identidad política del país. Es un camino de inmensa valentía. Sin embargo, para entender cómo ese camino se hizo posible para las mujeres, es fundamental empezar por el principio: por la persona que sostuvo el machete para abrir la brecha en un terreno que parecía infranqueable.

Para responder a esa pregunta histórica, basta con alzar la mirada hacia la mujer cuya vida cambió el rumbo de la resistencia indígena en Ecuador: Rosa Elena Tránsito Amaguaña.

Nacida en Cayambe en 1909 en el seno de una familia de [huasipungueros](#), Tránsito conoció desde la infancia el abuso, la explotación y la desigualdad. Obligada a casarse a los catorce años, se negó a aceptar el destino asignado. Tomó la decisión de separarse de su esposo para seguir su vocación de lucha, participando activamente en reuniones políticas en Quito (Loaiza, 2021).



Su lucha fue incansable y multifacética: marchó por las tierras, derechos laborales y la fundación de las primeras escuelas bilingües. Fue cofundadora de la Federación Ecuatoriana de Indios (1944-1946) e impulsora de los derechos de las mujeres indígenas a través de la Alianza Femenina Ecuatoriana (CNDH México, 2019).



Tránsito Amaguaña, activista indígena del Ecuador.

Fuente: [Mujeres Bacanas](#).

El costo de esta firmeza fue severo: sufrió persecución, la cárcel y acusaciones falsas, llegando a ser señalada de guerrillera por sus viajes internacionales (*El Mundo*, 2009). Pese a todo, su espíritu nunca se doblegó: «Yo me he envejecido en esta lucha, y ahora lo menos he de morir comunista» (Tránsito Amaguaña).

Como ella, muchas otras [warmis](#) tejieron la resistencia, pero sin ella, quizá el camino para ninguna hubiera sido posible. Tránsito Amaguaña abrió una brecha. Sin embargo, décadas después, la realidad del acceso al poder sigue siendo empinada. Si para el hombre indígena alcanzar un lugar equitativo en la estructura política es difícil, para la mujer indígena es un camino con obstáculos aún mayores. Ser mujer, madre, trabajadora y sostén económico convierte la participación política en un acto casi heroico. La lucha allanó el camino, sí, pero el poder continúa siendo un espacio donde la presencia femenina indígena es resistida y limitada. A pesar de esto, ellas siguen intentando abrir una puerta que nunca debió estar cerrada.

Mujeres indígenas y los espacios de poder: política, lucha y resistencia

La imagen que tenemos de Ecuador rara vez abarca la complejidad y la inmensidad de su realidad. Basta con entrar a cualquier espacio, un aula, una asamblea, para encontrarse con historias de vida tan diversas que obligan a reconfigurar la propia visión del mundo. En este viaje por mis memorias y mi propia identidad, me he cruzado con el legado de grandes mujeres indígenas ecuatorianas que, con su vida y su voz, han iluminado el verdadero significado de la lucha por lo justo, no solo para ellas, sino para todas.

La Voz de la Montaña: María Luisa Lozano



Luisa Lozano, dirigente y activista indígena ecuatoriana en el paro de 2019 en Ecuador.

Fuente: [Luisa Lozano](#)

Para encontrarnos con una de estas voces, debemos descender hacia los fríos páramos de la Sierra, bien al Sur de Ecuador. Allí, en la provincia de Loja, reside María Luisa Lozano, mujer indígena del pueblo Kichwa Saraguro, de 49 años.

Al acercarnos a ella, descubrimos a una activista incansable, cuya vida es un testimonio vivo contra las injusticias que laceran al país. Su trayectoria es firme: ha sido dirigente de las mujeres de la [CONAIE](#), presidenta de su comunidad y una feroz defensora de los territorios ancestrales.

Pero al buscar entre las raíces, las heridas y las victorias de Luisa Lozano, emerge un espíritu real, un ser cuya definición de lo femenino es profunda y compleja. Describir lo que significa para ella ser mujer es desentrañar una historia de resistencia: «El hecho de nacer mujer... desde el momento en que naces, ya naces con un estigma...» (Lozano, 2025)

Desde una mirada que trasciende lo personal, Luisa nos recuerda el sello que el sistema impone a la figura de la mujer, dictando cómo y de qué manera debe comportarse. Esta experiencia íntima dialoga con reflexiones históricas, como la de Simone de Beauvoir, quien afirmó: «No se nace mujer: se llega a serlo» (2015: 26). Beauvoir no hablaba de biología, sino de construcción social, de cómo la identidad femenina es moldeada externamente, limitando la autonomía sobre el propio cuerpo y el destino.

En esta misma línea, Amparo Mañes (2021) evoca cómo el hecho de nacer con un sexo arrastra consigo un peso de estereotipos y expectativas, el género, que intenta regular el sentir, el actuar y el existir de una mujer.

Sin embargo, estas definiciones universales abren interrogantes cruciales: ¿De qué mujer estamos hablando? Si la feminidad es una construcción social, ¿qué sucede cuando esta se encuentra atravesada por el racismo, el colonialismo o la desigualdad de clase? ¿Dónde quedan las mujeres negras, indígenas, o campesinas, que históricamente han sido excluidas de estas categorías hegemónicas?

Luisa Lozano, desde su carne y sangre, nos brinda la respuesta de su contexto:

«El hecho de ser mujer ya vives violencia, el hecho de ser mujer indígena vives otro tipo de violencia, entonces juntados con todas estas otras estigmatizaciones que el mismo sistema, o la misma sociedad nos ha puesto... las mujeres indígenas vivimos más, el triple de discriminación, racismo...» (Lozano, 2025)

Navegar las Barreras del Liderazgo

Ser mujer indígena en la esfera pública y política es una realidad de profunda complejidad, pues lo político no se limita al Estado, sino que se extiende a la vida social y comunitaria. De ahí que afirme: «Al tener yo experiencia en este caminar... hay muchas barreras que tienes que saltar» (Lozano, 2025).

El acceso a los espacios de poder es arduo, especialmente cuando han sido históricamente dominados por el hombre y cuando el simple hecho de haber estudiado ha sido un privilegio negado a muchas mujeres indígenas. La vida política y organizativa de una mujer indígena es intrincada, pues su existencia no es segmentada: se entrelaza con su vida privada. Luisa es madre, trabajadora en una escuela de su comunidad y, además, estudiante de Antropología. «Cuando tienes familia... y no tienes acceso a la educación, no tienes con quien dejar a tus hijos, vives machismo en tu casa, vives el patriarcado en tu casa... es bastante complejo poder tomarnos estos espacios de liderazgo» (Lozano, 2025).

Pese a este recorrido cuesta arriba, Luisa percibe cómo, lentamente, el número de compañeras en la lucha crece. Pero esto no significa que el estereotipo o la discriminación de género hayan desaparecido. En el seno mismo de la comunidad, las viejas ideas persisten: «Cuando tú estás frente a un espacio... en una asamblea comunitaria, por ejemplo, te ven mujer y ellos como que están con ese... con esos estereotipos, de que las mujeres no podemos, de que las mujeres hablamos despacio, de que las mujeres no conocemos...» (Lozano, 2025).

Aquí es donde reside la lucha y la resistencia inquebrantables. Su estrategia es la confrontación directa, el no ceder al desaliento, sino entrar con más fuerza en esos espacios: «Les retas y vas rompiendo esas barreras contra el machismo, contra el patriarcado, contra el mismo sistema» (Lozano, 2025).

Este sistema, sin embargo, no solo configura el rol del hombre; también afecta a la mujer, pues el machismo y los prejuicios pueden ser replicados por las propias compañeras. Y si las dificultades son evidentes en el ámbito cercano, se magnifican cuando la mujer indígena se atreve a ir más allá de su comunidad, en los grandes espacios de poder: «Hay otro problema, que es bastante fuerte, el racismo y el tema discriminatorio de ser mujer indígena ... a la mujer indígena no la pueden ver en un espacio institucional, no la pueden ver en un espacio de la asamblea nacional. Siempre te ven como un bicho raro en cada espacio que vas» (Lozano, 2025).

Esta continua confrontación llega a ser emocionalmente agotadora. No es fácil mantenerse firme cuando un sistema tan profundamente enraizado te susurra que no eres capaz o suficiente para estar allí. Pero hay un ancla, una fuente de energía que lo compensa todo:

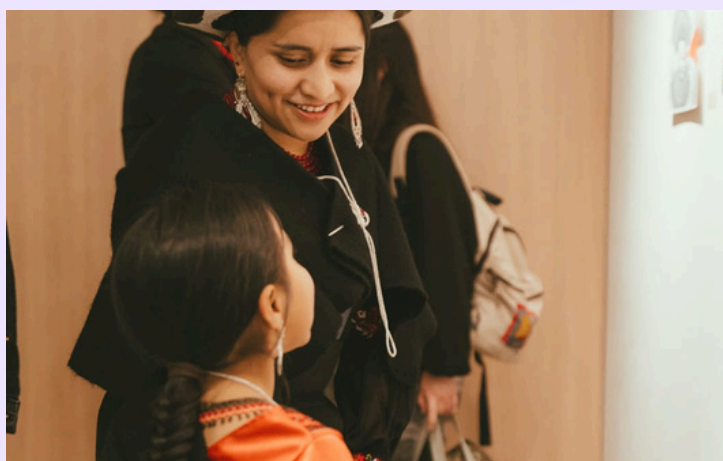
«Nosotras como mujeres indígenas, dadoras de vida, cuidadoras de nuestro espacio comunitario, cuidadoras de nuestro territorio, cuidadoras de nuestra agua, de nuestras familias, eso es como que te recompensa lo otro que estás viviendo. Esa energía cuando tú vuelves esa mirada al campo, vuelves tu mirada a tu territorio, a tu chacra... eso te hace coger fuerza» (Lozano, 2025).

Este vínculo con la tierra y la comunidad es el motor que impulsa a Luisa a seguir rompiendo cadenas mentales y prejuicios. Su lucha se entiende en la integralidad de su ser: no solo es ama de casa, sino estudiante, trabajadora, cuidadora de la chacra y de la familia.

El Legado de las Warmis en Resistencia

Dentro de este tejido de dadoras de vida y luchadoras, encontramos a otras warmis que pelean día a día no solo por una política más justa y limpia, sino por la vida de los suyos y de todos.

Tal es el caso de María Isabel Paqui (2025), quien, al igual que Luisa, pertenece al pueblo Kichwa Saraguro. Isabel, antropóloga en proceso, nació el 28 de febrero de 1998 y su vida ha sido moldeada por una madre activista, María Mercedes Quizhpe.



María Isabel Paqui, manifestación en contra de las mineras en Cuenca, Ecuador.

Fuente: [Isabel Paqui](#)

Para Isa, los recuerdos de su infancia están intrínsecamente ligados a la resistencia: «Desde mi entorno en el que yo he estado, las luchas colectivas han sido sostenidas por mujeres...» (Paqui, 2025).

Isa retoma los desafíos del liderazgo femenino indígena, y menciona que muchas activistas son también madres y, a diferencia de las mujeres con mayores recursos económicos, la mayoría de las mujeres indígenas no dispone de recursos para el cuidado de sus wawas. De ahí su declaración: «Me ponía a comparar... A ver las diferencias sociales, y los entornos en el que nosotros hemos vivido... Veía a otra compañera que iban cargando a su nena...» (Paqui, 2025).

Esto nos obliga a aplicar la interseccionalidad, un concepto que nos enseña a no invisibilizar a aquellas que quedan justo en el cruce de varias opresiones (periFéricas, 2019). En la espalda indígena se llevan las marcas del trabajo, pero también las de la valentía de ir cargando a sus wawas en las manifestaciones.



Mujeres indígenas en las protestas en Ecuador cargando a sus bebés.

Fuente: [BBC News Mundo](#)

Y en la lucha, el patriarcado acecha: «Si tú eres una presidenta dentro de una comunidad, a ti no se te toma mucho en serio porque el rol de la mujer que está impregnado dentro del imaginario social es que si una mujer indígena dice las cosas... es como que exagerada... o anda aprende a cocinar, aprende primero a cuidar a tus hijos» (Paqui, 2025).

La complejidad de la lucha radica en confrontar un sistema machista profundamente arraigado, cuya influencia no se limita a los espacios urbanos, sino que también permea las estructuras de las comunidades indígenas. A menudo se intenta mostrar una imagen linda de estas esferas sociales, como si estos problemas no existieran; sin embargo, es innegable la persistencia del machismo.

Como se señala, la honestidad es fundamental para entender la barrera política: «No hay que pintarle lindo lo que quiere escuchar la sociedad, sus fiestas, sus rituales, sus costumbres... todo eso está bien, pero dentro de eso sí hay roles que marcan mucho para que una mujer se poseione políticamente» (Paqui, 2025).

El recorrido de mujeres como M^a. Luisa Lozano y M^a. Isabel Paqui es la evidencia de que las mujeres indígenas no son una nota al pie en la historia de Ecuador, sino su columna vertebral.

Su militancia es un acto de triple resistencia: contra el machismo en casa y en la comunidad, contra el patriarcado que estructura los espacios de poder y, finalmente, contra el racismo institucional que las relega a ser vistas como una anomalía en la política.

Ellas son la personificación de la interseccionalidad vital: dadoras de vida, cuidadoras del territorio, estudiantes, trabajadoras y lideresas políticas, todo a la vez. No buscan ser victimizadas, sino ser reconocidas en la integralidad de su lucha. La resistencia indígena femenina no es un lamento, sino una fuerza irreversible que transforma su condición de mujer, que el sistema busca imponer como una desventaja, en el motivo más profundo para seguir resistiendo.

Es imperativo que el mundo mire más allá del ojo público y reconozca que estas mujeres están aquí, firmes en la línea de batalla, tejiendo la política desde el corazón de la comunidad y forjando un futuro donde el liderazgo no sea un privilegio, sino un derecho ancestral y ganado.

Referencias bibliográficas:

Agencia Efe, 2009. *Tránsito Amaguaña, centenaria líder indígena de Ecuador*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/12/obituarios/1242095375.html>

CNDH México. (2019). *Tránsito Amaguaña Defensora de los indígenas ecuatorianos y activista comunitaria*. Disponible en: https://www.cndh.org.mx/noticia/transito-amaguana-defensora-de-los-indigenas-ecuatorianos-y-activista-comunitaria#_ftn1

De Beauvoir, Simone. (2015). *El segundo sexo*. En: 6 ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

El Mundo. (2009). *Tránsito Amaguaña, centenaria líder indígena de Ecuador*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/12/obituarios/1242095375.html>

Loaiza, Yalilé. (2021). *La historia de Tránsito Amaguaña, la líder indígena ecuatoriana que vivió hasta los 100 años*. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/america-latina/2021/07/11/la-historia-de-transito-amaguana-la-lider-indigena-ecuatoriana-que-vivio-hasta-los-100-anos/>

Lozano, María Luisa. (2025). Entrevista con María Emilia Poma. Entrevista personal, 03 novimebre 2025.

Mañes, Amparo. (2021). *Para quienes se preguntan qué es ser mujer*. Disponible en: <https://tribunafeminista.org/2021/02/para-quienes-se-preguntan-que-es-ser-mujer/>

Paqui, María Isabel. (2025). Entrevista con María Emilia Poma. Entrevista personal, 02 noviembre 2025.

periFéricas (2019). *Interseccionalidad: Definición y orígenes*. Disponible en: <https://perifericas.es/blogs/blog/interseccionalidad-definicion-y-origenes>



La violencia sexual como arma de guerra en la República Democrática del Congo: un análisis con perspectiva de género

Sara Capiotto

Contexto histórico y político

El territorio de la República Democrática del Congo (RDC) se caracteriza por la abundancia de valiosos recursos naturales, entre ellos minerales como el coltán, el oro y los diamantes. No obstante, esta gran riqueza ha representado históricamente una fuente de disputa, explotación y conflictos violentos. A partir de la década de 1990, la destitución del dictador Mobutu Sese Seko y la invasión por parte de potencias vecinas dieron inicio a una serie de guerras en múltiples frentes. Grupos armados locales, milicias extranjeras, el ejército nacional y diversos actores internacionales contribuyeron a mantener un estado de inestabilidad persistente.



Il Fatto Quotidiano (2016) Día contra la violencia hacia las mujeres: en el Congo, mejor no nacer mujer.

Fuente:

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/11/20/giornata-contro-la-violenza-sulle-donne-in-congo-e-meglio-non-nascere-femmina/3202344/>

Las regiones orientales del país, en particular las provincias de Kivu Norte y Kivu Sur, han sido las más duramente afectadas. En estas zonas, el conflicto no adopta la forma de una guerra tradicional entre Estados, sino que se manifiesta como una compleja red de enfrentamientos locales, marcados por tensiones étnicas, rivalidades económicas y disputas territoriales. La población civil, atrapada en este escenario, debe hacer frente a desplazamientos masivos, a una inseguridad constante y al colapso de los servicios esenciales.

En este contexto, la violencia sexual se ha convertido en un fenómeno sistemático. No se trata únicamente de una cuestión moral, sino de una auténtica táctica bélica: sembrar miedo, vergüenza y fracturas en las redes sociales para ejercer dominio sobre comunidades enteras.



Los líderes militares, ya estén al mando de milicias o de las fuerzas regulares, a menudo hacen la vista gorda, encubren los episodios o incluso imparten órdenes destinadas a perpetuar estos actos.

La ausencia de mecanismos de responsabilidad alimenta la impunidad, amplificando aún más el trágico ciclo de violencia.

Teoría de género y violencia sexual en los conflictos

El análisis de la violencia sexual en la República Democrática del Congo implica reconocer el fenómeno no solo como una grave violación de los derechos humanos, sino también como el resultado de dinámicas de poder y de persistentes desigualdades de género. Adoptar una perspectiva de género permite comprender cómo los cuerpos de mujeres y niñas, así como los de hombres y niños, se transforman en espacios simbólicos y funcionales del conflicto político y social.

En el contexto bélico, el cuerpo femenino es a menudo percibido como un territorio a conquistar, un medio para infligir humillación al enemigo y desarticular la cohesión comunitaria. La violencia sexual se convierte así en un instrumento para destruir las relaciones sociales y familiares, erosionar la confianza entre individuos e instaurar formas duraderas de dominación.

La Panzi Foundation, fundada por el premio Nobel de la Paz Denis Mukwege, subraya que esta violencia en los conflictos no constituye un acontecimiento fortuito, sino una estrategia deliberada destinada a aterrorizar y controlar a comunidades enteras. Desde una perspectiva feminista, esta dinámica es el resultado de sistemas patriarcales que, desde hace siglos, conciben los cuerpos femeninos como propiedad o territorio. En tiempos de guerra, el patriarcado se militariza: la masculinidad se asocia con la fuerza, el dominio y la violencia; la feminidad, en cambio, con la vulnerabilidad y el honor comunitario. La violación se convierte así en un lenguaje de poder: no un acto sexual, sino un acto profundamente político.

Las investigaciones de académicas como Cynthia Enloe y Carol Cohn han puesto de manifiesto que el conflicto armado nunca está exento de implicaciones de género. La ideología asociada a la guerra tiende a construir roles de género extremados, caracterizados por una marcada hipermasculinidad y una hiperfeminización, generando un contexto en el que la violencia sexual puede considerarse “inevitable” o un daño “colateral”. Sin embargo, en la República Democrática del Congo, así como en Bosnia o en Darfur, la violencia sexual no constituye un mero efecto colateral: es una práctica organizada y planificada, empleada para someter, castigar y destruir.

Violencia sexual en la RDC: formas, víctimas y cifras

Según el informe de Médicos Sin Fronteras (2025), las provincias orientales del país continúan registrando niveles elevados de violencia, con sus equipos asistiendo cada año a decenas de miles de sobrevivientes. Kivu Norte, en particular, ha experimentado un incremento del 20 % en los casos denunciados entre 2023 y 2024, lo que evidencia no solo la intensificación de los conflictos, sino también la persistente impunidad de los responsables. Las principales víctimas son mujeres y niñas, aunque el fenómeno afecta también a hombres, a menudo silenciados por el temor al estigma y a la vergüenza. La violencia adopta diversas formas: violaciones colectivas, abusos en público, mutilaciones, esclavitud sexual y embarazos forzados.

En algunos contextos, las mujeres son secuestradas y obligadas a convivir durante meses o años con las milicias, sufriendo violencias sistemáticas. En otras ocasiones, las violaciones ocurren durante las incursiones en las aldeas, transmitiendo un mensaje claro de dominación: el cuerpo se convierte en un instrumento de poder en manos de quienes ejercen el control. Un informe publicado por Human Rights Watch en 2009 señala que los comandantes militares rara



Médicos Sin Fronteras (2023) Violencia sexual en el Congo: 48 casos al día. 16 de mayo.

Fuente: <https://www.medicisenzafrontiere.it/news-e-storie/news/congo-allarme-violenza-sessuale-48-casi>

vez son llamados a rendir cuentas por los crímenes perpetrados por sus subordinados. Según la organización, los comandantes que toleran o ignoran la violencia sexual transmiten el mensaje de que tales crímenes son aceptados, cuando no directamente incentivados. Este clima de impunidad alimenta aún más las violencias, convirtiendo la cadena de mando en una cadena de silencios.

Las consecuencias son profundamente destructivas. Además de los daños físicos y psicológicos —como traumas, infecciones, embarazos no deseados y aislamiento social—, la violencia sexual erosiona los propios cimientos de las comunidades. Las víctimas son a menudo alejadas de sus familias o forzadas a abandonar sus aldeas; muchas se ven privadas de su trabajo, de sus tierras e incluso del derecho a participar en la vida pública. Se trata de una verdadera forma de destrucción social sistemática. El doctor Denis Mukwege, que desde hace años brinda atención a las sobrevivientes en el Panzi de Bukavu, describe estas atrocidades como una “guerra contra el cuerpo de las mujeres”. Su testimonio, junto con el de numerosas activistas congoleñas, recuerda que lo que se enfrenta no es solo violencia física, sino un ataque directo a la identidad y a la dignidad de las víctimas.

Género, poder y memoria colectiva

Abordar el tema de la violencia sexual utilizada como arma de guerra implica reflexionar también sobre la manera en que la sociedad construye y preserva la memoria de los conflictos. En las narrativas oficiales de la República Democrática del Congo, las mujeres son a menudo representadas como víctimas

pasivas, desprovistas de agencia y voz. Sin embargo, dicha representación corre el riesgo de anular su capacidad de resistir y actuar. Adoptar una perspectiva de género no significa únicamente incluir a las mujeres en los análisis, sino redefinir el mismo concepto de poder.

Como señala la socióloga bell hooks, el feminismo no es una ideología que enfrenta a un género contra otro, sino una práctica política destinada a deconstruir toda forma de opresión. En el contexto congoleño, esto implica comprender que la violencia sexual no solo destruye la vida de las mujeres, sino que socava los cimientos de toda la estructura social: comunidades, familias y memoria colectiva.

Las sobrevivientes escuchadas por ONG y fundaciones locales a menudo no buscan únicamente justicia penal, sino también un reconocimiento público. Desean que su dolor forme parte de la historia colectiva, que escuelas y medios de comunicación lo visibilicen, y que las instituciones reconozcan el valor de su resiliencia. En un país donde el trauma ha sido con frecuencia relegado al silencio, la memoria adquiere un valor político: recordar se convierte en un acto de resistencia. En Bukavu y Goma, algunas asociaciones de mujeres organizan cada año ceremonias conmemorativas y jornadas de solidaridad. En estos espacios, las sobrevivientes comparten sus historias no para revivir el sufrimiento padecido, sino para transformarlo en una fuerza de cambio político. Es un gesto poderoso para reivindicar que el cuerpo ya no es un territorio para conquistar, sino un lugar de renacimiento y afirmación. Desde esta perspectiva, la reconstrucción posbélica no puede limitarse a la rehabilitación económica o infraestructural. Debe ser una reconstrucción ética y cultural, capaz de redefinir las relaciones de género, el significado de la justicia y la propia comprensión de la paz.

Categoría	Año	Valor
Consultas ambulatorias	2018	1,687,000
Casos de malaria	2018	607,000
Vacunaciones contra el sarampión	2018	679,000
Víctimas de violencia sexual	2024	25,166
Casos sospechosos de cólera	2025	58,000
Muertes por cólera	2025	1,700
Personas desplazadas	2025	102,000
Heridos hospitalizados	2025	84



Il Fatto Quotidiano (2016) «Día contra la violencia hacia las mujeres: en el Congo, mejor no nacer mujer». Il Fatto Quotidiano, 20 de noviembre.

Fuente:

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/11/20/giornata-contro-la-violenza-sulle-donne-in-congo-e-meglio-non-nascere-femmina/3202344/>

Recomendaciones y perspectivas futuras

Para abordar de manera eficaz la problemática de la violencia sexual en la RDC, no son suficientes las declaraciones de intención a nivel internacional ni las intervenciones temporales. Es indispensable adoptar un enfoque estructural y multidimensional. A continuación, se presentan algunas posibles estrategias de acción:

1. Reformar la justicia y combatir la impunidad

El primer paso consiste en garantizar que los procesos sean justos y fácilmente accesibles. Los tribunales militares y civiles deberían contar con recursos adecuados y formación específica para abordar los casos de violencia sexual, tratándolos como crímenes de guerra y crímenes de lesa humanidad.

Asimismo, es fundamental proteger a las víctimas y a los testigos, reconociendo que muchas mujeres optan por no denunciar por miedo a represalias o a ser expuestas a humillaciones públicas. La impunidad representa no solo un error jurídico, sino también un fracaso moral, enviando un mensaje que normaliza la violencia sexual. Romper este círculo vicioso implica capacitar a las fuerzas de seguridad y a los magistrados en materia de derechos de género y en prácticas de justicia restaurativa.

2. Apoyar el empoderamiento económico y social de las mujeres

Las mujeres que sobreviven a la violencia sexual suelen enfrentarse a la pobreza, la marginación y el analfabetismo. Por ello, resulta fundamental promover su autonomía económica. Iniciativas como el microcrédito, la formación profesional y la cooperación femenina pueden ayudar a estas mujeres a convertirse en referentes dentro de la comunidad.

La experiencia de la Panzi Foundation demuestra que, cuando una mujer recupera su independencia económica, toda la comunidad se beneficia del cambio: se refuerza la confianza, disminuye el estigma y se reconstruyen los lazos sociales.

3. Educación y cambio cultura

La cultura patriarcal que legitima la violencia no es generada por los conflictos, pero encuentra en ellos un entorno propicio. Es necesaria una educación de género continua, a través de escuelas y medios de comunicación, para promover modelos distintos de masculinidad y feminidad.

Las iniciativas públicas deben reformular la narrativa: dejar de centrarla en víctimas dignas de lástima, y en cambio valorar a las personas sobrevivientes, escucharlas y brindarles apoyo.

4. Papel de la comunidad internacional

Las organizaciones internacionales deben desempeñar un rol que no se limite a la simple distribución de ayuda, sino que también asuma la responsabilidad de garantizar una gestión política efectiva.

Las intervenciones humanitarias requieren coordinación cuidadosa y monitoreo riguroso para prevenir desperdicios y duplicaciones innecesarias. Al mismo tiempo, es fundamental que las operaciones de mantenimiento de la paz cuenten con protocolos precisos para prevenir y abordar los abusos perpetrados por los propios miembros de las misiones.

5. Reconocer el trauma masculino

Los hombres también pueden ser víctimas de violencia sexual, pero su dolor a menudo permanece invisible. En una sociedad donde la virilidad se asocia con el poder, reconocer haber sido víctima de violación se percibe como una pérdida de dignidad. Es fundamental abrir el debate sobre estas experiencias, teniendo en cuenta las diferencias de género, pero reconociendo que la violencia sexual impacta en todas las identidades.



Soldados de la entonces recién integrada 14.ª Brigada de las FARDC en el desfile de graduación de su unidad en la base militar de Rumangabo, en Kivu del Norte, el 15 de septiembre de 2006.

Fuente: <https://www.hrw.org/report/2009/07/16/soldiers-who-rape-commanders-who-condone/sexual-violence-and-military-reform>

Reflexiones finales: del Congo al mundo

Abordar la cuestión de la violencia sexual en la República Democrática del Congo implica reconocer un fenómeno que no se limita a una tragedia lejana, asociada a un “otro africano”. Es observar cómo el cuerpo de las mujeres sigue siendo utilizado como teatro de guerra en muchos contextos actuales: desde Ucrania hasta Sudán, desde Siria hasta la Franja de Gaza.

En estas situaciones, la violencia sexual se convierte en un instrumento para ejercer control, infligir castigo y afirmar una conquista simbólica. La República Democrática del Congo constituye, por lo tanto, un reflejo —quizás uno de los más despiadados— de una dinámica global.

El dolor que atraviesa esta nación muestra cómo el patriarcado y la militarización se sostienen mutuamente, revelando que la violencia de género no es un efecto colateral, sino un arma estratégica de dominio.

A través de la violación sistemática, no solo se infringe al individuo, sino que se debilita la capacidad colectiva de supervivencia, memoria y transmisión de la vida.

Sin embargo, existe otra historia que a menudo permanece al margen de la atención: la de las mujeres congoleñas que reaccionan, que crean espacios de cuidado y solidaridad. En las clínicas Panzi, en las cooperativas agrícolas o en los centros dedicados a la formación femenina, se construye una paz silenciosa y cotidiana, arraigada en los pequeños gestos comunitarios.

Es una paz que supera los límites de los tratados oficiales y se expresa mediante la compartición, la asistencia mutua y la fuerza del diálogo.



Imolabukavu (s. f.) Proyectos en Bukavu [en línea].
Imolabukavu.

Fuente: <https://imolabukavu.it/bukavu/> (Consultado: 15 de noviembre de 2025).

Cynthia Enloe observa que las guerras pueden cesar formalmente, pero continúan atormentando los cuerpos y las mentes de quienes las han vivido. Por este motivo, enfrentar la violencia sexual utilizada como arma de guerra requiere un cambio profundo: repudiar la normalización de la violencia, redefinir los modelos de masculinidad y promover una cultura basada en la justicia y en el derecho a la reparación.

La paz como justicia de género

La verdadera paz, en el Congo como en cualquier otra parte del mundo, no se construye limitándose a poner fin a los conflictos armados. Nace de la justicia de género: del reconocimiento de las desigualdades, de la valorización de las voces femeninas y de la transformación de las estructuras de poder.

La paz es un proceso que no es solo político, sino también relacional y simbólico. Cada testimonio recogido por Mukwege y por las organizaciones no gubernamentales representa un desafío a un sistema que intenta reducir a los individuos a meras víctimas anónimas. Cada mujer que encuentra la fuerza para levantarse tras haber sufrido violencia, que retoma sus estudios, trabaja o lidera un grupo en su comunidad, contribuye a reescribir la historia del Congo.

Esta es una historia que, quizás por primera vez, parte de cuerpos heridos, pero llega a tocar el corazón de la política. El futuro de la República Democrática del Congo no dependerá únicamente del fin de las guerras, sino también de la capacidad del país de afrontar sinceramente su pasado cargado de traumas.

Sin verdad no será posible construir justicia, y sin justicia no podrá florecer la paz.

Como recordaba Mukwege ante las Naciones Unidas:

"Cada cuerpo violado es un grito de humanidad que pide ser escuchado. Nuestra responsabilidad es responder a ese grito, no con compasión, sino con acción."

Reconocer la violencia sexual como arma de guerra no puede considerarse una mera denuncia aislada, sino como el primer paso hacia un nuevo modelo de paz. Un modelo en el que la dignidad de la persona humana y la igualdad de género constituyan el fundamento mismo de la seguridad global.

Referencias bibliográficas:

Cohn, Carol. (2013). Women and Wars. Cambridge: Polity Press.

Enloe, Cynthia. (2014). Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics. University of California Press.

hooks, Gloria Jean Watkins. (2000). Feminism is for Everybody: Passionate Politics. South End Press.

Human Rights Watch. (2009). Soldiers Who Rape, Commanders Who Condone: Sexual Violence and Military Reform in the Democratic Republic of Congo. [en línea] Disponible en: <https://www.hrw.org/report/2009/07/16/soldiers-who-rape-commanders-who-condone/sexual-violence-and-military-reform> [Consultado el 15 noviembre 2025].

Medici Senza Frontiere. (2025). RD Congo orientale: Violenza sessuale emergenza continua. [en línea] Disponible en: <https://www.medicisenzafrontiere.it/news-e-storie/news/rd-congo-orientale-violenza-sessuale-emergenza-continua/> [Consultado el 15 noviembre 2025].

Panzi Foundation. (s.d.). Rape as a weapon of war. [en línea] Disponible en: <https://panzifoundation.org> [Consultado el 15 noviembre 2025].



La menstruación no se detiene durante la guerra: el caso de Gaza

Sandra Pérez Serrano

Desde el 7 de octubre de 2023 el mundo está pendiente de la situación en la franja de Gaza. Según el Ministerio de Sanidad palestino, más de 66.000 personas han muerto (Médicos sin Fronteras, 2025) y según la [ONU Mujeres](#) aproximadamente el 70% eran mujeres y niños. En el primer año de conflicto se estimó que un millón de mujeres y niñas fueron desplazadas,



Una madre y su hija se refugian en un campamento de desplazados en Gaza. Fuente: [UNFPA](#)

las cuales sufren aún a día de hoy una grave crisis alimentaria, sanitaria y de seguridad (ONU Mujeres, 2024). A pesar del alto al fuego en Gaza, la [Agencia de la ONU para los Refugiados Palestinos \(UNRWA\)](#) denuncia que las autoridades israelíes siguen bloqueando la entrada de suministros (ONU, 2025). Existe ante los ojos de todo el mundo una verdadera crisis humanitaria, alimentaria y sanitaria, donde las mujeres y niñas tienen que hacer frente a los horrores de la guerra con un condicionante más cada mes: la menstruación.

Según la UNFPA, hay alrededor de 700.000 mujeres y niñas que menstrúan en Gaza y, entre ellas, muchas son niñas que tienen su período por primera vez bajo escombros, suciedad, bombardeos y campamentos abarrotados en los que no hay lugar para privacidad. Se estima que en Gaza hacen falta más de diez millones de compresas mensualmente y solo disponen de una cuarta parte que, además, no siempre llega (UNFPA, 2025). A la gran mayoría no les queda otra opción que usar ropa vieja, telas rasgadas o esponjas y se ven obligadas a reutilizarlas sin poderlas lavar adecuadamente debido a la escasez de agua. Estos métodos improvisados no solo son indignos e incómodos, sino que también aumentan el riesgo de infecciones y posibles complicaciones ginecológicas (UNFPA, 2025).

En estos tiempos, donde estamos siendo constantemente bombardeados con vídeos, imágenes y estadísticas sobre el genocidio que se está cometiendo en Gaza, me pregunto: ¿por qué la pobreza menstrual apenas aparece en el debate público pese a afectar a tantas mujeres? ¿aun estando ante una problemática tan grave sigue siendo un tema tabú? Esta falta de atención pone en evidencia no solo un vacío informativo, sino también una jerarquización del sufrimiento que continúa invisibilizando cuerpos y necesidades en contextos de conflicto bélico.



La pobreza menstrual como violencia estructural

La ONU Mujeres define el concepto de pobreza menstrual como «la pobreza asociada a no poder pagar los productos menstruales o acceder a ellos y no contar con instalaciones de saneamiento e higiene ni la educación o los conocimientos para gestionar la salud menstrual» (ONU Mujeres, 2025).

La pobreza menstrual es realmente un problema global. Tanto en países ricos como pobres, muchas mujeres y niñas ven limitado su acceso a productos y espacios adecuados para la higiene menstrual. En zonas rurales de países como Etiopía, Bangladesh o Madagascar, muchas mujeres usan trapos o carecen de material menstrual, mientras que en áreas urbanas el uso de compresas es más frecuente (ONU Mujeres, 2025). También en países occidentales, como EE.UU. y Reino Unido, un porcentaje significativo de adolescentes y adultas no puede costear productos menstruales, recurriendo a alternativas improvisadas (ONU Mujeres, 2025).

Entre los factores que generan esta pobreza están la problemática del estigma, los altos costos de los productos, leyes fiscales discriminatorias y la falta de acceso a baños privados y servicios de saneamiento, lo que afecta en muchos casos a la asistencia escolar y laboral (ONU Mujeres, 2025). La falta de educación y los tabúes culturales lamentablemente siguen vigentes en gran parte del mundo y perpetúan la discriminación, haciendo que muchas niñas experimenten miedo o sorpresa al menstruar y limitando su libertad de movimiento en ciertas comunidades (ONU Mujeres, 2025).

Es cierto que cada vez más voces coinciden en algo fundamental: atender la menstruación no es solo una cuestión secundaria de higiene, sino un tema vital de salud y, sobre todo, de derechos y de igualdad para mujeres y niñas. También en medio de una crisis, porque cuando todo lo demás parece paralizarse, la menstruación sigue ahí, aunque se sienta invisible a los ojos del mundo.

En Gaza, entre desplazamientos por inhóspitos caminos y ataques israelíes, la escasez de productos y de agua potable, la saturación de los refugios y la inexistencia de espacios privados agravan la situación de las palestinas, dificultando la posibilidad de gestionar la menstruación de manera segura y digna. Ante estas condiciones, algunas mujeres han decidido reducir su consumo de agua para evitar baños insalubres, quedando expuestas a deshidratación e infecciones urinarias (Piña, 2025). Se ha reportado también que, frente a la falta de alternativas, desde antes del bloqueo total israelí muchas mujeres recurrieron al uso de medicamentos hormonales para retrasar su menstruación. En los casos en los que esta decisión no se ha tomado bajo supervisión médica puede derivar en efectos secundarios como sangrado irregular, náuseas o alteraciones del ciclo menstrual (Piña, 2025).



Por si no fuese poco, las palestinas difícilmente pueden atender a estos problemas de higiene menstrual, pues el sistema sanitario se encuentra colapsado (Piña, 2025). Junto con las afectaciones físicas, se registra también un considerable deterioro emocional: niñas y adolescentes palestinas expresan sentir ansiedad y desesperación ante la imposibilidad de gestionar su menstruación adecuadamente, un reflejo de los tabúes persistentes y de la violencia cotidiana a la que se enfrentan (Piña, 2025). Si bien organismos internacionales como UNFPA han implementado acciones para distribuir toallas sanitarias y kits de higiene, estas intervenciones resultan insuficientes ante el desmantelamiento sistemático del acceso a derechos esenciales (Piña, 2025).

Esta situación se agrava para las mujeres y niñas tanto colectivamente, en lo que a la estructura de la unidad familiar se refiere, como física e individualmente en cuanto a cuestiones de seguridad: dentro de la estructura familiar la carga de cuidados recae sobre niñas y adolescentes, obligadas a atender a familiares enfermos o mayores sin recursos ni protección en medio del conflicto y, atendiendo a su integridad física, es de lo más preocupante saber que cada día estas mujeres están expuestas a la violencia, abusos y violaciones (Amesty, 2025).

El caso de Gaza: testimonios



Mervat intentando consolar a su hija que acaba de tener su primera menstruación en Gaza. Fuente: [OXFAM](#)

La crisis menstrual en Gaza no puede comprenderse únicamente a través de datos: son las voces de quienes la viven las que revelan la profundidad del sufrimiento. Aisha, una joven desplazada, lo resume con crudeza: «A veces necesito compresas más que comida» (Pérez, 2025).

En un contexto donde cada recurso es escaso, la menstruación se convierte en una carga adicional que intensifica la sensación de abandono y que obliga a recurrir a alternativas insalubres. Así, un padre desplazado en el norte de la frontera de Gaza declaraba lo siguiente: «Rompí mi única camisa en pedazos para que mis hijas pudieran utilizarlos en lugar de toallas menstruales» (UNFPA, 2025).

Del mismo modo, Wafaa Nasrallah explica que ha tenido que usar pañales o retazos de tela porque no puede comprar productos básicos, cuyo precio se ha disparado (Frankel y Shurafa, 2024). Doaa Hellis, madre de tres hijos, añade: «Dondequiera que encontramos tela, la rasgamos y la usamos», ya que un paquete de compresas cuesta más de lo que cualquier familia puede permitirse (Frankel y Shurafa, 2024).

En los refugios, la precariedad es aún mayor. Una joven recuerda: «Solo tenía una compresa, así que la envolví con papel higiénico para que durara más... no podía lavarme y el dolor era horrible» (Piña, 2025); Hamami, entrevistada en un campamento, afirma que la angustia se intensifica con la falta de privacidad: «Aquí nuestras vidas enteras se han expuesto al público. No hay privacidad para las mujeres» (Frankel y Shurafa, 2024); y una niña desplazada nos habla de su experiencia para ir al baño: «Espero mi turno en el baño durante horas solo para cambiarme o bañarme» (UNFPA, 2025).

El deterioro de la salud física es evidente. Como advierte Amal Seyam, directora del Centro de Asuntos de la Mujer en Gaza, algunas mujeres no han podido cambiarse de ropa en 40 días, lo que genera infecciones cutáneas y ginecológicas: «Ciertamente crearán enfermedades... imagina cómo se siente una mujer en Gaza si no puede controlar su higiene» (Frankel y Shurafa, 2024). Las consecuencias psicológicas son igual de graves. Una médica gazatí citada por UNFPA explica que las mujeres viven la menstruación como «una fuente de angustia y dolor», cuando debería ser un proceso natural (UNFPA, 2025). Dice observar en ellas «fuerza, pero también un profundo dolor y la pérdida de dignidad» (UNFPA, 2025). Asimismo, el vínculo entre hambre y salud menstrual emerge con crudeza: la desnutrición severa junto con el estrés está provocando amenorrea (la ausencia del periodo) lo que genera preocupación e incertidumbre entre muchas mujeres (Pérez, 2025).

Cuando la ayuda humanitaria sí llega, esos escasos momentos en los que las mujeres reciben kits de higiene, se convierten para ellas en instantes de alivio. Maysa, joven palestina, lo expresa con claridad: «Cuando recibimos kits de higiene, sentimos que por fin alguien nos ve» (Pérez, 2025). Otra mujer desplazada añade: «La comida nos mantiene vivas, pero las compresas, el jabón y la privacidad nos permiten vivir con dignidad» (Piña, 2025). Sin embargo, se enfrentan a lo que significa ser vistas. Varias adolescentes describen un sentimiento persistente de vergüenza. Una de ellas confiesa: «Cada vez que me viene la regla, desearía no ser una niña» (Piña, 2025).

Menstruar en Gaza no es simplemente un desafío sanitario, sino una dimensión profunda de la violencia humanitaria que sigue siendo ignorada en muchas narrativas oficiales. Dar espacio a estos relatos es una invitación a replantear qué historias consideramos dignas de ser contadas.



Mujeres y niñas en un refugio destruido en Gaza. Fuente: [UNFPA](#)

«Vidas lloradas» e interseccionalidad: perspectiva feminista en conflictos

La invisibilización de la crisis menstrual en Gaza no es un fenómeno independiente: se enmarca en una estructura de poder global que define qué vidas importan y qué cuerpos se consideran dignos de ser visibilizados. Desde esta perspectiva, la introducción de un pensamiento crítico feminista es crucial para denunciar y comprender cómo la falta de reconocimiento de la menstruación en contextos de guerra reproduce una jerarquía simbólica establecida sobre el valor de ciertas vidas (Butler, 2010; Gómez, 2013: 2).

Judith Butler, en su obra *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, sostiene que en los escenarios de conflicto armado existe una distinción moral entre las vidas con las que empatizamos y nos lastima su pérdida y aquellas que no, dependiendo de cómo se haya construido el valor simbólico de estas personas en la comunidad global bajo discursos establecidos (Butler, 2010; Gómez, 2013: 626).

En el caso de las palestinas que sufren pobreza menstrual, este factor se vuelve evidente: sus cuerpos, su sangre, sus infecciones, su angustia y su pérdida de privacidad no son narrados con la misma urgencia que otras tragedias bélicas. Esta omisión no es casual, sino parte de un proceso sistemático de exclusión simbólica, en el que ciertos cuerpos no son reconocidos como plenamente humanos por los marcos de poder mediático y, en muchas ocasiones, diplomático (Gómez, 2013: 626).

Butler retoma en su teoría algo muy interesante: el orientalismo. Este concepto de Edward Said hace referencia al conjunto de discursos occidentales que construyen a Oriente como una alteridad homogénea, pasiva y menos digna de empatía (Fernández, 2018; Said, 2002: 15-53). Es por ello que la representación dominante de los territorios árabes — incluida Palestina— está marcada por estereotipos y relatos que minimizan las



Madre en un refugio sujetando a su bebé.

Fuente: [UNRWA España](#)

experiencias y necesidades de quienes los habitan (Fernández, 2018; Said, 2002: 15-53). Así, las vidas palestinas se representan como vulnerables pero, paradójicamente, menos merecedoras de duelo o protección y sus necesidades corporales, como es en este caso la higiene menstrual, quedan relegadas a los márgenes de la preocupación internacional.

Es importante incorporar también en este relato la teoría de la interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw, pues permite relacionar cómo la opresión sobre estas mujeres no es únicamente de género, sino que también es una cuestión de raza, clase, territorio y condición de desplazamiento (Cantero-Sánchez, 2023: 137). Según un interesante análisis de Mayte Cantero-Sánchez, Crenshaw identifica mecanismos de invisibilización estructural que afectan a quienes viven múltiples sistemas de opresión simultáneos, dejándolas fuera de las políticas y narrativas dominantes (Cantero-Sánchez, 2023: 145). Esto invita a otra reflexión sobre las mujeres palestinas, pues dentro de un conflicto armado no son solo víctimas por ello, sino que también por estar sujetas a una doble vulnerabilidad al formar parte de distintas identidades marginalizadas.

Desde la perspectiva de los derechos humanos, este enfoque feminista exige reconocer la menstruación de mujeres y niñas que se encuentran en contextos de conflicto como un derecho. Esto no significa únicamente garantizar compresas o jabón, sino reconocer su sufrimiento, su importancia y su lugar dentro del escenario global. Al hacerlo, se desafía directamente la jerarquía moral establecida por discursos imperialistas y coloniales que deciden qué vidas valen ser lloradas y cuáles continúan siendo ignoradas. No podemos normalizar la indiferencia hacia el sufrimiento de cuerpos que la guerra y ciertos ámbitos de la comunidad internacional pretenden invisibilizar.

Cada acción puede marcar la diferencia: dar cobertura mediática a la menstruación en los conflictos, exigir políticas inclusivas y leer los testimonios de las que lo viven, es un paso hacia la justicia, la equidad y la conciencia de género.

Referencias bibliográficas

Amesty, José (2025) "Situación de las mujeres en Gaza". Huella del Sur. Disponible en: <https://huelladelsur.ar/2025/07/04/situacion-de-las-mujeres-en-gaza/>

Butler, Judith (2010) *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Cantero-Sánchez, Mayte (2023) "Aportaciones de Kimberlé Crenshaw a la noción de interseccionalidad", *Lectora: Revista de dones i textualitat*, 29, pp. 137–151. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/41431/40610>

CIMAC Noticias (2025) (*Imagen 3*) "A veces necesito compresas y jabón más que comida..." (*imagen*). Disponible en: <https://cimacnoticias.com.mx/2025/07/03/a-veces-necesito-compresas-y-jabon-mas-que-comida-se-agrava-crisis-de-gestion-menstrual-en-gaza/>



Fernández, Andrea (2018) “Reseña bibliográfica: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*”, Observatorio Cultural, 9, pp. 1–4. Disponible en: <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/10/02/oc-9-articulo-5/>

Frankel, Julia. y Shurafa, Wafaa (2025) “En los abarrotados campamentos de Gaza, las mujeres sufren una vida sin privacidad”. Independent Español. Disponible en: <https://www.independientespanol.com/noticias/mundo/asia/en-los-abarrotados-campamentos-de-gaza-las-mujeres-sufren-en-una-vida-sin-privacidadb2671413.html>

Gómez, David (2013) “Reseña de: Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*”, Política y Sociedad, 50(3), pp. 625–627. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/38160/36912>

Médicos Sin Fronteras (s.f.) “Alto el fuego en Gaza”. Disponible en: <https://www.msf.es/alto-el-fuego-en-gaza>

ONU Mujeres (2025) “Pobreza asociada a la menstruación: por qué millones de niñas y mujeres no pueden permitirse los productos menstruales”. Disponible en: <https://www.unwomen.org/es/articulos/articulo-explicativo/pobreza-asociada-a-la-menstruacion-por-que-millones-de-ninas-y-mujeres-no-pueden-permitirse-los-productos-menstruale>

ONU Noticias (2025) “Pobreza asociada a la menstruación: por qué millones de niñas y mujeres no pueden permitirse los productos menstruales”. Disponible en: <https://news.un.org/es/story/2025/10/1540587>

Oxfam Intermón (2025) “Pobreza menstrual en Gaza”. Disponible en: <https://blog.oxfamintermon.org/pobreza-menstrual-gaza/>

Pérez, Elena (2025) “La cara oculta de la brecha rosa: mujeres y niñas en un mundo que no puede pagar productos menstruales”. El Español. Disponible en: https://www.lespanol.com/mujer/actualidad/20250626/cara-oculta-brecha-rosa-mujeres-ninas-mundo-no-puede-pagar-productos-menstruales/1003743798190_0.html

Piña, Paola (2025) “A veces necesito compresas y jabón más que comida: se agrava la crisis de gestión menstrual en Gaza”. CIMAC Noticias. <https://cimacnoticias.com.mx/2025/07/03/a-veces-necesito-compresas-y-jabon-mas-que-comida-se-agrava-tesis-menstrual-en-gaza/>

Said, Edward (2002) *Orientalismo*. [ebook] Edición de Random House Mondadori. Disponible en: <https://hemerotecaroja.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>

UNFPA (2025) “De un proceso natural a una pesadilla: cómo afrontan las mujeres y niñas de Gaza su menstruación”. Disponible en: <https://www.unfpa.org/es/news/de-un-proceso-natural-una-pesadilla-cómo-afrontan-las-mujeres-y-niñas-de-gaza-su-menstruación>

UNRWA España (2025) (*Imagen 4*) “Cómo afecta la escasez de productos de higiene a las mujeres y adolescentes en Gaza” (imagen). Disponible en: <https://unrwa.es/actualidad/noticias/como-afecta-la-escasez-de-productos-de-higiene-a-las-mujeres-y-adolescentes-en-gaza/>



Un monstruo al que llaman «género»

Henar López González

El género es un concepto ampliamente debatido desde hace décadas en la teoría feminista. Para autoras como Gayle Rubin o Judith Butler, no se trata de una esencia natural, sino de una construcción social y performativa al servicio de estructuras de poder que se sustentan en ciertas prácticas culturales. Desde esta perspectiva, los ataques a la llamada «ideología de género» se pueden entender como estrategias de los poderes fácticos para reafirmar dichas estructuras. Un ejemplo reciente de este devenir lo constituye el discurso inaugural de Viktor Orbán en la CPAC Hungría (2023), donde miedo, religión y nacionalismo se entremezclan para convertir al género y la migración en agentes unívocos de destrucción propugnados por el orden liberal. Por ello, la primera parte de este artículo pretende ilustrar con claridad que el género no es un concepto monolítico, desmontando así la base de este argumento, mientras que la segunda analiza la retórica antigénero, ejemplificada a través del discurso de Orbán.

Dinamismo conceptual: cómo se ha pensado el género

Desde la filosofía existencialista, [Simone de Beauvoir](#) aborda la condición de la mujer en las sociedades occidentales en *El segundo sexo* (1949), donde plantea una pregunta tan sencilla en apariencia como polémica en debate: «¿Qué es una mujer?» (Beauvoir, 2015:47). La primera frase del segundo tomo anuncia la esencia de su respuesta, que, aunque no contiene el término *género*, anticipa su teorización: «No se nace mujer, se llega a serlo» (Beauvoir, 2015:371). Según la autora, el concepto *mujer* se construye en sociedad y está delimitado por su *situación*, entendida como el marco objetivo en el que una persona puede ejercer su libertad, que en el caso de las mujeres se ve singularmente afectada por la no reciprocidad de su [alteridad](#). Lo más valioso de la aportación de Beauvoir respecto al género es la siembra de una nueva conciencia colectiva cuyo impacto se extiende hasta nuestros días: la mujer no es un ser inferior, sino que existen todo un conjunto de estructuras y mecanismos que producen su desigualdad y la inducen a adoptar determinado rol en sociedad.

Sobre esta base, el feminismo de la segunda ola transitó de la pregunta ontológica de Beauvoir hacia el análisis de las estructuras políticas que sostienen dicha desigualdad (Osborne y Molina Petit, 2008:150). En este marco, [Kate Millett](#) publica *Política sexual* (1970), donde sostiene que «el sexo es una categoría social impregnada de política» (Millett, 2010:68). La autora presenta la *política* como el conjunto de relaciones estructuradas bajo un poder que ejerce un grupo sobre otro, y de ahí nace el concepto de



patriarcado como institución social que legitima el dominio del macho sobre la hembra (Millett, 2010:68-70). Su investigación se centra en el funcionamiento de las estructuras patriarcales, planteando que estas actúan sobre cada grupo sexual socializado para mantener una jerarquía de poder encubierta bajo la idea de complementariedad entre los sexos (Millett, 2010:82). En relación con el género como categoría analítica, Millett (2010:77-78) defiende que no tiene por qué estar vinculado al sexo, pero sí se halla estrechamente ligado a la desigualdad de poder que produce el patriarcado.

Por su parte, [Gayle Rubin](#) amplía el análisis hacia la consideración del género como sistema de organización social en su ensayo *El Tráfico de Mujeres* (1975), donde propone la noción de [sistema sexo-género](#) (Oliva Portolés, 2021:12). A modo de definición preliminar, la autora considera el sistema sexo-género como «el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana» (Rubin, 1986:97). No obstante, Rubin (1986:105) aclara que la intención de darle sentido a la diferencia sexual no es negativa en sí misma, pues se trata una capacidad y necesidad humanas, sino que el problema reside en las formas empíricamente opresivas por las que esto se realiza. Ante las críticas a esta propuesta de análisis conjunto, la autora más tarde reconoce que sexo y género son construcciones autónomas, con su teoría y política propias (Oliva Portolés, 2021:16).

La propuesta de Rubin dio paso a lecturas históricas del género como principio estructurador del poder, desarrolladas por autoras como [Joan W. Scott](#). En su artículo *El género: una categoría útil para el análisis histórico* (1986), Scott (1993:37) define el género como «un campo primario dentro del cual o por medio del cual el poder se articula». Para esta autora, el género se construye mediante cuatro elementos: los símbolos culturalmente disponibles, las reglas conceptuales que determinan su interpretación, las instituciones sociales y organizaciones y, por último, su propia identidad subjetiva (Scott, 1993:35-36).

Con [Judith Butler](#), el debate se desplaza del plano estructural al performativo, de modo que la identidad se entiende como efecto reiterado del poder. En *El género en disputa* (1990), uno de los textos fundacionales de la [teoría queer](#), a partir de la revisión del tabú del incesto y el tabú de la homosexualidad, Butler (2007:168-169) concluye que ambos actúan simultáneamente como leyes productoras y represoras de la identidad de género, asentadas sobre una heterosexualidad ideal y obligatoria. Asimismo, la autora considera la superficie del cuerpo como el lugar donde se presenta el juego de presencia/ausencia que reproduce el género y sus fantasías, lo que genera una coherencia ficticia en la que el sexo actúa como principio organizador y causa del género y el deseo (Butler, 2007:265-266). Dicha coherencia se construye mediante actos, gestos y prácticas que se repiten para afirmar una pretendida esencia, cuando en realidad se trata de una fantasía

instaurada, lo que se conoce como performatividad de género (Butler 2007:266-267). Desde esta perspectiva, Butler (2007:284-287) plantea que la capacidad de acción reside en entender identidad como efecto, lo que implica la posibilidad de desplazar las reglas del género mediante la repetición subversiva de prácticas de la parodia como el travestismo y las estilizaciones butch/femme.

Por su parte, Teresa de Lauretis retoma la preocupación por los dispositivos discursivos y propone la noción de tecnología de género (en paralelo a la tecnología del sexo de Foucault), entendida como las técnicas y estrategias discursivas por las cuales este se construye (Lauretis, 1996:19). Según esta autora, el género es una representación con efectos reales en la vida material, representación que a su vez constituye su construcción, perpetuada no solo por los aparatos ideológicos del Estado, sino también por el propio feminismo (Lauretis, 1996:8-9).

En el giro materialista, Monique Wittig (2006:104) entiende el género como «un instrumento que sirve para constituir el discurso político del contrato social como heterosexual». De este modo, el concepto *la-mujer* actúa como categoría política que marca la opresión (no su origen), con manifestaciones y consecuencias materiales en las conciencias y en los cuerpos apropiados de las *mujeres*, entendidas como el producto de una relación social (Wittig, 2006:34-37). Para esta autora, la lesbiana se convierte en el único sujeto posible del feminismo futuro, ya que escapa al sistema social de la heterosexualidad obligatoria y, por ende, al dominio masculino (Wittig, 2006:43). Rosi Braidotti (2000:30), en cambio, concibe el sujeto del feminismo desde el esencialismo estratégico de Gayatri Spivak, ya que sitúa a la *mujer* como lugar de encuentro de múltiples experiencias definidas por diferentes variables (clase, raza, edad...), con el propósito de activar transformaciones sociosimbólicas en su condición.

Este repaso teórico revela que cada autora trata el género desde su propio contexto, filosofía y enfoque, ya sea como categoría analítica, sistema de poder o forma de autorrepresentación en la construcción de la identidad. En consecuencia, resulta evidente que el concepto de género es dinámico y plural, por lo que todo movimiento que lo ataque tomándolo como unidad definida debería ser objeto de sospecha en cuanto a sus verdaderas intenciones.

El discurso antigénero: convertir a la víctima del odio en agente de la destrucción

La paradoja entre la ausencia de un único enfoque para definir el género y la existencia de todo un movimiento contra la llamada «ideología de género», que lo concibe como una entidad monolítica, conduce a intuir que los debates sobre el género representan una amenaza para las estructuras del sistema. Ante esta situación, Butler (2024:14) se pregunta cuántos miedos contemporáneos se esconden tras la demonización del

género, y sugiere que esta obsesión responde a la necesidad de conjugar una serie de elementos que desplacen en la psique colectiva aquello que permanece innominado.

En las siguientes páginas, se intentará ilustrar lo que realmente oculta el término *ideología de género*. Para ello, se profundizará en la construcción de este instrumento discursivo y su propósito, así como las principales características de la retórica antigénero, a partir del discurso de [Viktor Orbán](#) en la inauguración de la [Conferencia Política de Acción Conservadora \(CPAC\)](#) Hungría 2023.



Viktor Orbán en el discurso inaugural de la CPAC Hungría 2023. Fuente: [Wikimedia Commons](#)

Hace casi un siglo, [Simone Weil](#) (2015:48) señalaba que «conservar el poder es, para los poderosos, una necesidad vital, puesto que es su poder lo que les alimenta». El *género* tambalea las estructuras de los *poderes fácticos*, que recurren al miedo con el doble objetivo de reafirmar su poder, a la vez que enmascarar que su auténtico fin es aumentarlo. Este miedo, que Butler (2024:18) describe como «escena fantaseada», actúa como punto de convergencia de diversas ansiedades colectivas con el fin de movilizar pasiones políticas. En este contexto, las *fuerzas populistas iliberales* emplean el género como un «pegamento simbólico» capaz de aunar diversas cuestiones atribuidas a la agenda progresista, previamente separadas y objeto de disputa. Este elemento discursivo resulta clave para construir una nueva concepción de «sentido común» y aglutinar, bajo un mismo enemigo imaginado, a actores sociales y políticos muy distintos entre sí: desde distintas confesiones religiosas (cristianismo, judaísmo ortodoxo, fundamentalismo islámico) hasta partidos de extrema derecha, e incluso grupos ultras de fútbol (Grzebalska, Kováts y Peto, 2017).

Ahora bien, la creación de esta fantasía obedece a una sobredeterminación del valor del género construida a través de proyecciones invertidas y una sintaxis incendiaria. Las proyecciones invertidas permiten transformar a la víctima del odio en agente de la destrucción, lo que se consigue al legitimar este odio en una supuesta rectitud moral. A su vez, la sintaxis incendiaria se apoya en dos procesos psíquicos principales, condensación y desplazamiento, que interactúan con los miedos y ansiedades sociales. La condensación asocia de forma arbitraria elementos dispares para reducirlos a una única realidad, lo que resulta en su intensificación; el desplazamiento, en cambio, permite que un término represente y oculte simultáneamente uno o varios elementos

expulsados de la mente, operando como una sustitución (Butler, 2024:20-22). En conjunto, estos procesos sirven a un mismo propósito: distorsionar la realidad mediante la creación del miedo hacia un enemigo único en favor de los intereses de poder.

En el último capítulo de *Los orígenes del totalitarismo* (1951), Hannah Arendt señala el terror como principio de acción y esencia de la dominación totalitaria. Para esta autora, el terror constituye la realización de la ley de movimiento, entendida como la fuerza inevitable que mueve el mundo y justifica cualquier acción, ya que, si todo responde a una lógica histórica o natural inexorable, el pensamiento crítico y las responsabilidades individuales desaparecen (Arendt, 1998:562-564). En esta línea, Butler (2024:25) advierte que el discurso antigénero se alimenta del miedo y, con el objetivo de legitimar regímenes autoritarios de base paternalista, apela a la restauración de un pasado ideal, de un supuesto orden natural amenazado. Así, el género se convierte en la metáfora del enemigo que impide el cumplimiento de dicha ley.

Este planteamiento permite comprender cómo los poderes fácticos articulan el miedo a favor de sus proyectos autoritarios, como es el caso de las cumbres CPAC, organizadas por la Unión Conservadora Estadounidense. Estas conferencias forman hoy parte del circuito transnacional del movimiento contra la «ideología de género», con reuniones anuales que se han extendido desde Estados Unidos hasta Argentina, Australia, Brasil, Corea del Sur, Hungría, Israel, Japón, México y Paraguay. En este contexto, la CPAC Hungría 2023 fue inaugurada por el primer ministro húngaro Viktor Orbán, cuyo discurso permite identificar con claridad los rasgos centrales de esta retórica antigénero.



Sedes internacionales de la CPAC entre 2017 y 2025.
(Se indica el año de la primera edición. Algunas han sido sedes en más de una ocasión, como es el caso de Budapest). Fuente: Elaboración propia

En términos generales, este discurso se resume en la proclama «*No migration! No gender! No war!*» (Orbán, 2023). La [cuestión migratoria](#) aparece junto al género como uno de los grandes males que amenazan la nación, ambos presentados como importaciones de las élites progresistas del liberalismo cuyo objetivo no sería otro que destruirla: «*The virus was developed in progressive liberal laboratories [...] a nation-devouring virus that will atomize and pulverize our nations*» (Orbán, 2023). Tanto Grzebalska, Kováts y Peto (2017) como Butler (2024:88) apuntan que estas fantasías psicosociales surgen en respuesta a las políticas fallidas del [neoliberalismo](#), aunque los



Pancarta con el lema «Stop Gender».

Fuente: [Wikimedia Commons](#)

verdaderos problemas residan en factores estructurales del propio sistema, como la dependencia económica de los Estados en una economía globalizada. A partir de aquí, adquiere relevancia la figura de los malos mensajeros, como la Unión Europea o el Banco Mundial, que por su poder coercitivo en materia financiera no deben vincularse con las luchas por la libertad y la igualdad de género si estas pretenden conservar su sentido como luchas emancipadoras (Butler, 2024:79). De lo contrario, esta situación será explotada en los discursos antigénero, como demuestra Orbán (2023): «[...] *they put diplomatic pressure on nations, expecting them to commit themselves, to declare whether or not they support migration, gender propaganda, the relativization of families, and the sexualization of children*».

Según el primer ministro húngaro, la [nación](#) es la potencial víctima de esta situación y debe defenderse a toda costa, para lo que se apoya en la religión como argumento de autoridad que le atribuye un origen divino: «*The Judeo-Christian tradition teaches us that God divided the world into nations*» (Orbán, 2023). Asimismo, recurre incluso a la diferencia simbólica de tiempo entre las [visitas del Papa Francisco al país](#) y las CPAC de 2022 y 2023 para reforzar esta asociación: «*A year ago, Pope Francis and CPAC were here, but separated by around six months. This year the gap was only one week*» (Orbán, 2023). En conjunto, su intervención refleja con claridad el tridente familia-nación-religión que la ideología antigénero esgrime frente [al individualismo y la atomización contemporáneos](#) (Grzebalska, Kováts y Peto, 2017).

Esta construcción identitaria está sostenida por la retórica contradictoria típica del discurso antigénero (Butler, 2024:26). A partir de aquí, resulta evidente cómo el propio Orbán (2023) utiliza la incoherencia para reforzar su mensaje, de modo que puede comparar al género con el marxismo («*the woke movement and gender ideology are exactly what communism and Marxism used to be*») y, al mismo tiempo, acusarlo de ser

un virus diseñado en el laboratorio del liberalismo. A su vez, Orbán (2023) presenta el género como una fuerza corrosiva para la nación, comparable a los inmigrantes no deseados (*«illegal migration is the destruction of national community [...] The same is the goal of the woke movement and gender propaganda»*) o a las potencias imperialistas (*«What they are doing is textbook imperialism»*).

De este modo, el agitador antigénero alimenta un imaginario social poblado de amenazas y miedos, capaz de distorsionar la realidad y predisponer a la población a aceptar un liderazgo protector frente a un mundo que presenta como corrupto y al borde del caos: *«They start with the slogan of freedom, continue with liberal-progressive re-education and human betterment, and end in chaos, disorder and the disgrace of countries abandoned to their fate»* (Orbán, 2023). Al mismo tiempo, resulta significativo que el propio Orbán (2023) comience su discurso dando la bienvenida a los «defensores del [mundo libre](#)» y recurra a la noción de libertad en al menos cinco ocasiones más, siempre vinculada a la nación como su garante, lo que evidencia un uso retórico que termina chocando con sus propias advertencias.

El discurso antigénero también se caracteriza por el antiintelectualismo, ya que, en su empeño por rechazar la lectura de teoría de género al considerar que esto los sometería a una ideología, terminan por revelar que su propia concepción de la lectura es dogmática, no crítica (Butler, 2024:29). De ahí que surja el miedo a que en los centros educativos se traten cuestiones de género: *«we have banned gender propaganda and the sexualization of children in schools»* (Orbán, 2023). En este sentido, Weil (2015:96) señala que la falta de pensamiento libre es lo que permite la imposición de doctrinas oficiales desprovistas de significado real, de modo que este tipo de medidas, entre las que también se incluye la supresión de los programas e investigaciones de género en las universidades, encajan en una política orientada a promover un pensamiento único que, en nombre de la libertad, está socavándola.

Por último, conviene señalar la apropiación de la terminología de la izquierda por parte de los movimientos antigénero (Butler, 2024:36), también visible en el discurso de Orbán, quien emplea el término ideología (*«gender ideology»*), de origen marxista, y otros como imperialismo (*«imperialism»*) o la famosa frase del universo de Star Wars, *«May the Force be with you»*, simbólicamente ligada a luchas emancipadoras frente a un poder opresor.

Tras este análisis, conviene recordar la teoría de Arendt (1998:570-571) sobre el pensamiento ideológico y sus tres elementos clave: reivindicación de una explicación total, emancipación del pensamiento respecto de la experiencia y pretensión de una coherencia total que, a través de explicaciones acumulativas, oculta las contradicciones. La retórica de Orbán responde punto por punto a este esquema: presenta género y

migración como causas unificadas del malestar social, a la vez que insiste en imaginarlas como amenazas destinadas a alterar la supuesta esencia natural de la nación. Del mismo modo, las contradicciones revisadas anteriormente parecen integrarse sin fricción, en una construcción de aparente coherencia que refuerza su discurso. Como ya apuntaban Grzebalska, Kováts y Peto (2017), nos encontramos ante un fenómeno que ofrece soluciones equivocadas a problemas en buena parte reales, y ahí es donde reside su peligrosidad. El movimiento antigénero se presenta como un resurgir de los autoritarismos que aprovecha los fracasos políticos en materia de vivienda, sanidad, estabilidad laboral, gestión climática, etc. para apuntalar sus estructuras y aumentar el control sobre la población. Así, presentan la nación pura basada en la familia tradicional como el único espacio seguro que puede existir en un mundo desquebrajado, de forma que el género y la migración se convierten en los monstruos que asedian este engañoso refugio.



Protesta en EE. UU. por la exclusión de parejas del mismo sexo de un plan de inmigración.

Fuente: [Flickr](#)

Más allá del miedo: imaginar lo que aún puede ser

¿Cómo crear un contraimaginario capaz de enfrentarse a estas corrientes? ¿Cómo gestionar estos miedos, tan íntimos como colectivos, en una sociedad profundamente atravesada por el individualismo? ¿Qué otros modelos de comunidad pueden responder a los problemas reales sin implicar la negación de ciertas vidas en pro de la «seguridad» de otras? Estas preguntas abren un campo de reflexión necesario en un momento en que los discursos antigénero y antiinmigración ganan fuerza al organizar el malestar en clave identitaria. Ahora, se trata de imaginar comunidades que puedan sostener la vulnerabilidad compartida sin recurrir a la fabricación de enemigos unívocos, en pos de un mundo donde todas las personas puedan vivir en condiciones dignas. En este sentido, la lucha por las libertades y los derechos de género ha de ir siempre vinculada a la crítica del capitalismo, ya que, de no ser así, será susceptible de ser absorbida por las mismas estructuras que pretende transformar.

Referencias bibliográficas:

Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.

Beauvoir, Simone de (2015). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2024). *¿Quién teme al género?* Barcelona: Paidós.

Grzebalska, Weronika, Kováts, Eszter y Peto, Andrea (2017). "Gender as symbolic glue: how 'gender' became an umbrella term for the rejection of the (neo)liberal order", *Political Critique*. Disponible en: <https://n9.cl/gu3mm> [Consulta: 18-11-2025].

Lauretis, Teresa de (1996). "La tecnología del género", *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34. Disponible en: <https://shre.ink/olL6> [Consulta: 18-11-2025].

Millett, Kate (2010). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Oliva Portolés, Asunción (2021). "Debates sobre el género". En: Amorós, Celia y de Miguel, Ana (eds.), *Teoría feminista 3: De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Barcelona: Dibbuks, 8-38.

Orbán, Viktor (2023). Speech by Prime Minister Viktor Orbán at the opening of the CPAC Hungary conference. 4 de mayo de 2023, CPAC Hungría, Budapest. Disponible en: <https://n9.cl/x2a6hr> [Consulta: 18-11-2025].

Osborne, Raquel y Molina Petit, Cristina (2008). "La evolución del concepto de género", *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (15), 147-182. Disponible en: <https://shre.ink/olLZ> [Consulta: 18-11-2025].

Rubin, Gayle (1986). "El Tráfico de Mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo", *Revista Nueva Antropología*, 8 (30), 95-145. Disponible en: <https://shre.ink/olLw> [Consulta: 18-11-2025].

Scott, Joan (1993). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: Cangiano, María Cecilia y DuBois, Lindsay *De mujer a género: Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Weil, Simone (2015). *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. Madrid: Trotta.

Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

El cuerpo en disputa

Espacio y arma del sistema



«Una mujer que no se gusta a sí misma no puede ser libre, y el sistema se ha preocupado de que las mujeres no lleguen a gustarse nunca»

Beatriz Gimeno





Enfermedad crónica... ¿o no? Las mujeres en la medicina

José Antonio Merchante Mairena

En este artículo, se van a tratar distintas cuestiones relacionadas con las mujeres y la medicina. En primer lugar, se ha realizado un acercamiento a la figura de la mujer médica en varios lugares del mundo, a continuación, se va a hablar de cómo la medicina ha visto y ha tratado a las mujeres y, por último, se van a incluir varios casos de errores en diversos diagnósticos relacionados con el hecho de ser mujer. Con este trabajo, espero arrojar luz sobre esta situación y concienciar sobre la necesidad de mirar esta ciencia con unas gafas violetas, como hemos aprendido en la asignatura de Género y Crítica de las Ideologías.

La mujer médica: la figura de la curandera en distintas sociedades

En la historia de la medicina, la presencia de las mujeres curanderas ha pasado desapercibida. Esto, en parte, se debe a los pocos registros que tenemos de ellas. Como comenta la Dra. Díaz Hernández (2025), en muchos casos, los indicios que tenemos de estas figuras son muy escasos: una inscripción en una piedra, una mención en algún texto, una biografía perdida... Esto se suma a que, en algunas ocasiones, no se puede confirmar la verdadera existencia de ellas debido a que los textos en donde se las mencionan son de difícil verificación. Sin embargo, sí que sabemos que sus labores fueron lo suficientemente importantes como para pasar el filtro del androcentrismo y de la criba masculina y gracias a eso hoy podemos recuperarlas.

La formación de estas mujeres en esta ciencia fue difícil y, normalmente, quedaba reducida a las clases más altas o a las mujeres que formaban parte del ámbito religiosos. En otros casos, encontramos que algunas autoridades locales ayudaron en su formación o ellas mismas aprendieron de forma autodidacta (Díaz Hernández, 2025).

En el caso de Europa y África, el rastreo de mujeres sanadoras es más difícil. Normalmente, los indicios que tenemos de ellas son a través de figuras masculinas, como sus esposos. Este es el caso de Julia Saturnina, cuyo esposo, Casio Filipo, comentaba que era partera. Otros ejemplos los podemos encontrar en la obra de Plinio el Viejo, quien escribió *Historia Natural* en donde recoge tratamientos y prácticas de estas sanadoras.



En la historia de la medicina, la presencia de las mujeres curanderas ha pasado desapercibida. Esto, en parte, se debe a los pocos registros que tenemos de ellas. Como comenta la Dra. Díaz Hernández (2025), en muchos casos, los indicios que tenemos de estas figuras son muy escasos: una inscripción en una piedra, una mención en algún texto, una biografía perdida... Esto se suma a que, en algunas ocasiones, no se puede confirmar la verdadera existencia de ellas debido a que los textos en donde se las mencionan son de difícil verificación. Sin embargo, sí que sabemos que sus labores fueron lo suficientemente importantes como para pasar el filtro del androcentrismo y de la criba masculina.



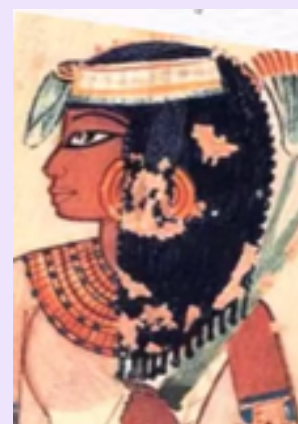
Busto de Plinio el Viejo.
Fuente: Creative Commons

Alguna de las figuras que cita Plinio el Viejo son la de Sotira, quien recomendaba el flujo menstrual para tratar las fiebres, o la de Olimpia de Tebas, quien, para tratar la infertilidad, recomendaba grasa de serpiente o hiel de ternera (Díaz Hernández, 2025). En el trabajo de María de la Sierra Moral Lozano, se nos explica otro método de formación en medicina. Ella, nos cuenta el caso de Agnócides, quien, según la autora, fue la primera mujer dedicada a la obstetricia en Atenas durante la segunda mitad del siglo IV a.C. (fecha en la que se piensa, además, que las mujeres comenzaron a practicar esta ciencia en Atenas). Agnócides, para conseguir formarse, se disfrazó de hombre y se cortó el pelo para atender a las clases de [Herófilo](#), médico profesional en la anatomía pélvica femenina. Fue tal su éxito que algunos médicos de la época comenzaron a sentirse celosos de su trabajo, llegando, incluso, a acusarla de abusar de sus clientas. En el juicio por estos delitos falsos, tuvo que revelar su verdadera identidad. Al principio, fue sentenciada por violar la ley, sin embargo, algunas clientas a las que atendió salieron en su defensa, por lo que pudo evadir la pena (Moral Lozano María, 2011:11). Ella no fue la única que ganó reconocimiento social por sus labores en medicina: tenemos también el caso, por ejemplo, de Antioquís, quien aparece en los tratados farmacológicos de Heraclides de Terento. Su caso nos demuestra que el hecho de que una mujer practicase la medicina en el siglo I a.C. era razón de prestigio social, un logro importante para la mujer y un orgullo para los ciudadanos. De hecho, se erigió una estatua en su honor con la siguiente inscripción: «Antioquís, hija de Diadoto, de Tlos, reconocida por el consejo y por el pueblo por su experiencia en el arte médico (...)» (Moral Lozano, 2011:50). Esto no solo sucede en Grecia. Durante el siglo I a.C., tras la toma de Egipto por los romanos, muchas mujeres griegas ejercieron la profesión también en Roma. Esto se debe a que, entre las mujeres se despertó interés por la salud femenina. Dicho interés puede estar relacionado con la idea de que cada género ostenta y se encarga de sus propios problemas. Como dice Moral Lozano (2011:49): «la salud de las mujeres es un asunto de mujeres».



En el caso de Asia, podemos ver un paralelismo con Occidente en este tema. Díaz Hernández destaca que encontramos diferencias en Occidente con respecto a Oriente según «la división de clases en el acceso a la medicina, la marginación de las parteras, y la persecución a aquellas consideradas “brujas”» (Díaz Hernández, 2025). En China, la educación formal y profesional en medicina estaba prohibida para las mujeres. Sin embargo, muchas aprendieron de familiares que practicaban la medicina o fueron sanadoras itinerantes. Díaz Hernández destaca el caso de Tan Yunxian, quien aprendió el oficio de su abuela y, a lo largo de su vida, trató a su familia y a mujeres que no querían visitar a médicos hombres. Como legado, dejó un libro con 31 casos clínicos.

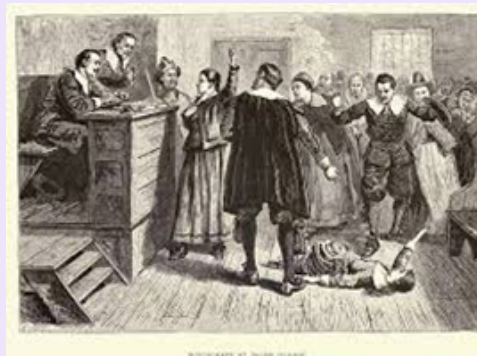
Si nos trasladamos al antiguo Egipto, también podemos encontrar figuras femeninas importantes para la medicina. Según la doctora Diana Díaz Hernández (2025), en Egipto, el papel de las mujeres médicas era importante y podemos encontrarlas en distintos ámbitos de la medicina. De hecho, comenta que incluso había escuelas de médicas. De entre las más famosas, se destaca a Peseshet, considerada la primera mujer médica de la historia. Se sabe poco sobre su vida debido a la falta de fuentes primarias, pero se puede confirmar que consiguió el título de supervisora de mujeres médicas de la administración real.



Peseshet retratada.
Fuente: Díaz Hernández,
2025

Si avanzamos en la historia, durante la Edad Moderna, podemos encontrarnos numerosos casos en donde los conceptos de magia, herejía y medicina se mezclaron. Sobre esto, podemos hablar de la [caza de brujas](#). Cabe recalcar, antes de ahondarse en este tema, que la misoginia estaba presente entre los médicos titulados de esta época. Según Sergi Rivero-Navarro, estos doctores desconocían las enfermedades propias de las mujeres y se las trataba como pacientes secundarios hasta el punto de menospreciar sus dolencias (Rivero-Navarro, 2024:77). Incluso, este autor, citando a Silvia Federici y su obra [Calibán y la Bruja](#), resalta el momento en donde el hombre se incluye en la sala de parto, espacio normalmente reservado para las parteras. Es decir, ya no solo las enfermedades de las mujeres eran consideradas un tema secundario en la medicina, sino que también se les quitó su espacio en esta ciencia. A partir de la llegada del médico, la figura de la partera queda relegada y, además, la preferencia de supervivencia entre la madre y el feto, en caso de complicaciones, pasa a ser únicamente del feto. Por otro lado, como comenta Rivero-Navarro, las habilidades médicas de las sanadoras eran muchos mejores que los licenciados en las universidades debido a la pobre calidad de educación que se daba en estos sitios y a la continua incidencia de la iglesia en las universidades y en los diagnósticos. Por esto, muchas personas siguieron consultando a sanadoras para solventar problemas de diagnósticos poco acertados (Rivero-Navarro, 2024:78).

De hecho, podemos ver de nuevo casos como el de Agnóides, pues, las primeras mujeres sanadoras acusadas de intrusismo fueron curanderas urbanas que competían contra médicos letrados de la misma zona por la clientela (Rivero-Navarro, 2024:78). Destaca un caso del siglo XIV en París, donde se acusó a una curandera de práctica ilegal. Esta acusación no estaba, sobre todo, orientada a este hecho, sino a que era una mujer quien lo practicaba y que cobraba de ello. Ya en el siglo XV, las acusaciones tratarán de ligar el delito con la magia y acusar a la curandera de bruja. Así, los médicos titulados, con intención de conservar su mercado, tendrán un papel crucial en los juicios contra aquellas que se les acusaba de brujería (Rivero-Navarro, 2024:79). Por otro lado, citando a Federici, Rivero-Navarro comenta que: «la caza de brujas en Europa fue una campaña de represión dirigida contra las mujeres por sus conocimientos médicos y, en consecuencia, por su capacidad de ejercer control sobre su propia sexualidad y circunstancias reproductivas» (Rivero-Navarro, 2024:79).



Grabado del juicio a una bruja. Fuente: Creative Commons

El trato y la visión de las mujeres en la medicina

Si estudiamos un poco con detenimiento la relación que ha tenido la medicina con las mujeres, nos podemos dar cuenta de que, en muchos casos, esta no ha sido la más sana. Tenemos un gran número de casos en donde se pueden ver diagnósticos injustos hacia aflicciones que sufren las mujeres derivados de la falta de conocimiento del cuerpo femenino. Esto ha provocado que la salud de muchas de ellas se vea afectada o, incluso, les haya provocado la muerte. Pero, ¿es culpa de la propia medicina que se hayan hecho estos diagnósticos? La respuesta es no: realmente, nos encontramos frente a una diferencia de género que quienes han podido acceder a una educación científica (en su mayoría, hombres blancos privilegiados) han perpetuado durante muchos años hasta que se empezó a mirar a la mujer con ojos científicos. Como referencia, podemos utilizar el argumento que expone Valls-Llobet:

Las ciencias de la salud, como muchas otras ciencias, han nacido en un periodo histórico determinado y aunque se había creído que la ciencia era objetiva y neutra, el mismo pensamiento feminista ya desarrolló un pensamiento crítico respecto a la pretendida “objetividad de la ciencia” en la que se hace evidente que la ciencia es una construcción social, por lo tanto, influenciada por intereses políticos, económicos, ideológicos y sociales, externos e internos a la misma generación científica. La ciencia tampoco es ajena a las actitudes que puedan tener los investigadores hacia las mujeres y hombres y a los estereotipos mentales que hayan marcado su conducta (Valls-Llobet, 2022:13).

Es importante definir, en primer lugar, qué es el sesgo de género en la sanidad. Según la ministra de sanidad española, Mónica García López, es importante diferenciar entre diferencia y sesgo. El primero, se trata de un hecho natural que pasa en la sociedad y que da lugar a la diversidad. Sin embargo, el segundo tiene como base la ignorancia de estas diferencias, por lo que provoca desigualdades que hay que afrontar (Ministerio de Sanidad, 2024). Estas desigualdades se aplican también en la medicina y derivan de unos valores o principios que, como se ha explicado anteriormente, provienen de aquellos privilegiados que pudieron formarse en la ciencia y no tuvieron en cuenta el otro sexo. Como consecuencia, se produce una distorsión de la realidad que pone en una situación desfavorable a las mujeres.

En lo que se refiere a la investigación en medicina, como comenta también Mónica García López, nos encontramos que la figura no se han tenido en cuenta lo suficiente a las mujeres. Ella pone el ejemplo de los infartos según las investigaciones de Trinidad Serrano, hepatóloga del Hospital Clínico Universitario Lozano Blesa, en donde muestra que los síntomas son diferentes a los de los varones y eso explica los errores de diagnóstico. Esto se suma a que, hasta los años treinta, no se incluían a mujeres en los ensayos clínicos, dificultando la comprensión de los efectos que pueden tener algunos fármacos en ellas. Esto ha cambiado a lo largo de los años, sin embargo, podemos seguir viendo una exclusión, aunque menos evidente, en ejemplos actuales. Uno de ellos son las pruebas con la vacuna del COVID-19. Trinidad Serrano comenta que, aunque las pruebas de la vacuna se hicieron también con mujeres, no se les preguntó cómo esta había afectado a su menstruación y se obvió el problema. Con esto, la doctora refuerza la idea de la necesidad que existe de contar con datos que no estén sesgados en los que se preste especial atención a las particularidades de salud de las mujeres. Otro caso es el problema que existe con el índice MELD (Modelo para la Enfermedad Hepática en Etapas Terminales). Trinidad Serrano comenta que, en algunos casos, las mujeres presentan un porcentaje menor en este índice que los hombres, pero que, pese a esto, la mortalidad es más alta (Ministerio de Sanidad, 2024).

Los problemas no solo provienen de la medicina y la ciencia, sino también de la educación que reciben las mujeres. Estos índices de mortalidad más altos que se han comentado anteriormente pueden también tener su origen en la tendencia de las mujeres a relativizar los problemas y del poco tiempo que disponen debido a que se encargan del cuidado de la casa y de los niños normalmente. Esto se vincula con los prejuicios existentes en la sociedad acerca de la posibilidad de que ellas expresen sus quejas (Ministerio de Sanidad, 2024).). Es decir, usualmente se han visto a las mujeres como personas que se quejan fácilmente y que exageran las dolencias y los problemas que sufren. . Por ello, se les ha educado para que, en la medida de lo posible, no hablen ni pronuncien palabra sobre su dolor. Por tanto, cuando una mujer acude a un servicio sanitario, este suele ser mucho más tarde comparado con los hombres. Además, podemos encontrar el problema de los roles en la familia.

Usualmente, son ellas las que se encargan de la crianza o de las tareas domésticas, lo que provoca que, en muchas ocasiones, acudan a su centro de salud más tarde para poder terminar tareas de la casa (Ministerio de Sanidad, 2024).

Otro aspecto importante es la medicación de las mujeres. Carmen Valls Llobet (2021:3), sobre esto, comenta que:

Los síntomas de las mujeres se han mantenido encubiertos como demandas psicosomáticas o como problemas psicológicos, es decir, invisibles para la medicina, que ha continuado recetando psicofármacos en la primera visita de cualquier paciente del sexo femenino antes incluso de cualquier exploración (...).

En muchas ocasiones, se sobre-medica a las mujeres porque se considera que el problema proviene de una raíz psicológica y no física. Por tanto, es usual ver una tendencia a la receta de psicofármacos en ellas. Esto, además, ha provocado que ellas mismas duden de sus síntomas y los atribuyan a causas psicológicas. Como consecuencia, acuden mucho más tarde a los servicios sanitarios, desesperadas por la continuidad de los síntomas (Valls-Llobet, 2020:3). Siguiendo con esta idea, Rosa López comenta que, por tanto, es necesario preguntar a las pacientes para hacer un análisis lo más profundo posible y hacer un diagnóstico desde un enfoque biopsicosocial. Durante su conferencia en el Ministerio de Sanidad (Ministerio de Sanidad, 2024), destaca el caso de Andreas, una paciente de Asturias quien acudió a los servicios de sanidad por malestares. El primer diagnóstico determinó que estas estaban causadas por factores psicológicos y se le recetó psicofármacos. Sin embargo, al poco tiempo la paciente muere como resultado de la meningitis que padecía (Ministerio de Sanidad, 2024).

Otros casos de injusticia médica

- Linda, Estados Unidos: fue al doctor por molestias. En el cateterismo cardíaco que se le realizó, se determinó que no tenía ninguna obstrucción en sus arterias. En un segundo examen (realizado por Paula Johnson, cardióloga estadounidense), en donde se realizó un ultrasonido intracoronario, se reveló una obstrucción en una de las arterias que iba a su corazón. Con esto, se descubrió que estas obstrucciones se suelen dar de forma diversa en mujeres, hecho que se había obviado hasta ahora (TED, 2014).

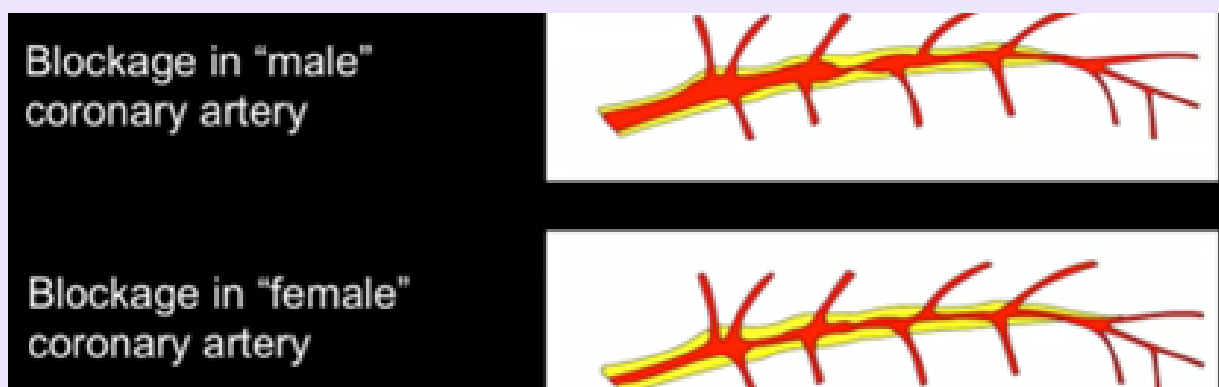


Gráfico donde se muestra cómo la obstrucción aparece de forma más homogénea en mujeres, y, por tanto, es más difícil de localizar. Fuente: Johnson, 2024

- Profesora de instituto, 48 años, sin más datos especificados: comenzó a sentir un malestar que achacó a un resfriado. Por ello, y para no faltar a sus clases, no acudió a un centro médico. Los síntomas comenzaron a empeorar: pérdida de la memoria, ahogo, cansancio... Acudió al doctor y se le diagnosticó que estos síntomas derivaban del estrés por el final del trimestre. Por tanto, se le recetaron psicofármacos (antidepresivos). Los síntomas prosiguieron por lo que se le aumentó la dosis de estos fármacos. Al seguir encontrándose mal, volvió a urgencias donde, por primera vez, se le realizó un electrocardiograma que reveló una miocardiopatía dilatada que frenaba el suministro de oxígeno al su cerebro. El caso de esta profesora nos muestra cómo, de nuevo, se achacan los síntomas de las mujeres a problemas psicológicos (Valls Llobet, 2022:165-166).
- Mujer latinoamericana, sin más datos especificados: en su parto, comenzó a quejarse de los dolores. El personal sanitario le dijo que callase y dejara de quejarse. Al seguir insistiendo, la sacaron de la camilla y la mandaron al baño a que tuviera su bebé. Al no aguantar el dolor, volvió a la camilla y la subieron agarrándola del pelo (Félix, Isaak, Akemi y Mora, 2023).

Conclusiones

En definitiva, a partir de lo que se ha analizado en este trabajo, podemos decir que las mujeres han sufrido una gran discriminación por su sexo en la medicina. Aunque ellas siempre se han encargado del cuidado y de la salud, su bienestar se relegado frecuentemente. Ellas siempre fueron sanadoras, como comenta Jeanne Achterber (Junta de Andalucía, s.f.:163), pero su salud se ha obviado en muchas ocasiones. Este rol de curaderas, incluso, se llegó a divinizar en las sociedades del mundo antiguo (recordemos a Isthar, diosa sumeria, a Neith, diosa egipcia, a Nerthus, diosa danesa, etc.) (Junta de Andalucía, s.f.:163), pero su importancia se ha diluido en desinformación y en miedo al cuerpo femenino. Prestar atención al bienestar femenino no solo garantiza conseguir un derecho que se les ha arrebatado muchas veces, sino que también mejora a la sociedad y a la medicina.

Referencias bibliográficas:

Academia de Medicina Nacional de Colombia (2025). *Mujeres sanadoras. El nacimiento de una leyenda sobre las médicas de la antigüedad* [en línea]. Disponible en <https://anmdecolombia.org.co/mujeres-sanadoras-el-nacimiento-de-una-leyenda-sobre-las-medicas-en-la-antigüedad/> [Consulta: 28-09-2025].

Academia Nacional de Medicina (2025). *Mujeres sanadoras. El nacimiento de una leyenda sobre las médicas en el Egipto antiguo* [video online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nNknCdrD-Hc> [Consulta: 28-09-2025].

de la Sierra Moral Lozano, María (2011). “Mujer y medicina en la antigüedad clásica: la figura de la partera y los inicios de la ginecología occidental”. *Fronteiras: revista histórica*, 13(24), 45-60. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=588265645004>. [Consulta: 1-11-2025].

Félix, Isaak, Akemi y Mora (2023). *Episodio 2: [Violencia invisible] / Esta es mi historia* [video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nedx5Afvee8> [Consulta: 9-11-2025].

Junta de Andalucía (s.f.). *CAP. VI. las mujeres en la historia del cuidado de la salud* [en línea]. Disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgklcfeindmkaj/https://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/catalogo/doc/2003/143491528.pdf> [Consulta: 2-10-2025].

Ministerio de Sanidad (2024). *Diagnóstico Feminista por la sanidad sin sesgos de género* [Vídeo online]. Disponible en: https://www.google.com/search?q=mujer+y+machismo+en+la+medicina&oq=mujer+y+machismo+en+la+medicina&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIGCAEQRRhAMgYIAhBFGDwyBggDEEUYPNIBCTExMDA4ajBqN6gCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [Consulta: 24-9-2025].

Rivero-Navarro, S. (2024). “Brujas o sanadoras: cuando curar es soberbio”. *eHumanista*, 9(1), 77-90. Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgklcfeindmkaj/https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehum59.l.rivero_0.pdf. [Consulta: 12-11-2025].

Johnson, Paula (2014). *La salud de él... y de ella* [video online]. Disponible en: https://www.ted.com/talks/paula_johnson_his_and_hers_health_care?lang=es [Consulta: 9-11-2025].

Valls i Llabet, Carmen (2021). *Mujeres invisibles para la Medicina: Desvelando nuestra salud* (ENSAYO). CAPITAN SWING S.L.

Valls i Llobet, Carmen (2022). “Mujeres invisibles para la medicina”. *In_mujeres*, 1(1), 11-16. Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgklcfeindmkaj/https://www.inmujeres.gob.es/CentroDoc/InMujer_es_Numero1_web.pdf [Consulta: 10-11-2025].





Histeria femenina: justificación de la opresión hacia las mujeres

Mario Carmona Moratinos

¿Qué entendemos por histeria?

Histeria, histérica, histeria colectiva, crisis histérica... Todas ellas son palabras que hemos oído alguna vez en las noticias o en alguna «conversación de bar». No obstante, un aspecto sorprendente en torno a dichas expresiones es que se utilizan de forma asimétrica respecto al sujeto al que hacen referencia, en este caso hacia las mujeres. Así podemos afirmar que a lo largo de la historia, el término histeria ha sido siempre un fiel acompañante en lo referente a las mujeres (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:338).

Sin embargo, cuando consultamos cualquier diccionario tratando de encontrar algo más de información, uno rápidamente se da cuenta de que esta relación entre histeria y mujeres no es tan evidente en las fuentes formales. Ejemplo de ello es la definición ofrecida por el Diccionario de la Real Academia Española (2014): «Enfermedad nerviosa, crónica, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos». Aunque están presentes muchas de las características que cualquiera puede asociar a la histeria, la realidad es que en ninguna parte se dice nada sobre que sea una enfermedad propia de las mujeres, ni se resalta que pueda ser «algo» típicamente femenino, lo cual no es solo contrario a nuestra percepción cotidiana, sino también a los datos ofrecidos por el CREA ([Corpus de Referencia del Español Actual](#)), un corpus que recopila y ordena palabras por frecuencia de aparición de diversa procedencia temática y temporal, y en el que se observa claramente una diferencia entre el uso de «histérica» (posición nº 20320) e «histórico» (posición nº 29198) cuando supuestamente ambas deberían ser más o menos equivalentes (RAE, s.f.).

Entonces, ¿cómo se explica esta disociación? ¿Por qué existe esta diferencia entre la realidad cotidiana y la definición formal? Para responder a ambas preguntas debemos viajar al pasado y descubrir la explicación detrás del origen del término.

Histeria: etimología, historia y usos contra las mujeres

La palabra «histeria» procede del término griego *hystera*, cuya traducción literal es «útero» (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:338). Ello explica que la histeria haya sido una enfermedad ligada al sexo femenino desde sus inicios, pues la génesis del concepto remite a un órgano presente exclusivamente en las mujeres.



Así vemos como en la Grecia antigua se hablaba de una enfermedad asociada al útero que era descrito entonces en palabras de Platón (2021) como un «animal dentro del cuerpo de un animal». Tanto el considerado como padre de la medicina occidental, Hipócrates, como Platón, eran firmes defensores de la Teoría del útero errante. Esta teoría parte de una visión previa de la mujer como un ser imperfecto y distinto al hombre, caracterizado por su «humedad y frialdad» según la Teoría de los humores desarrollada también por el médico heleno (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:338). Debido a dichas características femeninas de humedad y frialdad, ese «animal uterino», vagaría por el cuerpo de la mujer enfermando todo a su paso cuando se encontrara insatisfecho (Fernández, Fernández y Belda, 2014:3). ¿El motivo de dicho malestar o insatisfacción? Platón (2021) lo ilustra perfectamente en este fragmento de su obra *Timeo*:

«En las mujeres lo que se llama matriz o útero es un animal que vive en ella con el deseo de hacer hijos. Cuando permanece mucho tiempo estéril después del periodo de la pubertad, se indigna, va errante por todo el cuerpo, bloquea los conductos del aliento, impide la respiración, causa una molestia extraordinaria y ocasiona enfermedades de todo tipo».

Así la falta de sexo en las mujeres sería responsable principal de esa «molestia extraordinaria» de la que hablaba Platón y que se ha llamado histeria durante los siguientes 2000 años. Hoy sabemos lo que no sabían ni Hipócrates ni Platón, es decir, que si el útero se mueve, lo hace muy levemente, y en ningún caso a razón de una enfermedad exclusivamente femenina provocada por falta de sexo. Sin embargo, aunque actualmente tenemos conocimientos de sobra para negar la existencia de una enfermedad como la descrita, se trata de un hallazgo relativamente reciente, pues durante el intervalo que separa la Época Antigua de nuestro tiempo, se practicaron todo tipo de remedios (si es que pueden llamarse así) para tratar ese supuesto «útero insaciable» (Fernández, Fernández y Belda, 2014:3). A continuación haremos un breve recorrido histórico para conocer como se conceptualizó este «mal femenino» durante las diferentes épocas que atravesó, partiendo de las ideas galénicas.

Otro de los más importantes médicos de la Historia, como lo fue Galeno, allá por el siglo II, dio continuidad al punto de vista hipocrático llegando a la siguiente conclusión. La ausencia de sexo sería causante de la movilidad del útero, y en última instancia de los síntomas histéricos, debido a que el esperma masculino «hidrataría» el útero, evitando así la aparición de los «sofocos histéricos» de los que adolecían las mujeres (Araquistain, 2019:3). A mayor falta de sexo, mayor resentimiento del útero y mayor gravedad de los síntomas que podían ser de todo tipo (dificultad respiratoria, irritabilidad, problemas de sueño...). La solución por tanto era evidente a ojos de Galeno, masajes genitales, relaciones sexuales dentro del matrimonio y si se trataba de mujeres solteras, se les recomendaba buscar un marido y quedarse embarazadas como tratamiento (Araquistain, 2019:4).

Muchos siglos después, ya en la Edad Media, se produce un gran cambio de perspectiva respecto a lo que hasta entonces eran considerados síntomas histéricos. Lo que durante cientos de décadas había sido tratado como muestra de una enfermedad uterina, en un corto periodo de tiempo y bajo el prisma de la religión, pasó a ser consecuencia de supuestas posesiones demoníacas (Fernández, Fernández y Belda, 2014: 4). Pese a este cambio desde una perspectiva orgánica y biologicista, hacia otra fundamentalmente religiosa, la idea de un mal endémico propio de la mujer pervivía en la sociedad. Cualquier comportamiento femenino que escapara de la sumisión o el cumplimiento de las obligaciones de una mujer era visto como una señal de pecado que debía ser erradicada por la Iglesia.

Así, igual que sucedía en la Grecia Antigua, se cuestionaba la validez de cualquier conducta que no cumpliera de forma estricta con lo que estaba bien visto para la mujer, con la importante diferencia de que ya no se respondía a dichas conductas con tratamientos para la histeria (de dudosa validez) como hicieron los médicos griegos, sino con las persecuciones, asesinatos y torturas de todo tipo que según la Iglesia merecían estas «[bruja](#)s» portadoras de pecado, y que seguramente en muchos casos, de haber vivido en otra época hubieran sido etiquetadas como histéricas.



Quema de una supuesta bruja.

Fuente: Wikimedia Commons

Aunque estas «cazas de brujas» no cesaron durante el Renacimiento, paralelamente durante este periodo renace un tipo de curiosidad muy centrada en la naturaleza del ser humano y se comienza a recuperar la idea de una enfermedad histérica causada por problemas orgánicos y ya no por posesiones espirituales (Fernández, Fernández y Belda, 2014:4). No obstante, pese a este renovado espíritu científico, los tratamientos utilizados para tratar la histeria seguían basados en la creencia de la insaciabilidad del útero como etiología principal. Incluso en el ámbito médico del siglo XVII, eran frecuentes las voces profesionales que seguían remitiendo a este problema como principal causante de síntomas femeninos de todo tipo, como muestra este texto del médico William Harvey (Brain, 1963:1, la traducción es propia):

«Nadie con la más mínima experiencia puede ignorar los graves síntomas que surgen cuando el útero se eleva o desciende, o se desplaza de algún modo, o es presa de un espasmo; cuán terribles son entonces las aberraciones mentales, el delirio, la melancolía, los accesos de frenesí, como si la persona afectada estuviera bajo el dominio de hechizos, y todo ello provocado por estados antinaturales del útero [...] o por una abstinencia excesiva de las relaciones sexuales cuando las pasiones son fuertes».

No es de extrañar por lo tanto, que el «paroxismo histérico» (Liasson, 2022:4), es decir un orgasmo provocado por el médico mediante un «masaje pélvico» (si es que aceptamos dicho eufemismo), fuera el tratamiento habitual para la histeria hasta el siglo XX. No deja de ser curiosa esta idea del orgasmo como algo exclusivamente dependiente de la estimulación física y que poco tendría que ver con la voluntad, la intimidad o el factor emocional. Retomaremos esta reflexión más adelante.

Será en el siglo XIX cuando veamos los primeros brotes de una crítica hacia la concepción tradicional de la histeria. En una Europa caracterizada por la sobriedad, la moralidad y donde las consecuencias (para la mujer) de desear una vida sexual más allá de la necesaria para la reproducción y siempre dentro del matrimonio, tenían como castigo más leve el ostracismo social, los médicos se percataron de que el diagnóstico de histeria femenina era sorprendentemente común en los hospitales de su época (Fernández, Fernández y Belda, 2014: 4).

Se hacía evidente que algún factor no estaba siendo tenido en cuenta en el diagnóstico de la histeria, aunque tampoco es que cesaran los tratamientos basados en la estimulación vaginal, muestra de ello es la invención del que sería el primer «vibrador» en 1880 por Joseph Mortimer Granville (Fernández, Fernández y Belda, 2014:5), con el objetivo de disponer de un aparato que facilitara dicha labor en la consulta médica.



El primer «vibrador» de la historia.
Fuente: Wikimedia Commons

Sin embargo, como exponíamos de forma implícita hace unas líneas, cada vez más médicos se sentían frustrados y sorprendidos de ser incapaces de encontrar una cura definitiva para las mujeres histéricas. Autores como Bedford o Scanzoni propondrán nuevas explicaciones científicas que aunque son aceptadas con entusiasmo inicialmente, no acabarán de ser del todo fructíferas (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:345). No obstante, a finales del XIX, se produce la expansión de un término que ya no parte de una etiología somática y que al mismo tiempo intenta dar una explicación completa del fenómeno histérico: hablamos del concepto de neurosis (Fernández, Fernández y Belda, 2014:5).



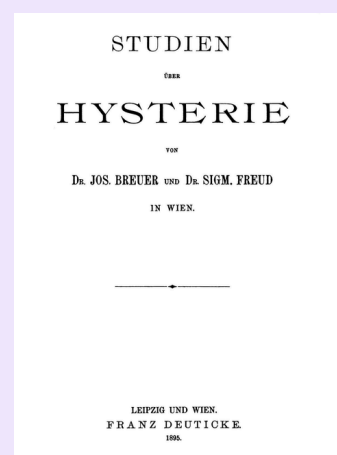
Lámina de mujeres diagnosticadas con histeria en el siglo XIX.

Fuente: Psych Review

Freud y el cambio hacia una neurosis histérica

Si bien la idea de neurosis ya aparece en el siglo XVIII cuando Cullen, un médico escocés, habla de un trastorno nervioso con síntomas variables (incluidas las crisis histéricas), pero sin ninguna base orgánica (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:326), será en el siglo siguiente y gracias a las teorías psicoanalíticas freudianas cuando se popularice el término. Para los defensores de dichas teorías, las neurosis serían trastornos psicológicos provocados por un conflicto interno entre los impulsos inconscientes y la conciencia moral (o «superyó» en palabras de Freud). Cuando este conflicto alcanzaba cierto nivel de gravedad, se podía manifestar a través de emociones exacerbadas, ansiedad y en los peores casos, síntomas corporales y orgánicos (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:335). Con esta nueva etiqueta diagnóstica, podemos pensar que quizás por fin se pudieran resolver los problemas que aquejaban a todas esas mujeres que habían sido llamadas histéricas (sino locas en muchas ocasiones) para alcanzar una comprensión real de su malestar y erradicarlo. No obstante, esto no sucedió así.

Aunque hay que reconocerle a Freud una evolución en la conceptualización de las enfermedades psíquicas, no está claro si su labor allanó el camino para resolver el «misterio de la histeria», en gran parte porque es innegable que la mayoría de sus ideas sobre las mujeres eran machistas, sesgadas y acientíficas, afirmando sin ningún reparo que en muchos casos dicho conflicto causante de la histeria en algunas mujeres, estaba motivado por el choque entre los impulsos inconscientes (y naturales) de ser madre, mujer o amante de un hombre, y la decisión consciente de no serlo.



Portada de «Escritos sobre la histeria» de Freud y Breuer. Fuente: Wikimedia Commons

Así, aunque cambiaran las causas y motivos de la histeria, el principio fundamental y la solución final se reducían siempre a lo mismo: la mujer debe estar con y satisfacer al hombre, pues esa es su condición natural (Liasson, 2022:7). No obstante, incluso en esta época y dentro del psicoanálisis encontramos voces femeninas como la de [Karen Horney](#), quién utilizando algunos de los principios de esta corriente psicológica, cuestionó muchas de las ideas defendidas por Freud a través de una perspectiva propia que no reducía los problemas de las mujeres a cuestiones sexuales y que fue mucho más coherente con algunos de los conflictos de la sociedad de su tiempo. De la mano de Horney se ponían en jaque ideas que hoy nos parece inviable que alguna vez fueran tomadas en serio, como la teoría freudiana de «la envidia del pene». Esta teoría explicaba que las mujeres al descubrir como niñas que los hombres tienen pene, sufrirían malestar y «envidia» fruto de su deseo de tenerlo también, siendo el embarazo de un varón o el coito, las únicas formas posibles de acabar con esa envidia (Liasson, 2022:9). En respuesta a ello, Horney lanzó una crítica durísima al afirmar que si había mujeres que deseaban ser hombres, era debido a la desigualdad social entre estos y no por «envidia del pene». De hecho, fue incluso más allá al afirmar que de existir esa «envidia entre sexos», debería ser hacia las mujeres, pues desde el punto de vista fisiológico la capacidad de «engendrar vida» que solo poseen las mujeres, sería superior de forma incuestionable (Horney, 1967:56).

¿Existe realmente la histeria?

Superado el XIX, durante la primera parte del siglo XX se produjo por primera vez una importante bajada en el número de diagnósticos de histeria. Si bien existe un gran elenco de razones posibles, podemos destacar principalmente dos explicaciones tentativas. En primer lugar, en este siglo se comienza a cuestionar la existencia de la enfermedad histérica como tal, puesto que se concibe un nuevo grupo de trastornos, los somatomorfos y de conversión, que mostraban muchas de las características principales de la histeria y que eran diagnosticables tanto en mujeres como en hombres. Las personas diagnosticadas con un trastorno somatomorfo experimentan síntomas físicos (como dolor, malestar inespecífico o problemas gastrointestinales) que causan irritabilidad, emocionalidad excesiva e impiden el funcionamiento diario, pero no apuntan hacia ningún desorden orgánico (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:339). Muchos de los síntomas citados, hasta entonces eran considerados síntomas propios de pacientes histéricas. Esto permitió una mejor comprensión y diferenciación de muchas afecciones similares en sus manifestaciones, pero que no eran exactamente iguales, y facilitó que la histeria dejará de usarse como un «cajón de sastre» al que acudir ante cualquier enfermedad psíquica difícil de explicar (Belloch, Sandín y Ramos, 2024:339).



Por otro lado, de la mano del auge del movimiento feminista y de la defensa de los derechos de las mujeres, se empezó a escuchar lo que estas tenían que decir (aunque no fuera del agrado de muchos). Así, fueron las propias mujeres quienes también denunciaron la visión tradicional de la histeria, no solo por dirigirse mayoritariamente al sexo femenino, sino también porque se había utilizado para justificar todo tipo de abusos y sobre todo, porque había perpetuado la censura selectiva que se ejercía contra las mujeres (Liasson, 2022:7).

Y ojo, esto no quiere decir que la histeria fuera algo irreal o que dichos síntomas fueran inducidos por los médicos (en el mejor de los casos) que diagnosticaban con frecuencia dicha enfermedad. La polémica estriba en la utilización instrumental de una etiqueta tan amplia como ambigua (de ahí el «cajón de sastre» que citábamos antes) bajo la cual no solo se patologizaba la conducta de mujeres perfectamente cuerdas por «ir en contra de la corriente opresora», sino que también se banalizaba el malestar de muchas otras que no recibían un tratamiento adecuado para sus síntomas (fueran de conversión o no) al quedar estos reducidos a una «mera insatisfacción sexual». Incluso si muchas de las mujeres diagnosticadas fueran verdaderamente histéricas, debemos plantearnos si no fue en realidad la opresión que sufrieron la causante de dicha enfermedad. En palabras de Emilce Dio Bleichmar (1985): «se puede creer que en la histeria hay un reclamo feminista. Imposibilitada de ponerla en palabras, se trasmuta al cuerpo».

Si analizamos profundamente esta frase, es probable que nos vengan a la cabeza preguntas como estas: ¿y si lo que enfermaba a esas «mujeres histéricas» era la opresión y el maltrato que sufrían? ¿Y si simplemente no querían reducir su vida a poco más que la esclavitud sexual? ¿Y si sus síntomas eran debidos a la instrumentalización que sufrieron por los hombres? ¿De vivir esta situación, no enfermaría igual cualquier hombre?

Puede que ya conozcamos las respuestas a estas preguntas y que en el fondo sepamos que siempre ha existido opresión contra las mujeres, aunque hayamos tardado muchos siglos en reconocerlo (y aunque muchos aún no lo hayan hecho); y puede también que solamente hubiera mujeres histéricas porque preferimos que enfermaran a darles libertad de elección e igualdad de oportunidades.

De ser así, y aunque nos de vergüenza, deberemos agachar la cabeza y pedir perdón, pues muchos reconocernos lo inhumano que hay en llamar «loco» (histérica en este caso) a aquel que solo está pidiendo ayuda. A aquel que denuncia la situación que vive. A aquel que solo está pidiendo un trato justo. Entender cómo se hizo es muy sencillo, pues casi todos reconoceremos que siempre se habló de un «segundo sexo», de una «otra» diferente al hombre, de algo así como un complemento, aunque no estuvieran muy bien fundadas las bases para hacerlo. Por fortuna, eso puede cambiar hoy, y aunque pueda parecer una tarea difícil, quizás un buen primer paso sea mirar a quién nos pide ayuda a través de unas gafas violetas.



Referencias bibliográficas:

- Araquistain, María. (2019). Histéricas e históricas: la mujer loca en la literatura del siglo XX. Trabajo de Fin de Grado. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad. Disponible en: <https://repositori.upf.edu/bitstreams/f6cd8437-6bae-4444-b948-6b66fd2ea607/download> [Consultado 18-10-2025].
- Belloch, Amparo; Sandín, Bonifacio y Ramos, Francisco. (2024). Manual de psicopatología, Volumen II. Madrid: McGraw Hill.
- Brain, Walter Russell (1963). The Concept of Hysteria in the Time of William Harvey. Proceedings Of The Royal Society Of Medicine, 56(4), pp.317-324.
- Dio Bleichmar, Emilce. (1985). El feminismo espontáneo de la histeria: Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad. Madrid: Adotraf.
- Catonné J. P. (1992). L'hystérie hippocratique [Hippocratic concept of hysteria]. Annales medico-psychologiques, 150(10), pp.705-719.
- Fernández, Elena María; Fernández, Águeda y Belda, Irene. (2014). Histeria: Historia de la sexualidad femenina. Cultura De Los Cuidados, (39), pp.63-70. Disponible en: <https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/902816ae-e0a6-42d4-8443-f201111164ed/content> [Consultado 18-10-2025].
- Fiasson, Lucía. (2022). Histeria femenina: la patologización del feminismo. ECOS- Estudos Contemporâneos da Subjetividade, 12(2), pp.209-219. Disponible en: <http://periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3182> [Consultado 18-10-2025].
- Freud, Sigmund. (2002). Escritos sobre la Histeria. Madrid: Alianza.
- Horney, Karen. (1967). Feminine Psychology. Nueva York: Norton.
- Platón. (2021). Timeo. Madrid: Abada.
- RAE. (2014). histeria. Diccionario de la lengua española, 23.ªed.
- RAE. (s.f.). Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es> [Consultado 18-10-2025].
- Saubidet, Agustina. (2020). Feminismo e histeria, dos caras de una misma época. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Buenos Aires: s.n.
- Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-007/568.pdf> [Consultado 18-10-2025].



La mirada masculina inunda la ginecología actual o cómo la salud de nuestros cuerpos no importa

Elena Borrego Lorenzo

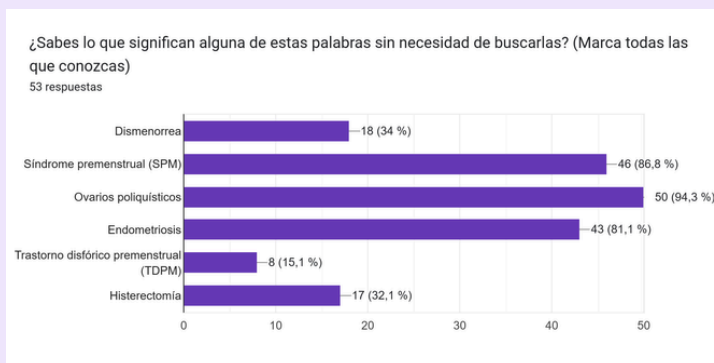
La poeta [Rosario Ferré](#) decía que la ira ha sido siempre el incentivo para que muchas mujeres escribieran bien, y precisamente este artículo acerca de la violencia ginecológica nace de esta misma ira. Ira, propia y ajena, que he ido recolectando a través de mis años de experiencia vital y de conversaciones mantenidas con mujeres. Por todo ello, este artículo no cuenta con una extensa bibliografía y mucho menos una que sea de carácter académico. Principalmente por la ausencia absoluta de esta misma y posteriormente porque el objetivo de este artículo es dar voz a testimonios, al boca a boca, a lo que responden las mujeres cuando se les cuestiona acerca de temas tan cruciales como la salud de nuestros cuerpos. Este artículo es por tanto un testimonio de voces colectivas, recolectadas de la tradición oral.

Por este mismo carácter oral he optado por utilizar como herramienta y apoyo, una encuesta que aborde los principales temas que quiero tratar. Por tanto el presente artículo no es un análisis de datos obtenidos en la encuesta sino un reflejo de todo el conocimiento obtenido a través de diversas vías (incluida la propia encuesta que recoge información de 53 mujeres). Ya que haré mención a esta a lo largo del artículo, se puede consultar aquí.

Cuando empecé mi investigación mi primer objetivo no era otro más que el de preguntar a las mujeres de mi entorno acerca de cuestiones, a mi parecer básicas, de la regla, las hormonas, visitas ginecológicas y la salud de nuestros cuerpos, pero entonces fue cuando, con sus respuestas y sobre todo con sus silencios, llegué a la siguiente conclusión: nadie sabía de qué hablaba. ¿Cómo iba a preguntar en un lenguaje que nunca nadie nos había enseñado? ¿Cómo hacerle ver a las mujeres de mi entorno su muy comprensible desconocimiento cuando no sabían ni lo que debían saber? ¿Cómo verbalizar lo que le ocurre a tu cuerpo si nos han negado el conocimiento de este?

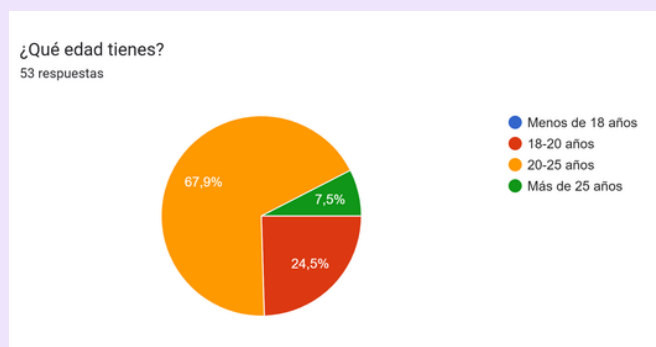
Este desconocimiento motivó en parte la creación de la encuesta como se puede observar en las diferentes secciones con las que cuenta. No quise hacer entonces una encuesta enfocada solo en la violencia ginecológica porque consideré que si les preguntaba solo acerca de esto estaría obligándolas a escalar una cumbre epistemológica sin haberles ofrecido primero una escalera.





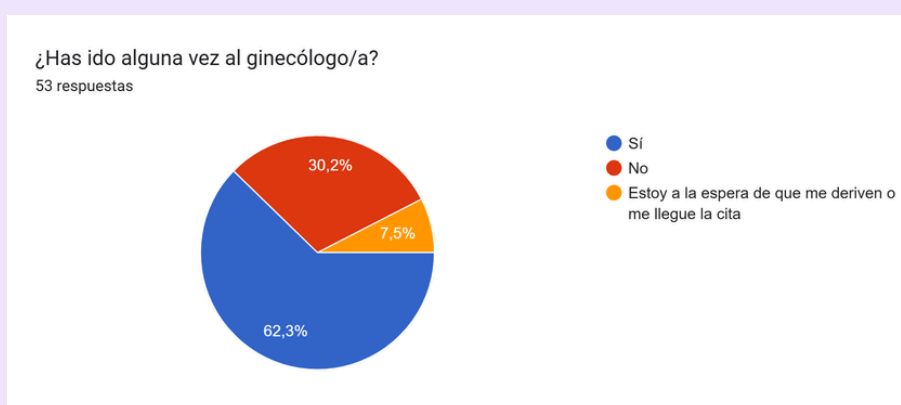
«Pero en mi caso, que me bajó la regla siendo una niña de 9/10 años, yo no tenía ni IDEA de nada, y aprendí hace escasos años (tengo 22) que la regla NO debe doler, entre otras muchas cosas»-reflexión de una de las encuestadas.

Por este motivo y para salvar este gran obstáculo, decidí incluir un apartado en la encuesta compuesto por preguntas básicas acerca de los temas que pretendía tratar. Las respuestas ponen de manifiesto este enorme desconocimiento que tenemos de nuestro ciclo, hormonas y la salud de nuestro propio cuerpo.



La encuesta contó con siete apartados: introducción (para conocer la edad de las encuestadas y si habían ido o no a alguna consulta ginecológica), preguntas para las que hubieran ido, preguntas para las que no o las que estuvieran en espera, preguntas sobre la regla, sobre las hormonas y una conclusión con reflexiones de las propias encuestadas.

El motivo por el que quise que hubiera preguntas tanto para las que habían ido al ginecólogo/a como para las que no, no es otro más que el hecho de que quería que se reflejaran los miedos. ¿Por qué no iban mis amigas al ginecólogo? ¿Qué tendría que cambiar para que fueran?



Y en el caso de las que sí habían ido había muchas cuestiones de gran interés: ¿habían tenido malas experiencias? ¿habían recibido un trato diferente cuando les había atendido un ginecólogo que cuando lo había hecho una ginecóloga?

¿se habían sentido escuchadas? ¿les habían preguntado si tenían historial de abuso sexual antes de realizarles la exploración?

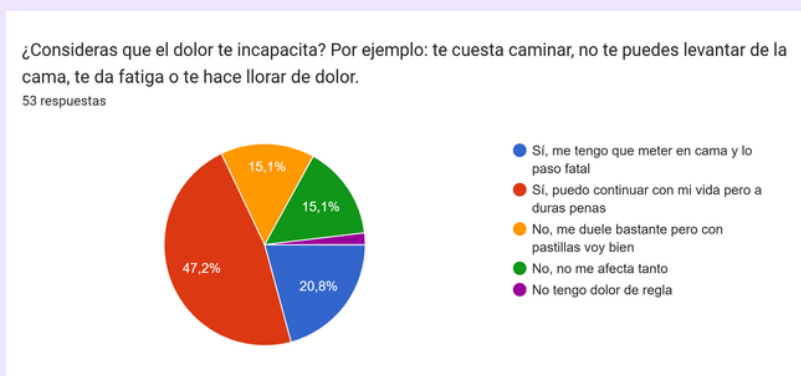


Además quería dejar reflejado cómo la violencia empieza mucho antes de la consulta ginecológica, y de que negarnos el conocimiento de nuestros cuerpos o una salud sexual de calidad ya es violencia.

Que el hecho de que no se considere una visita rutinaria ir al ginecólogo/a y que socialmente parezca que tenemos que estar muriéndonos o dando vida para que nos deriven a este, ya es arrebatarnos poder y sobre todo tranquilidad, y condenarnos a la normalización del sufrimiento propio.

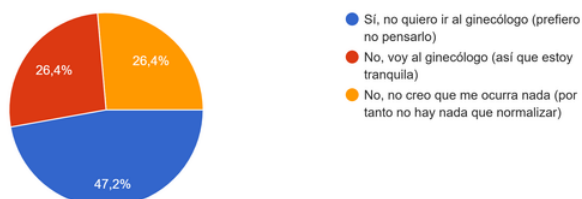
Además quería dejar reflejado cómo la violencia empieza mucho antes de la consulta ginecológica, y de que negarnos el conocimiento de nuestros cuerpos o una salud sexual de calidad ya es violencia. Que el hecho de que no se considere una visita rutinaria ir al ginecólogo/a y que socialmente parezca que tenemos que estar muriéndonos o dando vida para que nos deriven a este, ya es arrebatarnos poder y sobre todo tranquilidad, y condenarnos a la normalización del sufrimiento propio.

Esta normalización del dolor fue el segundo gran obstáculo con el que me encontré, ya que una vez que supe qué preguntas hacer, nadie quería darme respuestas, bien porque nadie nunca las había interrogado antes al respecto, bien por miedo a que dar una respuesta les hiciera hacerse preguntas sobre las cuales no querían pensar.



Y así, generación tras generación las mujeres han aguantado «lo que todas hemos pasado», normalizado un dolor que no deberíamos sentir. No solo nos han condenado a tener peor calidad de vida (en el mejor de los casos, porque no hay que olvidar que no cuidar la salud lleva a la propia muerte) sino que nos han arrebatado la posibilidad incluso de plantearnos una alternativa mejor. ¿Te has preguntado alguna vez cómo mejoraría tu vida si no callaras lo que padeces?

¿Sientes que has normalizado ciertas cosas que ocurren con la regla, tu ciclo, las hormonas o tu cuerpo solo porque te da miedo darle más pensamiento y que la solución sea ir al ginecólogo?
53 respuestas

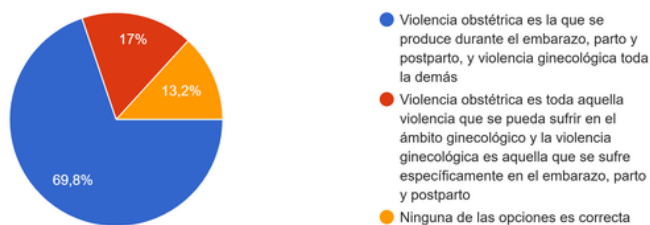


Adentrándonos ya en el tema central de este artículo que no es otro más que el de la violencia ginecológica, se me planteó de nuevo la cuestión del desconocimiento terminológico.

¿Cómo hablar de violencia ginecológica si apenas nadie sabía que incluía esta o cuál era la diferencia respecto a la violencia obstétrica?

Se podría decir que la violencia obstétrica es la punta de un iceberg mucho mayor y que la violencia ginecológica es el resto del iceberg que apenas sobresale a la superficie.

¿Sabes la diferencia entre violencia obstétrica y violencia ginecológica? Si es así, marca la que consideres correcta.
53 respuestas

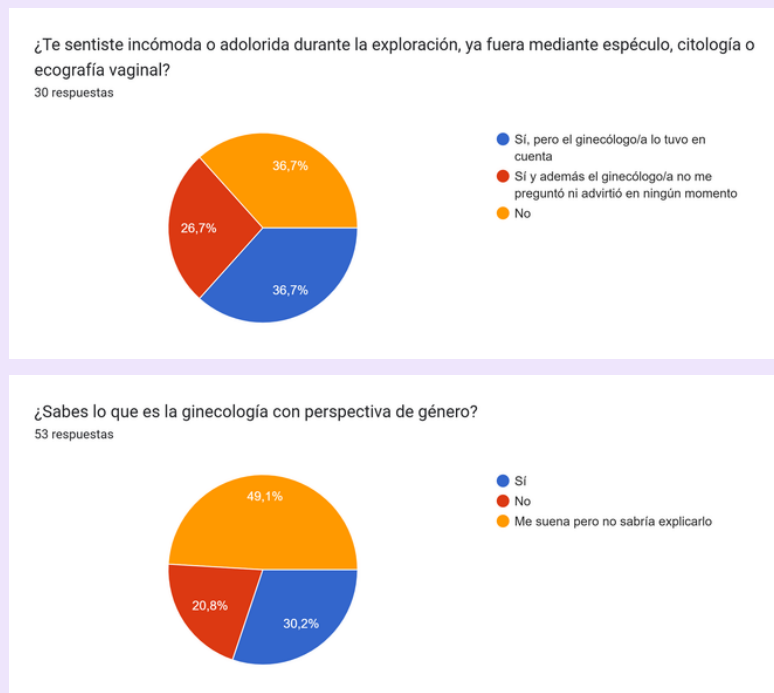


Aunque la violencia obstétrica, aquella que se sufre en el embarazo, parto y postparto, haya tenido una mayor visibilización en los últimos años (véase en el número 2 de esta revista el artículo de La violencia obstétrica: ¿el parto es nuestro? de Eloísa Morales Portillo), esto no implica que esta haya sido erradicada: las mujeres en España, tal como recoge Nuria Varela en su libro *Feminismo para principiantes*, siguen pariendo según la comodidad de los hombres y no la suya propia.

Se podría decir que la violencia obstétrica es la punta de un iceberg mucho mayor y que la violencia ginecológica es el resto del iceberg que apenas sobresale a la superficie. Aunque la violencia obstétrica, aquella que se sufre en el embarazo, parto y postparto, haya tenido una mayor visibilización en los últimos años (véase en el número 2 de esta revista el artículo de [La violencia obstétrica: ¿el parto es nuestro? de Eloísa Morales Portillo](#)), esto no implica que esta haya sido erradicada: las mujeres en España, tal como recoge [Nuria Varela](#) en su libro [Feminismo para principiantes](#), siguen pariendo según la comodidad de los hombres y no la suya propia.

Esto nos hace preguntarnos: ¿a quiénes están mirando en realidad cuando nos tratan? ¿Nos miran a nosotras o nuestra salud siempre está ligada a otros varones: nuestra pareja (la cual siempre se asume que es un hombre) o un futuro hijo hipotético?

El origen de la ginecología moderna sentó las bases de esta violencia. Violencia que no debemos olvidar que fue también colonial, ya que el padre de la ginecología moderna, el estadounidense J. Marion Sims, realizó experimentos de tortura sobre once mujeres esclavas negras, surgiendo así la ginecología (Sowemimo, 2011). Una no puede más que preguntarse, ¿antes de él no había ginecólogas? ¿la labor de las parteras no era suficiente como para profesionalizar la disciplina? Y, sobre todo, ¿qué ha cambiado desde entonces? ¿Se siguen utilizando los mismos instrumentos en las consultas en el momento de la exploración?



Si tomamos el ejemplo del espéculo (instrumento utilizado para la exploración vaginal y la visualización del cuello uterino), vemos que, aunque su origen sea tan antiguo como el propio mundo, el que se utiliza actualmente es heredero directo de los sucesores de Sims (Elizondo, 2021).

Si tomamos el ejemplo del espéculo (instrumento utilizado para la exploración vaginal y la visualización del cuello uterino),

vemos que, aunque su origen sea tan antiguo como el propio mundo, el que se utiliza actualmente es heredero directo de los sucesores de Sims (Elizondo, 2021).

Cualquiera que haya ido al ginecólogo/a no puede más que preguntarse por qué en la era de las innovaciones nadie ha pensado en hacerlo más ergonómico para así mejorar la experiencia de las pacientes. Es entonces cuando entra en escena [la ginecología con perspectiva de género](#) y al tomarnos a las mujeres como pacientes y no como objetos pasivos de exploración, nace el nuevo espéculo Lilium, dándonos esperanza a las mujeres que como la de la cita posterior saben que las cosas podrían ser mejores:

«Que los instrumentos ginecológicos estuvieran diseñados para nosotras y no para la comodidad de los hombres»-respondió una de las encuestas a la pregunta de ¿Qué debería cambiar para que fueras al ginecólogo/a?

Creado en julio de este mismo año por las investigadoras Tamara Hoveling y Ariadna Izcarra Gual (investigadora española que cursaba el máster de ingeniería industrial en la Universidad de Delft, Holanda), Lilium recibe este nombre por su semejanza a una flor.



Con una inserción más cómoda (similar a la de un tampón), Lilium al introducirse se abre como una flor, evitando así la incomodidad o el dolor en las paredes vaginales que causa el espéculo más extendido actualmente (AFP, 2025).

El sesgo de género en la investigación médica es innegable, esto a grandes rasgos lleva a enormes lagunas y es que en muchos casos los propios especialistas no tienen las respuestas a aquello que

planteamos. Esto ocasiona que se desconozcan cuáles son los síntomas de numerosas enfermedades en mujeres, que se realicen diagnósticos errados (convirtiéndonos así en conejillos de indias del sistema) o que directamente la falta de investigación lleve a diagnósticos tardíos, como es el caso de la endometriosis.

El diagnóstico de la endometriosis también podría llamarse desesperar por esperar (y lo sé por experiencia propia). Esta enfermedad que afecta a una de cada diez mujeres tiene una media de diagnóstico de más de siete años, más de siete años de desesperación, de



consultas médicas, de respuestas inconclusas y de síntomas que pueden incapacitarte totalmente en vida. Los profesionales solo atajan este problema cuando ya no queda otra, por ejemplo, cuando te explota un ovario o cuando la endometriosis te causa problemas de infertilidad, volvemos entonces a preguntarnos: ¿Si no parimos la salud de nuestros cuerpos no importa? También es imposible no pensar: pero ¿es que nadie investiga la endometriosis? Y tal vez aquí yo también hubiera preferido la ignorancia antes de leer los artículos, que realizados por eminencias del ámbito ginecológico y financiados por universidades públicas de todo el mundo, pueblan las revistas científicas. Os dejo solo algunos títulos: A qualitative study of the impact of endometriosis on male partners(2017), que se puede traducir como Estudio cualitativo del impacto de la endometriosis en las parejas hombres, o Attractiveness of women with rectovaginal endometriosis: a case-control study, traducido como Atractivo de las mujeres con endometriosis recto vaginal: estudio de un caso práctico. Este último debido a la presión social y a las quejas que recibieron, fue retirado.



Pero hablemos de la regla, la única parte del ciclo de la que todas tenemos constancia. ¿Qué sabemos de ella? ¿Conocemos en verdad a nuestra regla?

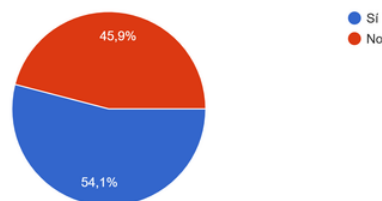


Hablamos entonces de la violencia preconsulta, que va desde invalidación, falta de escucha y empatía, gordofobia (parece ser que las gordas les pase lo que les pase su solución es hacer dieta),

paternalismo y la gran excusa de no derivar si tienes menos de 25 años (edad a la cual se realizan las pruebas del cáncer de útero, como si antes no tuvieras la regla o directamente un cuerpo que pueda enfermar), etc.

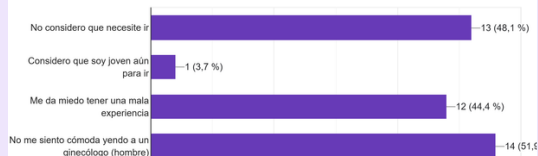
Muchos doctores/as no derivan a sus pacientes si no lo consideran necesario, para no engrosar aún más las largas listas de espera de especialistas en la sanidad pública.

¿Te han dicho o sabes de alguien a quien no hayan derivado al ginecólogo/a por no considerarlo necesario al tener menos de x edad?
37 respuestas



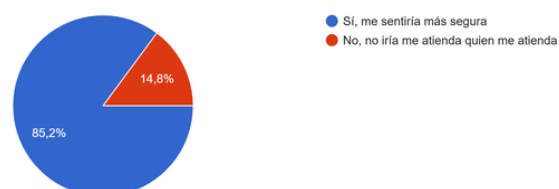
¿Por qué motivo no has ido?

27 respuestas



Si nunca has ido al ginecólogo por miedo, ¿irías si supieras que te va a atender una ginecóloga?

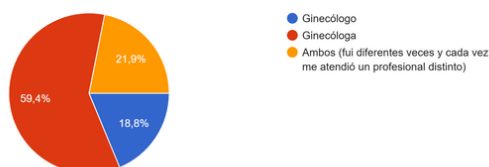
27 respuestas



Y así llega una, en muchos casos, ignorante y atravesada por tanta violencia a consulta. Pero también hay muchas que precisamente por esto no acaban yendo y al preguntarles si irían si quien les atendiese fuera una ginecóloga y no un ginecólogo, las respuestas son reveladoras. No siempre que te atiende una mujer es sinónimo de escucha ni que te atiende un hombre, de invalidación, pero es innegable que quienes están introduciendo la perspectiva de género en las consultas son mujeres jóvenes. Esto también se puede ver en las respuestas de las que sí han ido al ginecólogo/a. Aunque aún queda mucho por hacer.

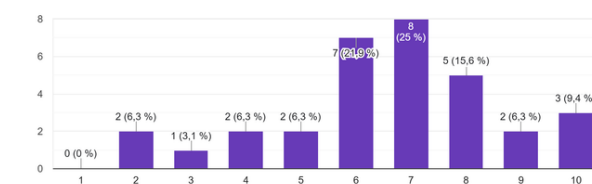
¿Te atendió un ginecólogo o una ginecóloga?

32 respuestas



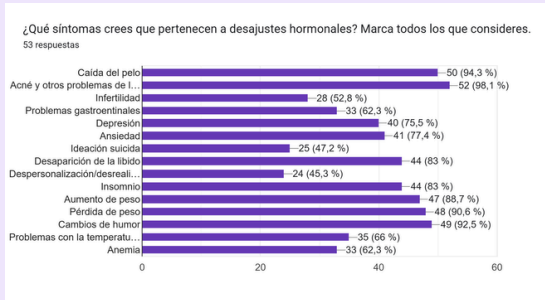
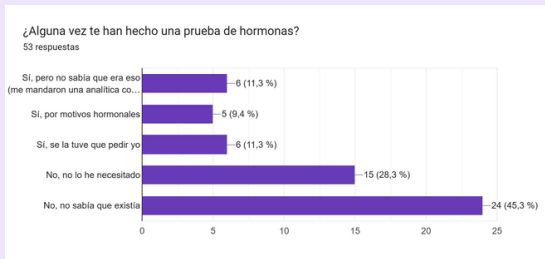
¿Cómo calificarías tu experiencia?

32 respuestas



Ya en consulta, a la que se llega desubicada y sin haber oído nunca hablar de tus propias hormonas, a muchas les recetan las “temidas” pastillas anticonceptivas (véase en el número 3 de esta revista el artículo de [La píldora anticonceptiva: consulte a su farmacéutico de Helena Ortiz Venegas](#)) y pocos especialistas se sientan a explicarles los riesgos que tienen, los tipos que hay y sus diferencias o algo tan simple como que el sangrado que se produce tomando pastillas es artificial.

Hay muchos motivos por los que pueden recetártelas (algunos más cuestionables que otros teniendo en cuenta la bomba de hormonas que suponen) pero yo quiero destacar la función de las anticonceptivas como terapia hormonal. Y es que la nueva histeria del siglo XXI, ese malestar sin nombre que nadie ataja, no es otro que el de los desajustes hormonales.



Pero ninguna lo sabe porque ni siquiera sabemos que nuestras hormonas se pueden medir mediante una prueba de hormonas, que no es más que una analítica completa que se realiza en los mismos ambulatorios.

No solo no sabemos que estas se pueden medir, sino que tampoco sabemos nada de lo que provocan estas en nuestro cuerpo y nada más que les prestamos atención cuando no funcionan como deberían.

Estas pastillas no están demonizadas por nada, solo hace falta ver la larga lista de efectos secundarios que provocan. Pero en ocasiones y bien recetadas, a muchas pueden salvarle la vida.

Como conclusión quería resaltar cómo las amigas son la principal fuente de conocimiento en estas cuestiones y cómo mi propósito con este artículo es que el boca a boca de su información diera esperanza.



Ilustración 1 Usuari de Twitter (@MasseAlexandria) mostrando que lleva 1/5 parte de su proyecto de tejer en crochet el prospecto médico de las pastillas.

Referencias bibliográficas:

AFL (2025). “Lilium, así es el espéculo ginecológico reinventado por mujeres para mujeres”. *ABC ciencia*, 15 de julio. Disponible en: https://www.abc.com.py/ciencia/2025/07/15/lilium-asi-es-el-especulo-ginecologico-reinventado-por-mujeres-para-mujeres/#google_vignette [Consulta: 7/11/2025]

Brigidi, Serena; Polo, Ana; Mena-Tudela, Desirée y Medina-Pradas, Cristina (2023): “Definición de la violencia ginecológica-obstétrica”, *Psicosomática y Psiquiatría*, Vol. 27, pp.34-38. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/372345814_DEFINICION_DE_LA_VIOLENCIA_GINECOLOGICA-OBSTETRICA_DEFINITION_OF Obstetric Violence

Elizondo, Vero (2021). “La historia del espéculo: orígenes, usos y apropiaciones”. *Clue*, 20 de diciembre. Disponible en: <https://helloc clue.com/es/articulos/cultura/la-historia-del-especulo-origenes-usos-y-apropiaciones> [Consulta: 5/11/2025]

Sowemimo, Annabel. (2021). “Los orígenes racistas y no éticos de la ginecología moderna”. *Clue*, 11 de enero. Disponible en: <https://helloc clue.com/es/articulos/cultura/los-origenes-racistas-y-no-eticos-de-la-ginecologia-moderna> [Consulta: 4/11/2025]

Varela Menéndez, Nuria (2019). *Feminismo para principiantes*. Segunda edición, Barcelona, Penguin Random House.



Delgadez, sacrificio y perfección: los trastornos de la conducta alimentaria como herramienta y consecuencia del sistema cisheteropatriarcal

Esther Lechón Pérez

Los trastornos de la conducta alimentaria y de la ingesta de alimentos, en adelante TCA, son un conjunto de enfermedades mentales «que se caracterizan por una alteración persistente en la alimentación o en el comportamiento relacionado con la alimentación» (Asociación Americana de Psiquiatría, 2014:329) y con consecuencias físicas y psicosociales para quienes las padecen. Empero, en esta definición propuesta por el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, se ignoran los aspectos socioculturales asociados al desarrollo de estas enfermedades mentales (Lips y Eridani, 2023:74). El presente artículo pretende analizar ese ámbito sociocultural de los TCA desde una perspectiva feminista. Más concretamente, el foco de este trabajo son los TCA que tienen una vinculación directa con la insatisfacción y la alteración de la imagen corporal, a saber, principalmente la anorexia nerviosa y la bulimia nerviosa, aunque también el trastorno de atracones y otros TCA especificados o no especificados. El análisis se realiza desde una perspectiva feminista, pues se parte de la presuposición de que estos trastornos en las mujeres se alimentan de los cánones de belleza y de la violencia estética que se ejerce sobre ellas.

En este sentido, si bien es cierto que cualquier persona puede desarrollar un TCA, la RANME explica en una [nota de prensa](#) que entre el 85 % y el 90 % de las personas que los padecen en España son mujeres (2024). Esta tendencia no es nueva, y tampoco exclusivamente nacional, pues en 1996, Gilbert y Thompson comentaban ya que entre el 90 y el 95 % de las personas que sufrían un TCA en Estados Unidos eran mujeres (1996:183). Lo que sí que es una novedad, y profundamente aterradora, es el hecho de que estos trastornos aparecen en edades cada vez más tempranas, incluso en menores que no han alcanzado ni siquiera la pubertad (RANME, 2024). A ello se suma una incidencia cada vez mayor de los TCA, que se duplicó entre los años 2000 y 2018 (Calado, 2024:21).

Indudablemente, estos datos revelan la necesidad imperante de aproximarse a la casuística de los TCA mirando a través de las gafas violetas, pues ya son muchas las feministas que han enfatizado la importancia de abandonar la generalización de los resultados obtenidos en la investigación hecha por hombres, únicamente sobre sujetos masculinos y, como mucho, mujeres blancas, y desde una perspectiva ya sesgada (Gilbert y Thompson, 1996:184-187).





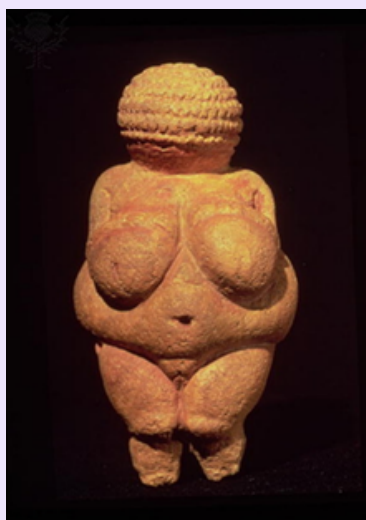
Breve infografía que resume las causas de la aparición de TCA. Fuente: Calado, 2024

Tomando en consideración el hecho de que los TCA en los que se centra este artículo son los asociados a la insatisfacción corporal, cabría entonces preguntarse de dónde proviene esta insatisfacción corporal en las mujeres. Calado (2024:31) ofrece un conjunto de factores en tres niveles: intrapersonal, interpersonal y estructural. Todos ellos hacen referencia a los estereotipos de género y los cánones de belleza. En el primer caso, hablamos de «factores de vulnerabilidad individual que predisponen a las mujeres a que le afecten más los estereotipos de género» (Calado, 2024:31). Los otros dos se relacionan con los agentes sociales de pertenencia y los agentes sociales de referencia, respectivamente, y su capacidad para imponer estos estereotipos de género y cánones de belleza sobre las mujeres.

Cabe mencionar que estos estereotipos de género no son algo construido exclusivamente para las mujeres, sino que se establecen también para los hombres desde una concepción exclusivamente binarista del género, relacionada estrechamente con los roles que cada uno ha ocupado en la vida social a lo largo de la historia. De este modo, se instaura para los hombres un canon corporal funcional que les permite mantener su actividad en el ámbito público. Mientras tanto, el cuerpo de las mujeres se transforma en un objeto que tiene mayor o menor valor en función de su belleza (Calado, 2024:24-25).

Surge ahora una incógnita colosal: ¿qué es la belleza? Si la belleza es la cualidad de lo bello y lo bello es lo «que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por extensión, al espíritu» (RAE, 2024); entonces ¿tienen las mujeres que aspirar a personificar esa perfección de sus formas para complacer a quien ha construido ese ideal de belleza, a saber, los hombres? Sobre esto, escribe Pineda (2020:93-94):

Los cánones y estereotipos de belleza impuestos a las mujeres siempre han sido creados, direccionados, difundidos, promovidos y exigidos por hombres. Han sido los hombres que detentan el poder político, económico, religioso, académico, médico, mediático o empresarial quienes les han dicho a las mujeres qué es la belleza, cómo conseguir la belleza, quiénes son bellas y cómo deben lucir para ser consideradas bellas.



Venus de Willendorf.
Estatuilla de piedra del
Paleolítico tardío. Fuente:
[Britannica Image Quest](#)

Un ideal de belleza que, además, es cambiante, pues pasa desde las concepciones de mujeres fértiles con senos, muslos, caderas y pechos exacerbados representadas en la Prehistoria (Pineda, 2020:5) hasta el canon de delgadez extrema encarnado por actrices y cantantes durante la década del 2000 (Pineda, 2020:82).



Fotografía de Natalie
Portman. Fuente: [Creative Commons España](#)

Según Wolf, la severidad, la crueldad y la opresión de estas imágenes de la belleza femenina se han acrecentado según se iban superando obstáculos legales y materiales, estableciendo un novedoso y eficaz sistema que permite la perpetuación de la dominación masculina y la opresión femenina (1991:13-16). De este modo, se puede «encerrar mejor a las mujeres dentro de sus confines» (Wolf, 1991:19) y establecer así una distracción que les impide focalizar su atención en la estructura patriarcal que las oprime y en todas aquellas luchas pendientes, pues muchas de sus energías se concentran en cumplir con unos cánones que habrían de permitirles ser lo que se espera de ellas: bellas.

A esto se suma, por un lado, la expansión de la difusión del ideal de belleza con la aparición de los medios de comunicación de masas a partir del siglo XX (Pineda, 2020:96), a los que se añaden en el siglo XXI las redes sociales, que sin duda representan el epítome de esos cánones cambiantes en un contexto en el que todo queda obsoleto de forma casi inmediata.

Por otro lado, estos cánones de belleza, sean cuales sean, se ven reforzados no solo desde la estructura patriarcal, sino desde el propio sistema capitalista, que ha desarrollado poderosas industrias a partir de una manipulación consciente del mercado (Wolf, 1990:21). Entre ellas, podemos destacar la industria de la moda, la industria cosmética, la industria farmacéutica y la industria pornográfica. De este modo, las mujeres quedan convertidas no solo en objetos de consumo, sino también en sujetos

consumidores (Pineda, 2020:97), consumidores de productos que prometen terminar con su insatisfacción corporal al presentarse como la única forma de cumplir con los cánones de belleza.

Como se comentaba anteriormente, el problema fundamental yace en el hecho de que, a diferencia de los hombres, las mujeres están obligadas a cumplir con estos cánones que determinan su valor como mujer. En este contexto, se construye un «conjunto de narrativas, representaciones, prácticas e instituciones que ejercen una presión perjudicial y formas de discriminación sobre las mujeres para obligarlas a responder al canon de belleza imperante» (Pineda, 2020:97). Esto, sumado a su impacto en la vida de las mujeres, es lo que Pineda (2020:97) denomina violencia estética.

Esta violencia, según Pineda (2020:97), la sostienen cuatro pilares: el sexismo, la gerontofobia, el racismo y la gordofobia. A pesar de que estos cuatro sustentos podrían analizarse individualmente como herramienta y consecuencia del sistema cisheteropatriarcal, conviene ahora prestar atención al último de ellos, pues la gordofobia y el culto a la delgadez están inevitablemente ligados con los TCA en mujeres.

Esta valoración de la gordura como un síntoma no solo de fealdad, sino también de pereza, sedentarismo, abandono, descuido y carencia de compromiso, disciplina y voluntad ha estado siempre presente en la historia social (Pineda, 2020:110-111). Por lo tanto, si las mujeres son un objeto cuyo valor se basa en la belleza, y la belleza se asocia directamente con la delgadez, entonces las mujeres tienen que estar delgadas para ser bellas.

Wolf, por su parte, defiende que este ideal de delgadez se torna una cuestión preocupante alrededor de la década de 1920, justo en la época en la que las mujeres obtuvieron el voto en numerosos países occidentales (1991:237). Así, en este proceso, que comienza en Estados Unidos, se fomenta y difunde un ideal de peso (personificado, por ejemplo, en la que fue la primera supermodelo, [Twiggy](#)) que se encuentra muy por debajo del peso de la mujer media y que se ha ido alejando cada vez más con el paso de los años: «Hace una generación, la modelo media pesaba un 8 % menos que la mujer media estadounidense, mientras que hoy pesa el 23 % menos» (Wolf, 1991:238). Pasados más de treinta años, no resulta descabellado imaginar que la distancia entre la ficción y la realidad no haya sino aumentado. A partir de este ideal, no solo se crea un símbolo que tranquiliza a la estructura patriarcal por mostrar a la mujer claramente debilitada (Wolf, 1991:238); sino que también se fomenta la insatisfacción corporal en las mujeres, cuyo cuerpo queda entonces convertido en su propia prisión, una de la que es mucho más difícil escapar.

Una vez revisados brevemente los pilares sobre los que se sostiene la violencia estética, y sobre todo el pilar de la delgadez, cabe prestar atención a la doble naturaleza de este tipo de violencia, que es tanto simbólica como física. Esto lo recoge Calado (2024:77) en la pirámide de la violencia.



Pirámide en la que se representan los diferentes estadios de la violencia que se ejerce sobre las mujeres.
Fuente: Calado, 2024

Por una parte, se consideran violencia simbólica «aquellos patrones estereotipados, mensajes, valores, iconos o signos que transmiten y reproducen dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de las mujeres en la sociedad» (Calado, 2024:40). Por consiguiente, este tipo de violencia abarca desde ese chiste con una premisa ya muy trillada y conclusiones muy variadas, aunque siempre misóginas, en el que una mujer le pregunta a su marido si la ve gorda; hasta la misma consulta de un médico, donde, en ocasiones, cualquier padecimiento de una mujer gorda se asocia única y exclusivamente con el hecho de que está gorda.

Por otra parte, existe también una faceta física de la violencia estética, que recogería los tratamientos estéticos o de salud fallidos, entre los que se mencionan, a modo de ejemplo, las operaciones de aumento de pecho y el blanqueamiento de piel de las mujeres negras (Calado, 2024:77).

Los TCA (al menos los relacionados directamente con la insatisfacción corporal), por tanto, serían una forma de violencia física consecuencia de la violencia simbólica, todo ello enmarcado en un contexto de violencia estética.

En realidad, lo que el presente artículo ha hecho hasta ahora ha sido precisamente exponer esas formas de violencia simbólica que se ejercen sobre los cuerpos de las mujeres y cómo esto causa cada vez más TCA en mujeres cada vez más jóvenes. La estigmatización de la gordura se une a la construcción de una cultura de la dieta en una sociedad de consumo dentro de un sistema capitalista, generando así el caldo de cultivo perfecto para la aparición de trastornos de la conducta alimentaria.

Sobre la sociedad de consumo ya se ha hablado brevemente: se han creado infinidad de industrias en torno a la insatisfacción corporal de las mujeres, por lo que mandar mensajes que las debiliten, además de reforzar la estructura patriarcal, permite conseguir mayores índices de consumo a través de comportamientos consumistas de mujeres que buscan soluciones a todo aquello que, supuestamente, está mal en sus cuerpos (Calado, 2024:73).

En lo referente a la cultura de la dieta, la asociación entre peso y salud permite la creación de infinidad de dietas diferentes, todas ellas basadas en el control del peso, pues esta sería, supuestamente, la forma de garantizar la salud de una persona (Calado, 2024:55). Empero, la realidad es que el control del peso se entiende también como sinónimo de mayor belleza y, por lo tanto, el verdadero mensaje es: «serás más valiosa cuanto más delgada seas» (Calado, 2024:61). Es entonces cuando surgen la insatisfacción corporal, la culpa y otros sentimientos negativos asociados a la comida, las relaciones tóxicas con el ejercicio y, en muchas ocasiones, los TCA.

Sin embargo, también resulta fundamental poner de manifiesto la faceta de violencia física que se oculta detrás de los TCA. La anorexia nerviosa supone restringir la ingesta energética de forma persistente, con todas las alteraciones fisiológicas que implica la malnutrición, por ejemplo, la amenorrea o la pérdida de densidad mineral ósea (Asociación Americana de Psiquiatría, 2014:339-341). Por su parte, la bulimia nerviosa se relaciona con episodios recurrentes de atracones que provocan malestar gastrointestinal, así como con comportamientos compensatorios como el vómito autoprovocado o el uso de laxantes, que pueden llegar a ocasionar, entre otros, desgarros esofágicos y perforaciones gástricas (Asociación Americana de Psiquiatría, 2014:345-347). Estos son solo algunos ejemplos de los daños físicos que causan los TCA, pero, sin duda, sirven para demostrar que estos trastornos involucran un factor de violencia física que, aunque pueda parecer exclusivamente autoinfligida, no lo es cuando se tienen en cuenta las formas de violencia simbólica patriarcal que llevan a las mujeres a lastimar sus propios cuerpos. Sobre esto, escriben Lips y Eridani (2023:74-75):

Se trata de una violencia que, a pesar de ser gestada desde una sociedad hegemónicamente masculina y heterosexual, es sostenida y reproducida además por las propias mujeres en la medida que existe una internalización de la figura del agresor. [...] En este caso, los TCA son expresiones de una violencia tal contra las mujeres que ha llegado al punto de ser aceptada y administrada por ellas mismas en sus prácticas cotidianas.

Indudablemente, la existencia de una violencia sistemática que se ejerce concretamente sobre las mujeres hasta el punto de enfermarlas gravemente evidencia nuevamente la necesidad de analizar este asunto desde una perspectiva feminista. De esta manera, no solo se cuestionan las narrativas construidas por las élites de poder, sino que también, y esto es fundamental, se abre camino a una vida mejor para las mujeres (Gilbert y Thompson, 1996:184). En este sentido, ya son numerosas las explicaciones que se han dado desde el feminismo para el desarrollo de los TCA. Gilbert y Thompson (1996) recogen estos planteamientos y las clasifican en cuatro grupos.

En primer lugar, plantean la cuestión de la cultura de la delgadez, es decir, esta idea de la delgadez como garante de felicidad y éxito frente a la gordura como reflejo de pereza, fealdad y fracaso. La difusión de este planteamiento se consideraría beneficiosa por cuestiones económicas y de control sobre las mujeres (Gilbert y Thompson, 1996:185-186). A continuación, presentan una teoría que defiende que los TCA pueden surgir como un intento por parte de las mujeres de adquirir control, algo de lo que carecen en los ámbitos más importantes de sus vidas. De hecho, por un lado se ha llegado a plantear la posibilidad de que, en ocasiones, las mujeres hayan buscado un cuerpo visiblemente enfermo para que no se las sexualizara y, por tanto, se las tomara más en serio en el ámbito público (Gilbert y Thompson, 1996:188). Por otro, recogen una tercera explicación basada en el éxito de las mujeres, que se sustenta en la idea de que estos trastornos mentales surgen como una respuesta al conflicto que existe entre las mujeres y la realización personal, académica y profesional. De este modo, los TCA podrían ser reflejo de un intento de mostrarse más femeninas (y por tanto tener mayor aceptación) por parte de mujeres exitosas profesionalmente o de un intento por triunfar de alguna manera en el caso de mujeres sin éxitos profesionales (Gilbert y Thompson, 1996:190-191). Por último, tratan la posibilidad de que los TCA sirvan a las mujeres para forjar una identidad en un sistema que las devalúa y las define siempre en comparación con los hombres (Gilbert y Thompson, 1996:193).

Si bien se han planteado todas estas explicaciones en forma de apuntes someros, la información que se menciona sirve, sin duda, como demostración de la existencia de esos aspectos socioculturales asociados a los TCA que, tal y como se comentaba al principio del artículo, el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales no ha tenido en cuenta ni siquiera en su última versión.

En concreto, desde una perspectiva feminista, los planteamientos desplegados en estas páginas se presentan como una demostración de que la hipótesis que se trazaba ya desde el título parece cumplirse: los TCA son, a la vez, herramienta y consecuencia del sistema cisheteropatriarcal.

Por un lado, el patriarcado crea una serie de ideales de belleza para las mujeres y ejerce presión y violencia sobre ellas para que cumplan con los cánones esperados. Esto, inevitablemente, genera insatisfacción corporal y, con ella, la posibilidad de desarrollar un TCA. Por otro lado, la construcción de estos ideales no es casual o arbitraria, pues ha servido al sistema para asegurar su propia supervivencia en la medida en que debilita a las mujeres hasta el punto de enfermarlas y las desplaza de las luchas por conseguir todos los derechos pendientes, encerrándolas en una batalla difícil de librar y de la que resulta prácticamente imposible salir victoriosa: el enfrentamiento con el propio cuerpo y, en esencia, con una misma.

Referencias bibliográficas:

Asociación Americana de Psiquiatría (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. 5ª edición. Madrid: Editorial Médica Panamericana.

Calado Otero, María (2024). *Mujeres jóvenes y trastornos de la conducta alimentaria. Impacto de los roles y estereotipos de género*. Colección de estudios, 136. Madrid, Instituto de las Mujeres. Disponible en: <https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/TrastornosCond uctaAlimentaria.pdf> [Consulta: 10-10-2025].

Gilbert, Stephanie and Thompson, Joel Kevin (1996). "Feminist explanations of the development of eating disorders: common themes, research findings and methodological issues". *Clinical Psychology: Science and Practice*, 3(3), 183-202. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2850.1996.tb00070.x> [Consulta: 10-10-2025].

Lips Larrañaga, Macarena y Eridani, Aleosha (2023). "'Lo que me nutre me destruye'. Los Trastornos de la Conducta Alimentaria como expresiones de la violencia sexual contra las mujeres". *Femeris*, 8(1), pp. 70-87. Disponible en: <https://doi.org/10.20318/femeris.2023.7462> [Consulta: 7-10-2025].

Pineda G., Esther (2020). *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. 1ª edición. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Real Academia Española (RAE) (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/> [Consulta: 11-10-2025].



Real Academia Nacional de Medicina de España (RANME) (2024). *Aquellos TCA que se cronifican pueden llegar a ser muy graves y causar la muerte en una de cada diez personas*. Nota de prensa, 29 de noviembre. Disponible en: <https://ranm.es/2024/11/aquellos-tca-que-se-cronifican-pueden-llegar-a-ser-muy-graves-y-causar-la-muerte-en-una-de-cada-diez-personas/> [Consulta: 10-10-2025].

Wolf, Naomi (1991). *El mito de la belleza*. Traducido del inglés por Andrés Gromaches, Esther. Barcelona: Emecé Editores.



«Si no comes carne, te devorará el resto del mundo». El cuerpo femenino como espacio de subversión en *La Vegetariana* de Han Kang

Ángela García Álvarez

La Vegetariana de Han Kang es una de esas novelas que te fascina y te incomoda a partes iguales, y se ha convertido en una de las obras más impactantes de la literatura contemporánea. La ganadora del Premio Nobel de Literatura en 2024 ha conseguido que lectoras y lectores de todo el mundo conecten con su narración y con su sensibilidad, y su obra *La Vegetariana* es el mejor ejemplo de ello.

Han Kang nació en 1970 en la ciudad de Gwangju, en Corea del Sur. Cada uno de sus libros es una experiencia lectora estimulante y diferente, como las que encontramos en *La Vegetariana* (2007), *La clase de griego* (2014) o *Actos Humanos* (2014).

Fue galardonada con el Premio Nobel de literatura «por su intensa prosa poética que confronta traumas históricos y expone la fragilidad de la vida humana», explicaba la Academia (BBC, 2024). Desde 1901, solo 18 mujeres han sido premiadas con el Nobel de Literatura, y esto constituye solo el 15% de las personas premiadas, es decir, una mujer de cada nueve hombres. Si bien el panorama literario cada vez es más inclusivo con las mujeres, sigue siendo un escenario hostil para las escritoras, y aunque haya cada vez más mujeres premiadas, queda mucho por hacer para que termine la dominación de los hombres del canon literario (Pérez, 2024).

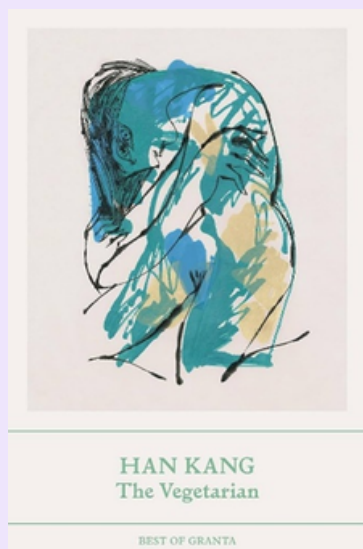


Foto de Han Kang. Fuente: [The New York Times](#)

Hablemos de *La Vegetariana* y su recepción

La Vegetariana es quizás su obra más conocida y por la que se ha hecho tan popular esta escritora. Cuenta la historia de Yeonghye, una mujer surcoreana que decide dejar de consumir carne después de sufrir pesadillas macabras y sanguinarias que no la dejan dormir por la noche. Las consecuencias de este acto subversivo se manifestarán en pura violencia por parte de la sociedad y de su familia, en un proceso en el que ella irá desprendiéndose poco a poco de su condición humana para su posterior metamorfosis.





Portada de la edición de *The Vegetarian* de Han Kang que he leído. Fuente: [Amazon](#)

¡Alerta *spoiler*! En este artículo voy a hablar de pasajes específicos de la novela, por lo que, si te apetece leer el libro, deberías hacerlo antes de leer mi artículo.

La recepción de esta obra fue completamente distinta en Corea que en el resto del mundo: mientras que en Corea se criticó con dureza la novela, tuvo una gran acogida por parte del público internacional (Barros y Villazón, 2023). En su [entrevista con The Booker Prize](#), Han Kang explica que le sorprendió la buena recepción que tuvo en el resto del mundo, sobre todo por parte de las mujeres, y cómo se ven diferencias en la interpretación de la obra dependiendo de la cultura y las generaciones.

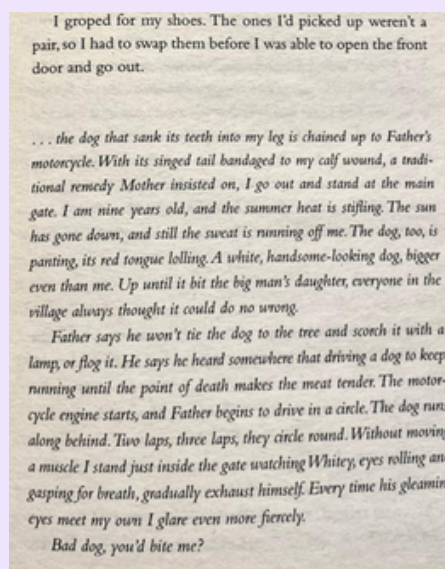
A pesar de que la obra se ambienta en Corea del Sur, está escrita de tal manera que puede ser interpretada de forma universal, de una manera más directa por los lectores/as conocedores/as o pertenecientes a la cultura coreana, pero también puede ser entendida por cualquier lector/a internacional ya que esta situación se da, desgraciadamente, en todo el mundo (Morales y Eun Kyung, 2024).

En este artículo me gustaría enfocarme principalmente en cómo Yeonghye utiliza su cuerpo como un arma de subversión, una herramienta para poder romper con el orden establecido y acabar con esas estructuras patriarcales que la han dominado siempre como mujer, y cómo el simple acto de dejar de consumir carne la desprende de su condición humana, llegando a los límites de la desaparición.

Stop eating meat, and the word will devour you whole (Kang, 2016: 48)

Las voces narradores y ninguna de la protagonista

Esta obra se divide en tres partes narradas por el marido de la protagonista, su cuñado y su hermana, por lo que, aunque observamos los mismos hechos desde tres ópticas diferentes, nunca conocemos la perspectiva de la protagonista. La narración no es lineal y su lentitud nos permite converger las tres voces que hablan de Yeonghye (Barros y Villazón, 2023). Sin embargo, es por esto por lo que ni siquiera en la propia ficción Yeonghye consigue librarse de la dominación, ya que su personaje se tergiversa por una narración en tercera persona y nunca sabemos lo que realmente siente y piensa la protagonista.



Pasaje en cursiva de los sueños de Yeonghye. Fuente: imagen propia.

Esto ocurre porque lo único que conocemos son sus sueños, que son los pasajes en cursiva en la obra (Barros y Villazón, 2023).

El patriarcado en la cotidianidad coreana (aunque universal)

La primera parte está narrada por su marido y se pone el foco en el matrimonio y la familia, y cómo la dominación y la violencia se convierten en el lenguaje del sistema patriarcal. En la segunda parte, narrada por su cuñado, se presenta el deseo de los cuerpos y la violencia sexual, y finalmente la tercera parte, que leemos desde la perspectiva de su hermana, observamos a la protagonista siendo dueña de su cuerpo bajo la decisión de dejar de ingerir cualquier tipo de alimento (Morales y Eun Kyung, 2024).

Esta decisión de no comer carne tiene repercusiones tanto en la sociedad y su familia como en ella misma: por un lado, se rompen las costumbres establecidas en su familia, que cuestiona sus actos, y, por otro lado, usa su cuerpo como protesta ante un sistema patriarcal que se debilita cuando su poder se muestra retado y vulnerable (Morales y Eun Kyung, 2024). En este caso, Yeonghye se convierte en una amenaza para la estructura familiar y social.

El primer gesto de violencia que recibe Yeonghye en la obra es por parte de su marido. Él se casa con Yeonghye por su apariencia, que no era extraordinaria (la define como «común y corriente»), y la cosifica al pensar que no hay competencia con otros hombres, ya que ningún hombre se interesaría por ella (Savitri, 2018). Cuando Yeonghye decide no comer carne, tiene lugar un punto de inflexión en su matrimonio porque abandona sus labores de mujer tradicional: ya no cocina, no limpia, no lo ayuda a prepararse antes de trabajar, incluso lo deja en ridículo en una cena de trabajo. Por eso, al llegar a casa la obliga a tener relaciones sexuales y la viola: se adueña de su cuerpo y de sus decisiones (Barros y Villazón, 2023).



Marge en *The Simpsons* (1989) en la temporada 2, episodio 12.

Fuente: [Pinterest](#)

Otra de las veces en las que Yeonghye decide qué hacer con su cuerpo es con respecto al uso del sujetador: a pesar de que su marido le insiste en lo vulgar y mal visto que se ve que una mujer no use sujetador, ella se siente oprimida y ahogada en él, y le incomoda. Esto el marido no lo entiende, pero tampoco lo quiere entender, y se va a mostrar disconforme, ya que usar sujetador es una forma de «poner a salvo» los pechos de su mujer (otro ejemplo de cosificación) de la mirada masculina (Morales y Eun Kyung, 2024). Esto nos remite directamente al movimiento del feminismo radical que criticaba el uso del sujetador debido a que lo consideraban una forma de opresión patriarcal (Varela, 2019).

Por otro lado, la familia también ejerce violencia sobre ella una vez que ha dejado de comer carne. La familia es un elemento muy importante en la sociedad coreana, en la que la figura paterna absorbe casi todo el poder, incluso más que el marido. En este contexto, su padre representa el ideal de virilidad y masculinidad propia de la sociedad coreana. Representa una masculinidad establecida y justificada socialmente, en la que la dominación que ejerce el padre sobre su hija sirve como excusa para maltratarla, mientras que su familia utiliza su decisión de convertirse en vegetariana como forma de justificar esa violencia sobre ella (Savitri, 2018).

Cuando se niega a comer carne delante de su familia, Yeonghye recuerda un suceso traumático en el que su padre mató a su perro cuando le mordió de pequeña, y tras esto se lo comieron. Esta escena violenta se repite, pero Yeonghye no cede, y se niega a comer carne, por lo tanto, es la primera vez que se opone a su familia y contra la autoridad de su padre (Morales y Eun Kyung, 2024).

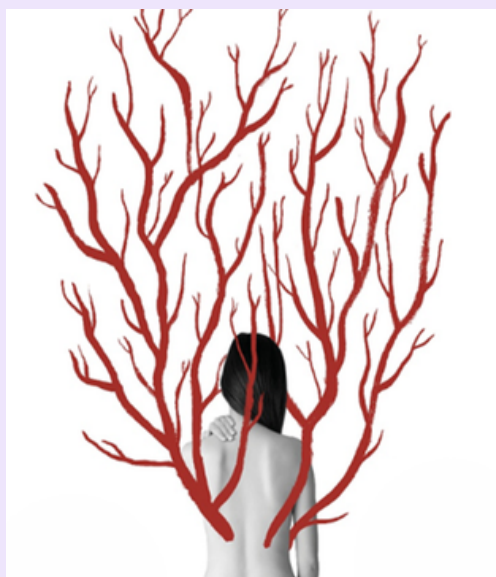
Dejar de comer carne: el gesto que lo cambia todo

Hablemos ahora propiamente del acto de comer carne. Como habíamos mencionado anteriormente, Yeonghye deja de comer carne la noche en la que sufre unas pesadillas escalofriantes y sangrientas sobre animales. En principio, podríamos decir que esta decisión de dejar de comer carne la hace por la propia filosofía del vegetarianismo y la lucha contra el maltrato animal. Pero ¿es este únicamente el trasfondo de este acto, o va más allá?

En el libro se produce una dicotomía importante, la de la carne y lo vegetal: la carne se asocia a la fuerza y la violencia, un atributo canónicamente atribuido a lo masculino; lo vegetal, por el contrario, se asocia a lo pasivo y monótono, un atributo relegado a lo femenino. Por ende, dejar de comer carne y convertirse en vegetal es para Yeonghye una forma de construir su feminidad y conciencia femenina (Morales y Eun Kyung, 2024).

El deseo de dejar de consumir carne transiciona a otro deseo mucho más ambicioso: convertirse en árbol. Esta metamorfosis no se da tanto por el daño ecológico o el maltrato animal, sino como forma de escapar de la misoginia y violencia sufrida a lo largo de su vida.

En la segunda parte del libro, su cuñado se siente atraído por la mancha mongólica que tiene la protagonista en la espalda, que es una marca de



Portada de la edición en español de la editorial de RandomHouse. Fuente: [Penguin Libros](#)

nacimiento de color azul grisáceo que le suelen salir a los recién nacidos, y que generalmente desaparece de forma gradual, pero por algún motivo que no conocemos Yeonghye la sigue teniendo. Él, que es artista, se siente inspirado y dibuja flores en su cuerpo desnudo y aprovecha la situación de vulnerabilidad de la protagonista y su deseo de transformación como una oportunidad para satisfacer sus fantasías artísticas y sexuales. Esta obsesión desmedida lo lleva a cometer una violación, el ejemplo extremo de violencia y cosificación que sufren las mujeres. Además, su cuñado también ejerce violencia sobre su mujer, la hermana de Yeonghye, sometida también al patriarcado y cargada con la crianza y el trabajo doméstico, además del trabajo asalariado, sin tener el apoyo de su marido que se desentiende completamente de la responsabilidad que conlleva el matrimonio (Barros y Villazón, 2023).

La metamorfosis como huida: ¿resistencia o autodestrucción?

Yeonghye desea convertirse en vegetal, trata de huir de esa violencia a través de esta metamorfosis, y esta transformación deriva al abandono del cuerpo. Y esto nos puede hacer pensar: ¿Yeonghye usa su cuerpo como forma de resistencia, o termina siendo un método de autodestrucción? ¿O ambas?

Por un lado, podríamos decir que, efectivamente, Yeonghye consigue al final alejarse de los mecanismos de violencia que la oprimen, tanto de su familia, como de su marido y también de la sociedad en general. Rechazar comer carne se convierte en una decisión propia, sobre su cuerpo y su bienestar, y se niega a participar de esa violencia sobre los animales sin dar ningún tipo de argumento ni justificarse, ya que ella es ahora dueña de sus decisiones.

Sin embargo, también podríamos decir que esta forma de lucha contra el patriarcado se convierte en su autodestrucción. Al dejar de comer carne, deja progresivamente de comer en general (por su afán de convertirse en un árbol), y esto la lleva a la desnutrición y un diagnóstico de anorexia nerviosa por parte de los médicos del hospital. Su deseo por mantener la autonomía sobre su cuerpo deriva a Yeonghye a poner en riesgo su integridad física (Barros y Villazón, 2023).

Ecofeminismo y cómo la mujer y la naturaleza comparten violencia

La relación entre el cuerpo y la naturaleza dialoga con la [teoría ecofeminista](#), que defiende que la opresión de la mujer y la explotación de la naturaleza están intrínsecamente relacionados. Este es el argumento crucial que le da sentido a la obra: tanto el cuerpo de las mujeres como el de los animales han sido y son de consumo y explotación para los hombres. Por ende, se trata el vegetarianismo como una forma de ruptura con el mundo de la carne y el consumo que permite deconstruir el discurso sexista y especista imperante.



En este punto, el cuerpo de Yeonghye se retrata como un espacio de resistencia y autodestrucción, a partes iguales. Su negativa a alimentarse puede percibirse como un acto (aunque extremo) de emancipación, ya que renuncia a la dominación masculina (la carne, el deseo, el consumo), pero a su vez, de renuncia a sí misma, a la corporeidad humana. Esa delgada línea entre la subversión y la desaparición se difumina, porque en una sociedad donde históricamente el cuerpo femenino se ha reducido a un objeto, parece ser que la única manera de escapar de esta cosificación es negar del cuerpo.

Ser dueñas de nuestros cuerpos en tiempos de dominación

Cuando terminé este libro era verano y estaba con mis amigas en la piscina. En un libro donde se retrata tan bien cómo el cuerpo femenino se convierte en la diana del patriarcado y en un momento vital como es el verano en el que las mujeres exponemos constantemente nuestro cuerpo, lo primero que pensé fue: ¿hasta qué punto somos dueñas de nuestro cuerpo?, ¿para recuperar nuestro cuerpo, debemos dejar de habitar en él? Responder a esta pregunta no es fácil, y en el libro la respuesta no es realmente la que queríamos escuchar.

En una sociedad que nos acecha y nos vigila, que nos exige y consume el cuerpo de las mujeres, pensar en que somos dueñas de nosotras mismas se vuelve una idea frágil, casi ilusoria. En *La Vegetariana*, vemos como la protagonista al negarse a comer rompe con esa imagen de feminidad que han moldeado los hombres y cómo su deseo de transformarse en árbol y la despersonalización la ayudan a escapar de un mundo que es insoportable para ella. Para Yeonghye, esto es una forma de renacer fuera del deseo masculino y las estructuras sociales que la asfixian. El árbol, símbolo de inocuidad y vida, representa una existencia sin violencia, y en él ve Yeonghye un refugio (Barros y Villazón, 2023).



«Freedom is having control over my body?» Fuente: [@feminist](#) en Instagram

Quizás, la pregunta que me hice este verano, más que buscar una respuesta definitiva, me hizo reflexionar sobre una situación que nos afecta a todas: ¿cómo habitar un cuerpo que otros reclaman como suyo? *La Vegetariana*, más que ofrecer una solución, expone con crudeza una experiencia compartida.

En definitiva, *La Vegetariana* muestra cómo el cuerpo femenino sigue siendo objeto de consumo y control dentro de una sociedad patriarcal y capitalista que devora aquello que no se ajuste a sus normas. Han Kang nos obliga a no quitar la mirada de esta violencia estructural, y a preguntarnos qué libertad es posible cuando incluso el simple acto de existir se convierte en un territorio en disputa.

Referencias bibliográficas:

Barros García, Benamí; Villazón Busta, Jimena. (2023). "Morir en árbol para matar al monstruo. Lo fantástico como resistencia y el androcentrismo en *La vegetariana* de Han Kang." *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. 11(1). <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.968> [Consulta: 18-10-2025]

BBC, (2024). "La escritora surcoreana Han Kang gana el premio Nobel de Literatura 2024" *BBC News Mundo*. 10 de octubre de 2024. <https://www.bbc.com/mundo/articles/cje3414k14po> [Consulta: 18-10-2025]

Chica Morales, Patricia; Eun Kyung, Kang. (2024). "Mujer, familia y sociedad en "La vegetariana" de Han Kang". *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, (27), 165–180. <https://doi.org/10.12795/RICL2024.i27.09> [Consulta: 18-10-2025]

Hang, Kang, (2016). "The Vegetarian". Granta Books.

Pérez, Cristina (2024). "El Nobel de Literatura: una historia centenaria y solo 18 mujeres premiadas, la mitad en el siglo XXI". RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20241009/nobel-literatura-historia-centenaria-18-mujeres-premiadas-mitad-siglo-xxi/16272662.shtml> [Consulta: 18-10-2025]

Savitri, Adelia (2018). "Subjectivity of women's body as a resistance to the domination of patriarchy in novel *Vegetarian* by Han Kang". *International Journal of English and Literature (IJEL)*. 8(1), 1-10. <https://journals.indexcopernicus.com/search/article?articleId=1638102> [Consulta: 18-10-2025]

The Booker Prizes. (2023). Han Kang interview: 'I never imagined *The Vegetarian* would find so many readers'. <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/han-kang-interview-i-never-imagined-the-vegetarian-would-find-so-many>. [Consulta: 18-10-2025]

Varela, Nuria. (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.

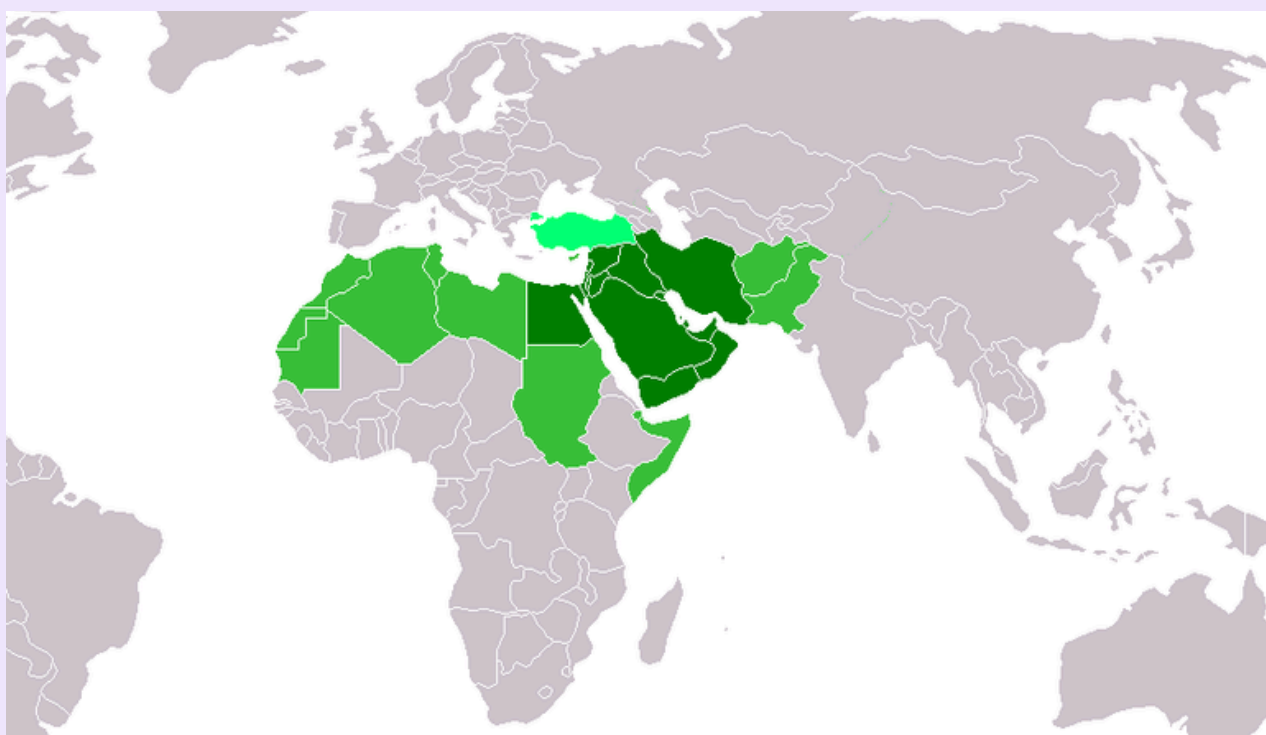


Danza del vientre: entre la cosificación y el empoderamiento femenino

María del Pilar Ríos Báez

Introducción

La danza del vientre, también conocida como danza oriental, constituye un fenómeno cultural complejo que ha atravesado fronteras geográficas, simbólicas y políticas. Nacida en contextos sociales y rituales de Medio Oriente y el Norte de África, esta práctica se ha transformado a lo largo de los siglos en un objeto de consumo cultural y de espectáculo dentro del imaginario occidental. Más allá de su valor artístico, la danza del vientre ha sido frecuentemente representada bajo la mirada exotizante de Occidente, lo que ha favorecido su asociación con la sensualidad, la feminidad esencializada y la disponibilidad del cuerpo femenino. Esta percepción, lejos de ser neutra, está atravesada por relaciones de poder, género y colonialidad.



Mapa de las regiones MENA, que engloban países de Oriente Medio y Norte de África. La danza oriental hunde sus raíces en un amplio mosaico cultural que se extiende por estas zonas, lejos de la visión homogénea con la que a menudo se interpreta desde Occidente. Fuente: [Wikimedia Commons](#)

El análisis de la danza del vientre en clave de género se enmarca en un debate más amplio acerca de la construcción cultural del «Oriente» por parte de Occidente. [Edward Said \(1978\)](#) definió el *orientalismo* como el conjunto de discursos que crean una imagen distorsionada y subordinada del mundo árabe y musulmán, caracterizada por el exotismo, el atraso y la sensualidad. Dentro de este entramado, el cuerpo de la mujer



oriental ha sido una de las principales superficies sobre las cuales se proyecta el deseo occidental, convirtiéndose en símbolo de un territorio «misterioso» y «erótico» (Said, 1978). La danza del vientre, en este sentido, ocupa un lugar central en la producción de esta fantasía orientalista.

En las últimas décadas, distintos trabajos han mostrado que la apropiación de la danza oriental por parte de Occidente ha estado marcada por la mercantilización y la reducción de la práctica a un espectáculo erótico. Como plantea [Alcaraz \(2006\)](#), la inserción de esta danza en el campo de la producción cultural occidental ha supuesto una resignificación que privilegia la atracción turística y la estetización del cuerpo femenino por encima de sus significados originarios. Este proceso, vinculado con la lógica del mercado, ha contribuido a reforzar estereotipos de género y ha consolidado la danza del vientre como un objeto de consumo asociado a la feminidad exotizada.

Sin embargo, la mirada crítica sobre la danza oriental no se agota en su dimensión de cosificación. Diversas investigaciones feministas señalan la ambivalencia de la práctica: mientras que, desde el discurso occidental dominante, se enfatiza su carácter sexualizado, muchas bailarinas y practicantes reivindican la danza como un espacio de empoderamiento, autoconocimiento y afirmación de la corporalidad femenina ([Campaña Santacruz, 2014](#); [Rosell Garrofé, 2023](#)). En esta tensión se sitúa el presente artículo, que busca problematizar la representación occidental de la danza del vientre como forma de socialización y objetivación de la mujer, sin dejar de lado las voces y experiencias que la resignifican como herramienta de agencia.

En consecuencia, este trabajo se propone tres objetivos principales: (1) analizar la construcción occidental de la danza del vientre en clave orientalista y de género, (2) examinar las dinámicas de apropiación cultural y mercantilización que han modelado su recepción en Occidente, y (3) contrastar dichas representaciones con las experiencias de las bailarinas que encuentran en la práctica un espacio de resistencia y empoderamiento. De esta manera, se pretende contribuir al debate sobre los límites y posibilidades de la danza del vientre en el marco de los estudios de género y cultura contemporánea.

Orientalismo y género

El análisis de la danza del vientre desde una perspectiva de género requiere un marco teórico que articule las nociones de orientalismo, exotización y mirada patriarcal. Edward Said (1978) sostuvo que el *orientalismo* constituye una construcción discursiva mediante la cual Occidente define y domina culturalmente al «Oriente». Esta representación, cargada de estereotipos, convierte a las sociedades árabes y musulmanas en un «otro» exótico, sensual y atrasado, legitimando así relaciones de poder y desigualdad. En ese entramado, el cuerpo femenino adquiere un lugar privilegiado: se convierte en un objeto de deseo, un territorio simbólico disponible para la mirada occidental. La danza oriental,

reducida en muchos contextos occidentales a un espectáculo erótico, cristaliza de manera paradigmática este mecanismo de exotización.

Desde el feminismo, la crítica se ha centrado en cómo la danza del vientre reproduce la lógica del *male gaze* o «mirada masculina». Según [Mulero \(2020\)](#), la práctica ha sido interpretada en Occidente a través de un filtro patriarcal que enfatiza la sensualidad y la disponibilidad sexual de las bailarinas, desplazando sus significados originales ligados a lo ritual, lo comunitario y lo expresivo. Esta resignificación ha contribuido a reforzar estereotipos de género, presentando a la mujer orientalizada como misteriosa, pasiva y esencialmente erótica. La autora subraya que, aunque en algunos contextos se reivindica como espacio feminista, la apropiación occidental está marcada por contradicciones que no pueden ignorarse.

[Jaime Valero \(2021\)](#) profundiza en esta tensión al analizar cómo el cuerpo de la bailarina se convierte en un «cuerpo epistolar» atravesado por narrativas externas que lo nombran y lo representan. En este sentido, la danza del vientre funciona como un lenguaje corporal donde confluyen la autoexpresión y la imposición de imaginarios globales. De acuerdo con su planteamiento, incluso cuando las bailarinas buscan resignificar la práctica como un espacio de empoderamiento, el mercado cultural global tiende a reinscribir la exotización y la cosificación del cuerpo femenino.

Por otra parte, desde un enfoque histórico y cultural, se ha señalado que las imágenes de la danza oriental han estado profundamente influidas por las artes visuales y la literatura occidentales. Como recuerda [Suáyed \(s.f.\)](#), la representación pictórica de la bailarina oriental en los siglos XIX y XX no se limitaba a describir una práctica artística, sino que servía como símbolo de un Oriente erotizado y sometido. Esta representación influyó directamente en la manera en que la danza fue recibida en Europa y América, transformándola en un espectáculo que respondía a las expectativas del público occidental más que a las tradiciones de sus países de origen.

En conjunto, este marco teórico permite comprender que la danza del vientre, tal como se interpreta en Occidente, no puede analizarse únicamente como una expresión artística, sino como un dispositivo cultural atravesado por relaciones de poder de género y colonialidad. La noción de orientalismo (Said, 1978) proporciona las herramientas para entender el proceso de exotización, mientras que las perspectivas feministas (Mulero, 2020; Jaime Valero, 2021) evidencian la centralidad de la mirada masculina y la objetivación del cuerpo femenino.

Asimismo, los aportes de Suáyed (s.f.) muestran cómo el arte y la cultura visual occidental han consolidado esta representación, contribuyendo a fijar una imagen de la bailarina como emblema de sensualidad y otredad. Este marco será clave para analizar, en los apartados siguientes, los orígenes históricos de la danza y su posterior

apropiación y resignificación en contextos occidentales.

Orígenes históricos de la danza del vientre

La danza del vientre, conocida en árabe como *raqs sharqi*, (رقص شرقي), tiene raíces diversas y difíciles de precisar debido a la amplitud de las tradiciones corporales de Oriente Medio y el Norte de África. Distintos estudios coinciden en señalar que esta práctica surge vinculada a rituales de fertilidad, celebraciones comunitarias y expresiones festivas populares, más que como una danza concebida para el espectáculo (Suáyed, s.f.). En su contexto originario, la danza oriental no se orientaba a la exhibición pública del cuerpo para el deseo masculino, sino a prácticas sociales vinculadas con el ciclo vital, las ceremonias familiares y el goce colectivo.

Sin embargo, el proceso de contacto entre Oriente y Occidente transformó de manera significativa el sentido de esta práctica. Durante el siglo XIX, las exposiciones universales y ferias internacionales en Europa introdujeron a las audiencias occidentales una versión espectacularizada de la danza, enmarcada en la narrativa colonial que presentaba lo «oriental» como exótico y sensual (Said, 1978). Esta representación, reforzada por la literatura y la pintura orientalista, consolidó la imagen de la bailarina como emblema de un Oriente misterioso y erotizado (Suáyed, s.f.).



Jean-Léon Gérôme (1824–1904), *L'Almée*. Ejemplo emblemático del orientalismo francés del siglo XIX, donde la figura de la bailarina aparece representada desde una mirada exotizante y ajena a su contexto cultural real. Fuente: [Les collections en ligne des musées de la Ville de Paris](https://collections.musee-lavoisier.org/en/oeuvre/jean-leon-gerome/lalmea)

El cine de principios del siglo XX, particularmente en Hollywood, jugó un papel fundamental en la difusión global de esta visión. Las primeras producciones cinematográficas que incorporan escenas de danza oriental, lejos de representar con fidelidad los contextos culturales en los que esta práctica se desarrollaba, la redujeron a un espectáculo visual que reforzaba la idea de la mujer oriental como un objeto sensual y pasivo (Mulero, 2020). De este modo, la danza del vientre fue apropiada dentro de una lógica de entretenimiento occidental que borraba su diversidad de significados sociales y rituales.

Con la globalización cultural de finales del siglo XX y principios del XXI, la práctica se extendió como disciplina artística y de ocio en Europa y América Latina. Como señala Alcaraz (2006), esta inserción en el campo cultural occidental estuvo mediada por la industria del turismo, los talleres de danza y la mercantilización del exotismo. En consecuencia, el significado originario de la danza fue desplazado, y la práctica se configuró para responder a los imaginarios occidentales de feminidad y sensualidad.

En suma, los orígenes de la danza del vientre se encuentran en prácticas comunitarias y rituales, pero su llegada a Occidente estuvo marcada por procesos de apropiación y resignificación. Esta transformación histórica resulta clave para comprender cómo una expresión cultural local terminó convertida en un símbolo de exotización y objetivización del cuerpo femenino.

La apropiación y sexualización en Occidente

El cine de Hollywood en las primeras décadas del siglo XX consolidó esta representación. Las producciones cinematográficas que incluían escenas de danza oriental presentaban a la bailarina como un cuerpo disponible para la mirada masculina, reforzando lo que Mulero (2020) denomina la «traducción patriarcal» de la danza. En estas narrativas, la danza del vientre aparecía desvinculada de su contexto cultural y reducida a una exhibición sensual que confirmaba la otredad y el exotismo.

La publicidad y el turismo reforzaron esta visión a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Como señala Alcaraz (2006), la incorporación de la danza del vientre en el campo cultural occidental ha estado estrechamente ligada a la mercantilización del exotismo: se ofrecen clases, espectáculos y experiencias turísticas que venden una imagen estereotipada de Oriente como lugar de misterio, espiritualidad y sensualidad femenina. En este sentido, la danza se convierte en un producto comercial que satisface la demanda occidental de consumo cultural «alternativo», al tiempo que perpetúa representaciones cosificantes del cuerpo femenino.



Ilustración de “bailarina orientalizada” en la portada de la partitura *Just Blue*, empleada por la industria musical estadounidense para evocar un Oriente exótico y sensual. Este tipo de iconografía refuerza la construcción occidental de la mujer “oriental” como objeto de deseo. Fuente: [American History Museum](https://www.americanhistorymuseum.org/)

El marketing cultural ha jugado un papel central en este proceso. Un ensayo publicado en [Academia.edu](https://www.academia.edu/) sobre orientalismo y danza del vientre subraya cómo la publicidad utiliza imágenes de mujeres jóvenes, delgadas y con vestimenta reveladora para atraer al público, reforzando la asociación entre danza oriental y erotismo (Orientalismo y el marketing de la danza del vientre, s.f.). Estas representaciones estandarizadas invisibilizan la diversidad corporal y de estilos existente en la práctica, promoviendo un ideal de feminidad que responde más a los parámetros occidentales de belleza que a las tradiciones locales.

La industria musical también ha reproducido esta apropiación cultural. Videoclips de artistas internacionales como Shakira, Beyoncé o Rihanna han incorporado movimientos propios de la danza oriental como recurso estético para reforzar su imagen sensual y exótica ante audiencias globales. Aunque estos gestos pueden ser leídos como apropiaciones creativas, en muchos casos refuerzan la idea de que la danza del vientre es, en esencia, una forma de erotización femenina diseñada para el entretenimiento masculino (Jaime Valero, 2021).

Asimismo, el turismo en países como Egipto, Marruecos o Turquía ha convertido a la danza del vientre en un espectáculo de consumo para extranjeros. Como expone Suáyed (s.f.), las representaciones escénicas destinadas a los visitantes suelen presentar versiones estilizadas y erotizadas de la danza, diseñadas para satisfacer la expectativa occidental de encontrar en Oriente un espacio sensual y misterioso. Esta dinámica no solo relega el valor social y cultural de la danza, sino que también contribuye a reproducir las relaciones de poder globales en las que el «Oriente» aparece como proveedor de exotismo y placer para Occidente.



Shakira en concierto, acompañada por bailarinas que incorporan elementos de la danza oriental dentro de una coreografía pop. Este tipo de espectáculos ha contribuido a difundir internacionalmente ciertos movimientos de la danza oriental, aunque a menudo descontextualizados de sus raíces culturales. Fuente: [Wikimedia Commons](#)

En síntesis, la apropiación occidental de la danza del vientre ha estado marcada por un doble movimiento: por un lado, la estetización y mercantilización del exotismo como producto cultural, y por otro, la sexualización del cuerpo femenino como objeto de espectáculo. La práctica, resignificada bajo estas lógicas, pierde en gran medida sus dimensiones comunitarias y rituales, para convertirse en un dispositivo de reproducción de estereotipos de género y de dominación cultural. Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado, estas representaciones no agotan las posibilidades de la danza, pues muchas mujeres que la practican en Occidente la resignifican como un espacio de agencia y empoderamiento.

Voces y experiencias de las bailarinas

Más allá de la mirada occidental que tiende a reducir la danza del vientre a un espectáculo de sensualidad, resulta fundamental atender a las voces y experiencias de las propias bailarinas, tanto en contextos de origen como en su práctica dentro de Occidente. Diversos estudios han mostrado que, lejos de constituir únicamente un espacio de objetivización, la danza puede funcionar como una herramienta de empoderamiento, autoconocimiento y construcción colectiva de identidad.

Campaña Santacruz (2014), en su investigación con mujeres practicantes de danza del vientre en Ecuador, destaca que muchas participantes perciben la práctica como un espacio de conexión con su corporalidad, que les permite resignificar su relación con el cuerpo en un entorno atravesado por mandatos de belleza y control patriarcal. En los testimonios recogidos por la autora, la danza aparece como una vía para recuperar el placer de moverse y reconocerse, generando un sentido de pertenencia a una comunidad femenina que valida experiencias corporales diversas. En este sentido, la práctica no se limita a reproducir estereotipos de sensualidad, sino que puede ser reinterpretada como un acto de resistencia a las lógicas de disciplinamiento corporal.

Campaña Santacruz (2014), en su investigación con mujeres practicantes de danza del vientre en Ecuador, destaca que muchas participantes perciben la práctica como un espacio de conexión con su corporalidad, que les permite resignificar su relación con el cuerpo en un entorno atravesado por mandatos de belleza y control patriarcal. En los testimonios recogidos por la autora, la danza aparece como una vía para recuperar el placer de moverse y reconocerse, generando un sentido de pertenencia a una comunidad femenina que valida experiencias corporales diversas. En este sentido, la práctica no se limita a reproducir estereotipos de sensualidad, sino que puede ser reinterpretada como un acto de resistencia a las lógicas de disciplinamiento corporal.

En un sentido similar, Rosell Garrofé (2023) subraya que la danza del vientre en contextos occidentales se encuentra en una constante tensión entre apropiación cultural y espacio de empoderamiento. A través de entrevistas con profesoras y bailarinas en España, la autora observa que muchas de ellas reivindican la práctica como un ámbito de sororidad y libertad, donde las mujeres pueden experimentar su cuerpo sin la presión de la mirada masculina. Este carácter emancipador, sin embargo, coexiste con la imposibilidad de desligarse por completo de la carga de exotismo y erotización que persiste en el imaginario social. Así, la danza se convierte en un campo de disputa simbólica donde las significaciones impuestas desde el exterior conviven con las reapropiaciones feministas desde dentro.

Jaime Valero (2021), por su parte, plantea que el cuerpo de la bailarina se convierte en un «cuerpo epistolar», atravesado por narrativas múltiples que lo nombran y lo significan. Esto implica que la experiencia de las bailarinas no puede entenderse en abstracto, sino en diálogo constante con las representaciones sociales que las rodean. Para algunas, bailar constituye una forma de agencia que subvierte los discursos hegemónicos; para otras, supone habitar contradicciones que oscilan entre la autoafirmación y la objetivización.

Estos testimonios y análisis muestran que las experiencias de las bailarinas no pueden reducirse a una sola lectura. Mientras que en los medios de comunicación y la industria cultural la danza del vientre continúa apareciendo como espectáculo erótico y exotizado, en la práctica cotidiana de muchas mujeres se resignifica como un ejercicio de autonomía, de cuidado de sí y de comunidad. Este contraste revela que la danza del vientre es un fenómeno ambivalente, donde coexisten dinámicas de cosificación y posibilidades de empoderamiento. Reconocer estas voces resulta imprescindible para evitar un análisis unidimensional y para comprender la complejidad de la práctica en su contexto contemporáneo.

Tensiones entre empoderamiento y objetivación

El recorrido histórico y las voces de las bailarinas permiten comprender que la danza del vientre se sitúa en una encrucijada entre dos polos aparentemente opuestos: la objetivización del cuerpo femenino bajo la mirada occidental y la posibilidad de empoderamiento a través de la práctica. Esta tensión constituye uno de los aspectos más complejos del análisis de los estudios de género.

Por un lado, el orientalismo y la lógica patriarcal han promovido lecturas que reducen la danza a un espectáculo erótico. Como señala Mulero (2020), el filtro patriarcal occidental ha interpretado sistemáticamente los movimientos de la bailarina como una exhibición destinada al deseo masculino, borrando así sus sentidos sociales, rituales y comunitarios. Este marco de interpretación, reforzado por la industria cultural y el turismo, convierte a la danza en un producto que perpetúa la exotización y la subordinación simbólica de las mujeres.

Por otro lado, diversas investigaciones muestran que las bailarinas no son meras receptoras pasivas de estas representaciones, sino agentes activas que resignifican la práctica. Campaña Santacruz (2014) evidencia cómo muchas mujeres encuentran en la danza un espacio de conexión con su cuerpo, de fortalecimiento de la autoestima y de construcción de comunidad femenina. Rosell Garrofé (2023), a su vez, señala que incluso en contextos occidentales donde la exotización persiste, las bailarinas desarrollan estrategias de resistencia simbólica, reivindicando la danza como espacio de libertad corporal y de sororidad.

Este doble movimiento puede interpretarse como un ejemplo de lo que Jaime Valero (2021) denomina «cuerpo epistolar»: un cuerpo atravesado por discursos externos que lo nombran, pero que al mismo tiempo escribe sus propios significados a través de la práctica. La danza del vientre, en este sentido, es un terreno de disputa simbólica en el que se confrontan y entrelazan narrativas de dominación y de emancipación.

Reconocer esta tensión es fundamental para evitar reduccionismos. Si bien es necesario problematizar la apropiación y la objetivización que la danza ha sufrido en Occidente, también lo es escuchar las voces de quienes la viven como una experiencia de empoderamiento y resistencia. Solo a partir de esta mirada compleja puede comprenderse la ambivalencia que caracteriza a la danza del vientre en el marco de los estudios de género

Conclusiones

El recorrido realizado en este artículo permite comprender que la danza del vientre constituye un fenómeno cultural profundamente ambivalente, situado en la intersección entre la cosificación y el empoderamiento femenino. Lejos de ser una práctica neutra, su historia y resignificación en Occidente evidencian la persistencia de dinámicas de poder ligadas al orientalismo, la mirada patriarcal y la mercantilización del exotismo. Desde las exposiciones universales del siglo XIX hasta el cine, la publicidad y el turismo contemporáneos, la danza ha sido presentada como un espectáculo erótico que responde a las expectativas occidentales sobre la feminidad oriental (Said, 1978; Alcaraz, 2006; Mulero, 2020).

Sin embargo, esta lectura dominante no agota las posibilidades de la práctica. Las voces de las bailarinas muestran que la danza del vientre puede constituirse en un espacio de autoconocimiento, agencia y comunidad. Investigaciones como las de Campaña Santacruz (2014) y Rosell Garrofé (2023) destacan que, en contextos locales y contemporáneos, muchas mujeres resignifican la danza como un ejercicio de libertad corporal y de resistencia frente a la presión estética y la mirada masculina. Esta apropiación crítica desafía la narrativa única de la danza como objeto de consumo y revela la capacidad de las bailarinas para reescribir sus significados.

La tensión entre empoderamiento y cosificación no debe entenderse como una contradicción insoluble, sino como una característica intrínseca de la danza del vientre en su circulación global. Siguiendo a Jaime Valero (2021), el cuerpo de la bailarina puede leerse como un espacio epistolar donde convergen discursos externos y experiencias propias. Este carácter híbrido es lo que hace de la danza un terreno fértil para la reflexión sobre género, cultura y poder.

En suma, analizar la danza del vientre desde los estudios de género permite visibilizar tanto los procesos de dominación cultural que la han reducido a un espectáculo erotizado como las estrategias de resistencia que la resignifican en clave emancipadora. Reconocer esta ambivalencia resulta imprescindible para superar los reduccionismos y para situar la práctica en su complejidad. A partir de este análisis, se abre un horizonte de investigación que no solo problematiza la apropiación cultural, sino que también

valora las formas en que las mujeres, a través de la danza, generan espacios de agencia y transformación en sus vidas cotidianas.

Referencias bibliográficas

Alcaraz, Gloria B., 2006. *La inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 61(2), pp. 177–194. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/884/88402413.pdf> [Accedido 2 octubre 2025].

Campaña Santacruz, Camila Matilde, 2014. *Corporalidad y empoderamiento de las mujeres. La danza del vientre*. [tesis de grado] Universidad Politécnica Salesiana. Disponible en: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/6705> [Accedido 2 octubre 2025].

Jaime Valero, Jenny Joanna, 2021. *Epistolario de un cuerpo danzante*. [Trabajo de grado] Universidad Pedagógica Nacional. Disponible en: <https://repositorio.upn.edu.co/items/92eed38e-b719-4fce-b708-f9c3a09c6b23> [Accedido 26 octubre 2025].

Mulero, María Patricio, 2020. *¿Es feminista la danza oriental? Transferencias culturales y discursos*. *Ex aequo: Revista de la Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*, 41, pp. 131–144. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7679454/1.pdf> [Accedido 24 octubre 2025].

Fernandes, Juliana: *Orientalismo y el marketing de la danza del vientre*, s.f. *Academia.edu*. Disponible en: https://www.academia.edu/37500442/Orientalismo_y_el_marketing_de_la_danza_del_vientre [Accedido 12 octubre 2025].

Rosell Garrofé, Francina, 2023. *Relación entre la Danza del Vientre y el feminismo*. [Trabajo Final de Máster] Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2023/293493/FrancinaRosellGarrofe_TFM2023.pdf [Accedido 15 octubre 2025].

Said, Edward, 1978. *Orientalismo*. Nueva York: Pantheon Books. Traducción al español disponible en: <https://hemerotecaroja.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf> [Accedido 22 octubre 2025].

Suáyed, s.f. *Danza oriental: una expresión artística a través de las rejas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://suayed.acatlan.unam.mx/symbolos/pdf/02_danza_oriental.pdf [Accedido 2 noviembre 2025].

Esto SÍ es de niñas

La falta de referentes en el desarrollo identitario



«El patriarcado se apoya sobre el aprendizaje de los roles en la infancia... a la niña se le enseña a ser pasiva porque no ve imágenes de mujeres mandando»

Kate Millet





Lo que no se ve, no se sueña: referentes femeninos en la infancia, autoestima y aspiraciones

Carlota Florindo Anguita



Referentes e infancia.

Fuente: [Freepik](#)

Existen instantes que pasan sin ruido, pero que dejan huellas profundas en la manera en que imaginamos nuestro futuro.

Una niña de seis años hojea un libro de texto; observa los nombres de los científicos, los filósofos, los líderes políticos. Son rostros de hombres, uno tras otro. No lo sabe todavía, pero su imaginación acaba de encogerse un poco. En algún lugar de su mente aparece la idea de que el mundo público no se parece a ella. Que los nombres importantes tienen otras caras, otros gestos, otras voces. Esa escena, tan cotidiana que se confunde con la normalidad, es una forma de pedagogía que va enseñando y moldeando de forma inconsciente.

Lo que no se ve, no se sueña. La frase parece simple, casi obvia, pero encierra una verdad profunda sobre la construcción de las aspiraciones infantiles. Los sueños no nacen en el vacío: nacen de los personajes que habitan los cuentos, de las imágenes que llenan las pantallas, de los rostros que los libros muestran. Nacen, sobre todo, de lo que una niña puede reconocer como posible para sí misma. Si no hay mujeres en los lugares del poder, del conocimiento o de la aventura, la posibilidad de soñar con esos caminos se reduce. Y cuando la imaginación se estrecha, el futuro y las oportunidades también lo hacen.



La filósofa Simone de Beauvoir escribió que «no se nace mujer: se llega a serlo» (Beauvoir, 1949). Ser mujer, según esta idea fundacional del feminismo, no es un destino biológico, sino un aprendizaje lleno de mensajes culturales que empiezan mucho antes de la adolescencia, antes incluso de comprender la palabra «género».

Ser mujer se aprende en los cuentos, en los patios de colegio, en los anuncios de televisión o en la ropa que se regala a una recién nacida. Y también, por supuesto, en lo que no se muestra. Porque lo ausente también educa.

Lo masculino ha sido históricamente presentado como universal: como si los hombres representaran lo humano en sí. Judith Butler (1990) explica que construimos nuestra identidad a través de actos repetidos, performativos, que aprendemos observando. Si lo que observan las niñas son mujeres que esperan, cuidan, callan, aman, sacrifican, embellecen o acompañan, entonces esos gestos se convierten en guion.



Simone de Beauvoir.

Fuente: [Getty images](#)

La ausencia de otros modelos no solo limita la imaginación: define también qué conductas consideran posibles o deseables.

Hay una forma particularmente eficaz de desigualdad que no grita, no golpea, no amenaza. Pierre Bourdieu la llamó violencia simbólica (Bourdieu, 2000): un tipo de violencia que opera desde lo invisible, desde lo que se presenta como natural. Cuando una niña no ve mujeres científicas, la ciencia parece una región ajena. Cuando no ve mujeres aventureras, viajar y explorar parecen tareas masculinas. Cuando no ve mujeres líderes, la autoridad adquiere rostro masculino. No hace falta prohibirle nada: basta con no mostrarle posibilidades. La violencia simbólica opera sin esfuerzo, porque se instala en la autoestima.

Y es la autoestima, ese territorio tan frágil en la infancia, la que más sufre la escasez de referentes. La socióloga Marina Subirats observó que los libros escolares continúan representando mayoritariamente a los hombres en roles relevantes, incluso en materiales actuales (Subirats, 1994). A los seis años, muchas niñas ya empiezan a percibir que los niños son «mejores» en ciertas tareas o «más listos», un fenómeno que diversas investigaciones han documentado.



En un estudio publicado en Science, Lin Bian, Sarah-Jane Leslie y Andrei Cimpian (2017) demostraron que, a partir de esa edad, las niñas comienzan a verse a sí mismas como menos brillantes que los niños, lo que influye directamente en sus intereses y aspiraciones. La inteligencia para ellas empieza a tener género.

En ese contexto, las narrativas infantiles son mucho más que entretenimiento: son mapas emocionales. Pensemos en cuántas veces las protagonistas tradicionales de los cuentos estaban destinadas a ser salvadas, rescatadas o recompensadas con un amor romántico. La historia de la cultura visual infantil está llena de princesas que esperan su destino, pero no lo construyen. Sus cuerpos, además, son representados de manera casi uniforme: delgadas, jóvenes, bellas, dóciles. Este modelo reduce la complejidad de lo que es ser mujer a un conjunto de rasgos que una niña aprende a desear y reproducir incluso antes de saber por qué.

Sin embargo, en los últimos años, esta situación ha mejorado considerablemente, ya que han surgido nuevas figuras que reescriben la identidad femenina en distintos ámbitos. Princesas Disney como Moana o Mérida, que ya no siguen el papel tradicional de «princesa», no esperan a ser rescatadas ni necesitan que nadie las elija. Son las dueñas de su propio destino y tienen libertad para tomar decisiones. La validación amorosa tradicional de las princesas queda a un lado, para centrarse en perseguir sus sueños e inquietudes.

Así mismo en el panorama social y político encontramos voces de gran importancia, que no han temido expresar sus ideas. Malala Yousafzai es un ejemplo de resistencia y defensa de la educación; Greta Thunberg ha movilizado a generaciones enteras en la lucha climática; Chimamanda Ngozi Adichie ha transformado el pensamiento feminista contemporáneo.



Greta Thunberg.
Fuente: [Flickr](#)

Estos modelos son más que nombres, son pruebas de que las mujeres pueden, y deben, estar presentes en todos los espacios donde se toman decisiones.

Sin embargo, incluso dentro de esta aparente diversidad debemos mantener una mirada crítica. No todos los referentes son igual de inclusivos. Algunos reproducen un ideal de «mujer empoderada» que sigue siendo blanco, delgado, joven, urbano, acomodado.

bell hooks advierte que un feminismo que no incluya las experiencias de todas las mujeres, especialmente de las que están al margen de la norma, no es suficiente para transformar la realidad (hooks, 2000). Por eso necesitamos referentes plurales: niñas racializadas, niñas con discapacidad, niñas trans, niñas de entornos rurales, niñas migrantes. La representación no solo debe existir: debe ser representativa.

En la infancia, las aspiraciones se construyen con sorprendente facilidad. Solo hace falta una maestra que mencione a una científica como Margarita Salas, que ha sido un pilar de la biología molecular en España, un libro que cuente la historia de una inventora o una película donde la protagonista sea valiente sin necesidad de ser perfecta.

A veces bastan cinco minutos de visibilidad para que una niña se imagine en un territorio que antes sentía ajeno. La imaginación es política. Y las niñas, como cualquier ser humano, merecen acceder a un futuro que no esté mutilado antes de empezar.



Niña contemplativa
Fuente: [Freepik](#)

Si volvemos a la escena inicial, esa niña de seis años frente a su libro de texto no está sola: miles de niñas viven diariamente esa experiencia.

Pero cada referencia nueva, cada imagen inclusiva, cada mujer que aparece en el imaginario colectivo, ensancha un poco más el horizonte.

La igualdad real comienza en las oportunidades, sí, pero comienza antes aún: en la capacidad de imaginarse capaz. El feminismo, como afirmaba bell hooks, es una práctica de libertad. Y no hay libertad más profunda que la de soñar un futuro sin límites.

Por eso, este artículo no es solo un análisis, es una invitación. Una invitación a quienes educan, a quienes crean libros, películas, juguetes; a quienes escriben relatos o diseñan materiales educativos.

Las niñas necesitan espejos diversos donde reconocerse. Necesitan historias que las dignifiquen, que las hagan protagonistas, que les recuerden que su voz es valiosa y que su presencia importa. Porque lo que no se ve, no se sueña. Y lo que una niña no sueña, difícilmente lo perseguirá.

Que nuestras niñas sueñen sin fronteras. Que aprendan desde pequeñas que el mundo también tiene su rostro, su historia, su nombre.

Referencias bibliográficas:

Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Bian, Lin, Leslie, Sarah-Jane and Cimpian, Andrei (2017) 'Gender stereotypes about intellectual ability emerge early and influence children's interests'. *Science*, 355(6323).

Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Hooks, bell (1994) *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.

Hooks, bell (2000) *Feminism is for Everybody*. London: Pluto Press.

Subirats, Marina (2024) *De madres a hijas. La transmisión de la feminidad*. Barcelona: Octaedro.



La mirada blanca y la resistencia negra: la interseccionalidad en *Ojos azules* de Toni Morrison

Victoria Eugenia Sarda Cánovas

Dentro del entramado complejo de la existencia humana, encontramos la identidad como un mosaico complejo compuesto por múltiples azulejos de raza, género, clase, sexualidad y otras categorías sociales que se entrelazan constantemente.

La obra de Toni Morrison, *Ojos azules* (1970), es una obra fundamental en la literatura americana. En esta novela, la autora explora los conceptos de raza, género, belleza e identidad en la sociedad de Ohio de la década de 1940. A través de la experiencia de su personaje principal, una niña negra llamada Pecola Breedlove, Morrison describe la naturaleza devastadora del racismo, así como los efectos corrosivos de la opresión interiorizada relativa al sentimiento de autoestima de los individuos.

A medida que avanza la historia, las vivencias de Pecola muestran la dura realidad de una sociedad que valora la blancura por encima de todo. Se trata de una sociedad que perpetúa unos estándares de belleza limitados, dejando de lado a personas como Pecola, quienes experimentan un deseo urgente de ser aceptadas y validadas. En el análisis de *Ojos azules* a través de una visión interseccional, descubrimos una estrecha relación entre la raza, el género y la clase; así como el modo en el que estas categorías definen las experiencias y perspectivas de los personajes. De este modo, es posible vislumbrar las desigualdades estructurales y las injusticias sociales que vienen condicionadas por los privilegios y la opresión que envuelven las vidas de las mujeres negras.

El concepto de interseccionalidad

Para comprender la profundidad del análisis que propone Morrison en *Ojos azules*, es fundamental sumergirnos en los orígenes y significados del concepto de interseccionalidad. Este término fue acuñado por la jurista y activista Kimberlé Crenshaw en 1989, en el contexto del feminismo afroamericano, cuando publicó un artículo revolucionario que transformaría los debates teóricos sobre opresión y discriminación.

En este contexto, el concepto de interseccionalidad, acuñado por Kimberlé Crenshaw y retomado por autoras como Victoria L. Bromley, surge como una poderosa lente a través de la cual desentrañar las complejidades de la identidad y las dinámicas sociales que operan en nuestras vidas cotidianas.



Crenshaw establece que los individuos ocupan múltiples categorías sociales que se relacionan entre sí, tales como la raza, el género, la clase, la sexualidad, o la discapacidad, entre otros. Esto implica, además, la interacción entre ellas, lo que afecta directamente a las experiencias personales y las oportunidades dentro de la sociedad. Así, la interseccionalidad desafía la visión simplista de la identidad y la opresión, poniendo énfasis en la compleja interacción de los privilegios y las desventajas causadas por la unión simultánea de varias categorías sociales.

Por otro lado, Bromley (2012) describe la interseccionalidad como una herramienta conceptual que nos permite analizar diferencias, así como evaluar cómo se relacionan y se entrelazan múltiples identidades de manera compleja, y en muchos casos, opaca. De este modo, la aplicación de la interseccionalidad en el análisis literario se vuelve evidente al ofrecer una perspectiva multidimensional llena de matices, a la vez que trasciende las dualidades simplistas e ilumina la naturaleza multifacética de la identidad y las dinámicas de poder.

Por ello, la interseccionalidad recalca que las experiencias personales no pueden entenderse teniendo cuenta una sola dimensión que conforma la identidad de un individuo, sino que es necesario un análisis integral que tenga en cuenta todos los factores que pueden llegar a afectar en su vida (Bromley, 2012). Las personas que ocupen diversas identidades marginadas, como una persona queer, negra y con una discapacidad, pueden experimentar formas compuestas de discriminación y marginalización. Esto requiere una comprensión integral de las diferentes dinámicas de poder para entender cómo las categorías sociales se manifiestan y afectan las vivencias de los individuos de manera profunda y, en muchos casos, olvidada. Crenshaw desarrolla estas ideas en un contexto accesible para una audiencia amplia en una charla TED, titulada *[The Urgency of Intersectionality](#)* (2016).

Lectura interseccionalista de *Ojos azules*



Toni Morrison. Fuente: Flickr

Publicada en 1970, *Ojos azules* fue la primera novela de [Toni Morrison](#), escrita después de veinte años de reflexión sobre una conversación que la autora mantuvo con una compañera de escuela primaria que deseaba tener los ojos azules. En ese deseo, Morrison vio condensada una profunda autoaversión racial, y se preguntó: ¿Quién enseña a un niño a odiarse a sí mismo?

¿Quién enseña a un niño a odiarse a sí mismo? ¿Quién lo mira y lo encuentra tan deficiente, tan insignificante en la escala de la belleza que impone la sociedad?

Morrison abre la novela con un fragmento del cuento infantil de *Dick and Jane*, ese relato clásico estadounidense que describe el ideal familiar: una familia feliz, con unos padres cariñosos y una vida plena de alegría. Sin embargo, la autora repite deliberadamente esta descripción tres veces, eliminando gradualmente todos los signos de puntuación hasta que el texto se vuelve completamente inconexo e incomprensible. Este gesto literario tiene una intención profunda: imitar la realidad fragmentada y caótica de la familia Breedlove, haciendo visible para el lector cómo ese ideal de familia americana es completamente inalcanzable para Pecola y su familia.

Además, esta repetición sirve para proyectar la imagen de lo caótica que es la familia Breedlove en comparación con otras familias negras de la comunidad, como los MacTeer o los Fisher. Morrison no nos presenta un mundo homogéneo de comunidad negra, sino que nos muestra las jerarquías internas, las divisiones de clase, y cómo el colorismo opera dentro de la propia comunidad afroamericana. Esta estructura narrativa es en sí misma un acto interseccional, pues reconoce que ni siquiera la raza puede ser una categoría única de análisis.

Los personajes y sus identidades múltiples

En la novela encontramos un rico abanico de personajes, cada uno de los cuales se enfrenta a su propia y compleja mezcla de identidades y experiencias. En el centro de la historia se sitúa Pecola Breedlove, una joven negra de doce años cuyo deseo de tener los ojos azules simboliza un anhelo profundo por ser aceptada y encajar en el ideal de belleza de una sociedad que idolatra lo blanco. En su búsqueda de pertenencia y de validación basado en estándares blancos, solo encuentra rechazo y miseria debido a su raza, género y clase.

De hecho, Douglas (2004) considera que es este rechazo lo que hace que Pecola abandone su inocencia infantil. Con ello, el deseo de tener los ojos azules la obliga a navegar el mundo adulto con toda su brutalidad mientras mantiene la mentalidad y vulnerabilidad de una niña.



Ojos azules. Fuente: Spa Black

Los encuentros de Pecola con los asuntos raciales están profundamente relacionados con el contexto social en el que vive. En esta sociedad pervive un racismo interiorizado que asocia los privilegios con lo blanco, mientras que lo negro se considera feo e inferior. Justamente, este sistema de creencias se convierte en un elemento fundamental en la aventura de la protagonista hacia la autodefinición y la formación de su identidad como una joven mujer negra. Sin embargo, al recurrir a sus padres en busca de validación y apoyo, solo encuentra la confirmación de la fealdad percibida que se refuerza colectivamente en su familia. Uno de los pasajes más poderosos de *Ojos azules* describe cómo la "fealdad" no es una realidad objetiva, sino un constructo impuesto a través de múltiples sistemas de opresión. Morrison escribe:

«Era como si algún misterioso maestro omnisciente hubiera dado a cada uno un manto de fealdad para que lo llevaran y ellos lo hubiesen aceptado sin rechistar. El maestro había dictaminado: «Sois personas feas». Ellos se habían examinado a sí mismos sin ver nada que contradijera el dictamen; vieron, de hecho, que lo confirmaban todos los carteles de las vallas publicitarias, todas las películas, todas las miradas. «Sí, tiene usted razón», dijeron. Y tomaron en sus manos la fealdad, se la echaron encima como una capa y se fueron por el mundo con ella» (Morrison, 1970:28).

Como se muestra, la noción de fealdad no se fundamenta en la realidad, sino que es un constructo impuesto a los personajes por influencias externas. Ante ello, los individuos interiorizan esta percepción y la utilizan como un escudo para justificar sus penurias.

Por otro lado, el deseo de Pecola de tener los ojos azules simboliza la intención de escapar de las imposiciones de la realidad y liberarse de las fuerzas opresivas perpetuadas por las normas sociales que idealizan la blancura, al igual que se aprecian las ventajas que ella conlleva (Hyman, 2009). Todo ello se puede ver con claridad en el [tráiler](#) de una representación teatral realizada en 2017 por [Gouthrie Theatre](#).

Conscientes de estos privilegios, otros protagonistas como Maureen Peal y Geraldine, aprenden a imitar las actitudes de la gente blanca y a repudiar cualquier cosa relacionada con lo negro. Geraldine, consumida por la apariiencia y el estatus social, prioriza la aceptación social sobre los lazos familiares. Esta forma de pensar se extiende a su hijo, Louis Junior, que tiene prohibido relacionarse con individuos de su mismo origen racial. Como consecuencia, interioriza su frustración y odio propio, y los dirige a aquellos a quienes considera inferiores.

Sexualidad, maternidad y violencia

Ojos azules no solo trata la lucha de Pecola contra la preferencia de la comunidad por una identidad racial que ignora la belleza de su "negrura", sino que también profundiza en las actitudes de la comunidad adulta hacia el sexo y la sexualidad femenina.

Al principio de la narración, presenciamos la primera menstruación de la protagonista, lo que supone un momento significativo que marca su paso a la adultez, según sus compañeras Claudia y Frieda. En esta escena, las niñas relacionan la fertilidad con el amor, enfatizando la importancia del amor como un requisito previo para la maternidad. Las reflexiones de Pecola sobre cómo obtener el amor de los demás van más allá del amor romántico y abarcan el afecto paterno y comunitario (Douglas, 2004). De hecho, a lo largo de la novela, la correlación entre la cantidad de amor que uno recibe y la percepción de su belleza es directa y evidente. Si nadie te ama, es porque eres fea. Y si eres fea, nadie te amará. Este círculo vicioso se refuerza mediante representaciones culturales de belleza: muñecas blancas de cabello rubio y ojos azules, y la imagen de Shirley Temple, que aparece constantemente en la conciencia de las niñas.



Representación teatral de Ojos azules.
Fuente: The Guthrie Theatre

Claudia MacTeer, la narradora parcial de la novela y compañera de Pecola, representa una notable excepción a esta adoración generalizada de la niñez blanca. A diferencia de sus compañeras, Claudia no logra comprender el encanto de la blancura y su asociación con una mayor capacidad de ser amada.

Sin embargo, a medida que avanza la historia, sucumbe gradualmente a las presiones sociales y aprende a aceptar estos ideales. La resistencia no es fácil; requiere un apoyo constante, una comunidad que reafirme constantemente tu valor.

Douglas (2004) afirma: «la relación más dañina con relación al sexo es la relación que Pecola tiene con su madre Pauline» (p. 161). La percepción de la belleza según Pauline estuvo influenciada en gran medida por su mudanza a Lorain, donde se sintió excluida por otras mujeres, frecuentemente más claras de piel o de familias mejor establecidas. Como consecuencia, intenta imitar el canon de belleza de la cultura dominante, pero finalmente se rinde y toma el papel de víctima. De manera que este papel le sirve como una justificación de sus acciones y sentimientos, a la vez que descuida el amor hacia sus propios hijos; especialmente, hacia Pecola, la única figura femenina de la casa, que recuerda dolorosamente la negrura que le ha traído tanto sufrimiento. En cambio, Pauline dirige todo su afecto hacia la familia blanca para la que trabaja y en la que se siente indispensable.

La masculinidad traumatizada

Por irónico que parezca, como reconoce Claudia, la única persona que quería a Pecola era su padre:

«Y Cholly la amaba. Estoy segura. Él, en todo caso, fue la única persona que la amó lo suficiente como para tocarla, para envolverla, para darle algo de sí mismo. Pero su toque fue fatal, y aquel algo que le dio llenó con muerte la matriz de su agonía» (Morrison, 1970: 197).

Abandonado por sus padres y sometido al racismo y al abuso desde temprana edad, Cholly interioriza un sentimiento de inutilidad y rabia, que posteriormente dirige hacia sí mismo y hacia quienes le rodean. Su incapacidad para hacer frente a los traumas de su pasado le lleva a infligir más dolor y sufrimiento a su familia hasta el punto de abusar sexualmente de Pecola, convirtiéndose en la única forma de expresar su compasión por ella.

La comunidad como perpetuadora y víctima de la opresión

Al reflexionar sobre el desgarrador viaje de Pecola Breedlove en Ojos azules de Toni Morrison, nos vemos obligados a afrontar la grotesca realidad de cómo la demonización de toda una raza puede arraigarse en el miembro más delicado y vulnerable de la sociedad: un niño, y más concretamente, una niña negra. Las experiencias de Pecola como persona negra, pobre, fea y mujer subrayan la



Importancia de la comunidad. Fuente: iStock

interseccionalidad de la opresión y el profundo impacto de los estándares sociales de belleza y valía en las comunidades marginadas. A través de la historia de Morrison, somos testigos de cómo el entorno de Pecola, impregnado de racismo, sexismo y opresión internalizada, da forma a su identidad durante la adolescencia. La transición de la adolescencia a la edad adulta, un viaje crucial lleno de desafíos e incertidumbres se describe como peligroso, en particular para personas como Pecola que carecen del apoyo y la afirmación de su comunidad.

En este contexto, la reflexión de Claudia sobre las consecuencias del descuido de la comunidad subraya la importancia de la responsabilidad colectiva en la protección de las personas vulnerables derivada de la opresión sistémica. Además, Morrison ilustra de manera conmovedora la naturaleza insidiosa del odio hacia uno mismo dentro de las comunidades marginadas, ya que individuos como Pecola se convierte en chivo expiatorio de las inseguridades y los sufrimientos de los demás.

El fragmento que describe el desprecio colectivo de la comunidad y la explotación de Pecola (Morrison, 1970) sirve como un claro recordatorio de las formas en que los individuos refuerzan su propio ego y sentido de superioridad a expensas de los marginados. Por si fuera poco, su comentario sobre la mirada blanca, encarnada en personajes como el Señor Yacobswwki, pone de manifiesto la influencia omnipresente del racismo sistémico en las percepciones e interacciones, y destaca hasta qué punto los individuos están cegados por los privilegios y los prejuicios.

La posición narrativa como acto político

Un último aspecto crucial que merece atención es que la historia de Pecola no es contada por ella misma. Es contada por Claudia, y parcialmente por un narrador omnisciente. Esta supresión de la voz de Pecola, su transformación en un personaje del que se habla más que alguien que habla, es en sí misma una reproducción de la opresión interseccional que Morrison está describiendo.

Pecola no solo es víctima de racismo, sexismo, pobreza y violencia. También es silenciada. Su agencia y autonomía le son negadas no solo dentro de la narrativa, sino también en la forma en que la narrativa es estructurada.

A través de la historia de Morrison, somos testigos de cómo el entorno de Pecola, impregnado de racismo, sexismo, heteronormatividad y opresión internalizada, da forma a su identidad durante la adolescencia de manera irremediable. Al final, el trágico destino de Pecola sirve como un triste recordatorio de las devastadoras consecuencias de los prejuicios descontrolados, la opresión interiorizada y el fracaso de las comunidades a la hora de proteger y apoyar a sus miembros más vulnerables. Ante esto, es solo a través de una lente interseccional que podemos verdaderamente comprender la complejidad del sufrimiento de Pecola y reconocer nuestra responsabilidad colectiva en la construcción de sociedades que no reproduzcan estas dinámicas de poder destructivas.

Referencias bibliográficas:

Bromley, Victoria. (2012) *Feminisms Matter: Debates, Theories, Activism*. Toronto: University of Toronto Press.

Crenshaw, Kimberle. (1989) *Demarginalizing The Intersection Of Race And Sex: A Black Feminist Critique Of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, And Antiracist Politics*. The University Of Chicago Legal Forum, 1 (140), pp. 139-167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>

Douglas, Paul. (2004) The adolescent complexities of race, gender, and class in Toni Morrison's *The Bluest Eye*. *Race, Gender & Class*, 11 (4), pp. 155-165. <https://www.jstor.org/stable/43496824>

Hyman, Ramona. (2009) Pecola Breedlove: the sacrificial iconoclast in 'The Bluest Eye'. *Cla Journal*, 52 (3), pp.256-264, <https://www.jstor.org/stable/44325476>

Morrison, Toni. (1994) *The bluest eye*. Plume Books.

Morrison, Toni. (1994) *Ojos azules*. Ediciones B.

Wallowitz, Laraine. (2008). Resisting the White Gaze: Critical Literacy and Toni Morrison's 'The Bluest Eye'. *Counterpoints*, 326, pp. 151-164, <https://www.jstor.org/stable/42980110>



Mamá, mi princesa favorita es Maléfica

Elena Campos Barrera

Las princesas de Disney fueron las heroínas y referentes de nuestra infancia, o eso pensábamos todas. El propio título de este artículo nace de una experiencia cotidiana, puesto que, “Mamá, mi princesa favorita es Maléfica” rompe con la lógica tradicional de los cuentos de hadas porque durante décadas se nos ha enseñado a admirar a las princesas por su dulzura, belleza y pasividad, mientras que las villanas eran el ejemplo de lo que no debíamos ser. Que una niña elija a Maléfica como referente no es solo anecdótico, sino profundamente simbólico. Esto refleja el deseo de identificarse con personajes femeninos que poseen poder, agencia y autonomía, aunque hayan sido históricamente estigmatizadas.

Las princesas de Disney fueron las heroínas y referentes de nuestra infancia, o eso pensábamos todas. Apelo directamente a la lectora o lector, puesto que esto, lejos de afectar solo al público femenino, también afecta al masculino: ¿cuántas veces has pensado y te has comparado con alguna de las princesas? Y, lo que es más importante aún, ¿cuántas veces has podido conseguir parecerte a ellas y a su historia?

En este ensayo se analizan las representaciones de la mujer en las películas de Disney, desde Blancanieves hasta figuras más recientes como Elsa, con el objetivo de dismantlar los cánones tradicionales de feminidad y analizar cómo estas representaciones afectan a niños y niñas en etapas tempranas del desarrollo.

Para comprender el alcance simbólico y cultural de estas figuras femeninas, es necesario situar el análisis dentro de un marco teórico que nos permita entender cómo se construyen los estereotipos de género, la identidad y la feminidad en los relatos audiovisuales. Las princesas, y también sus contrapartes (las villanas), no son simples personajes de ficción, sino que son representaciones de un sistema social que define lo que significa “ser mujer”. Desde las teorías feministas y los estudios culturales se puede observar cómo estos modelos responden a construcciones sociales arraigadas, moldeadas por la mirada patriarcal y reproducidas a través del cine y la animación.

La representación de género en el cine, con el caso de las princesas Disney en particular, ha sido estudiada de muchas maneras y ha sido objetivo de distintas perspectivas teóricas. Si nos ponemos las gafas violetas, vemos que estos roles de género no son más que construcciones sociales muy arraigadas (Butler, 1990).



Esto quiere decir que son normas que desde pequeñas nos han enseñado y hemos naturalizado hasta tal punto de poder decir que algo es propio de una mujer o de un hombre. Estas construcciones, como es esperable, se perpetúan mediante la repetición de comportamientos, discursos y, por supuesto, mediante el cine y la animación.

Me gustaría acercarme ahora a la cuestión desde [la teoría de la mirada \(Mulvey, 1975\)](#). Esta teoría propone que las representaciones femeninas en el cine se realizan siempre desde un punto de vista masculino, lo que se conoce en inglés como el male gaze. Este punto de vista hará que la mujer (y su representación) sean objeto de deseo visual más que sujeto y dueñas de su propia historia. Este punto de vista no solo influye en la manera en la que se ven a las princesas, también las villanas son objeto de una representación estigmatizada que representan el contrapunto de lo que una mujer tiene que ser. De esta manera nos quedan figuras como la malvada madrastra de Cenicienta o las brujas como Úrsula, que no encuentran a su príncipe y que termina sola en una cueva con sus mascotas. ¿No te suena esta historia, querida lectora?

En este punto resulta interesante mencionar el análisis realizado en el artículo de Jot Down sobre Mary Poppins, donde se cuestiona el modo en que incluso las figuras aparentemente emancipadoras siguen operando dentro de marcos conservadores. Vemos en artículos como este que, aunque Mary Poppins se presenta como una mujer independiente, su función última sigue siendo restaurar el orden familiar y social. Esta lectura resulta útil para comprender que incluso las representaciones que parecen más “avanzadas” no siempre rompen del todo con las estructuras tradicionales, algo que también ocurre con las princesas más modernas de Disney.

A lo largo de este trabajo se intenta desmontar los estereotipos relacionados con la identidad y la autoestima corporal. Diversas investigaciones, incluidas tesis académicas recientes como la consultada en Dialnet, insisten en que la exposición continuada a modelos físicos estereotipados influye directamente en la autopercepción de niñas y jóvenes, especialmente en etapas en las que aún se está formando la identidad. Estas investigaciones señalan que los productos culturales infantiles no son neutrales, sino que actúan como potentes agentes de socialización. Estos estereotipos reforzarán ideales de belleza que, a su vez, se asocian a la aceptación social y moral. De este modo, las representaciones a las que estamos expuestas desde muy pequeñas, nos afectan cuando somos adultas, llegando a hacer que cuestionemos nuestra valía en función de un ideal físico.

Por eso vemos que, las princesas clásicas como Blancanieves, Cenicienta o Aurora encarnan el ideal femenino de mediados del siglo XX, ideales que afectan a este desarrollo en las niñas.

Estas son mujeres jóvenes hermosas, obedientes, puras y definidas por su relación con el amor romántico y el matrimonio. Su arco narrativo culmina casi invariable e irremediabilmente en el cumplimiento del “destino natural de la mujer”, entendido como el amor heterosexual y la domesticidad, como si eso fuera lo máximo a lo que pudiese aspirar esa pequeña niña que está ante el televisor.



Representación de las princesas en un parque temático Disney. Fuente: <https://acortar.link/irbMLs>

Esta imagen es el claro ejemplo de la mujer perfecta según el universo Disney. Todas son recatadas, con peinados y estilos perfectos y, sobre todo, no están solas, tienen a sus “salvadores” al lado, puesto que ellas mismas no son capaces de tomar las riendas de su propia historia.

Veamos ahora a sus contrapartes, puesto que, las villanas de estas mismas narrativas como la Reina Malvada, Úrsula, Maléfica o Lady Tremaine son figuras que incumplen con ese orden establecido. Suelen ser mujeres más

maduras, solteras, con cuerpos fuera del canon de belleza dominante y motivaciones asociadas al poder, la venganza o la ambición personal a nivel simbólico, representan la subversión de la feminidad ideal, razón por la cual la narrativa las castiga con la soledad, la derrota o la muerte.

Su apariencia física (rostros angulosos, colores oscuros, voces graves) funciona como una metáfora visual del “pecado” moral que cometen, el cual no es otro que desear más de lo que el sistema les permite. Compara, tú misma, querida lectora, la representación de las villanas.



Representación de las “villanas” en un parque temático. Fuente: <https://acortar.link/2fF03K>

Sin embargo, no todo es oscuridad, las princesas modernas como Mérida, Elsa o Vaiana intentan romper con esta lógica tradicional, incorporando discursos de autonomía y autodescubrimiento. Sin embargo, incluso en estas princesas más modernizadas aún persisten rastros del sistema binario anterior, puesto que la heroína sigue siendo

moralmente pura y físicamente atractiva, mientras que la villana (cuando se da que haya una en la película), como Úrsula o la “Reina Malvada”, continúa siendo la encarnación del exceso o la desviación. En este sentido, el conflicto entre princesas y villanas se convierte en una representación simbólica de las tensiones entre el modelo femenino normativo y sus alternativas, haciendo que aún puedan persistir estos cánones tan definidos para Disney.

Aunque hayamos definido a las princesas según sean clásicas o modernas, hagamos ahora un pequeño repaso por los [modelos de princesas](#) a los que estamos expuestas. Dividiremos a estas en tres etapas principales (Jin, 2023), la primera de ellas son las princesas clásicas como Blancanieves, Cenicienta o Aurora. Estas nos muestran unos ideales a los que la mujer debe aspirar en todo momento, son mujeres cuya vida está totalmente destinada a la vida familiar (su destino es casarse con su príncipe azul y tener familia, acatando las normas sociales) y se muestran dóciles y obedientes, lo que responde al modelo de “damisela en apuros”, en el que la princesa, en lugar de tener su propia historia, esta es puesta en peligro por un antagonista y, por supuesto, posteriormente puesta a salvo por un príncipe azul. En la segunda etapa, tenemos ejemplos como Mulán, la cual muestra mujeres más rebeldes, que toman las riendas de su propio destino, aunque hay elementos que aún le atan a la tradición de sus antepasadas. Sin embargo, las princesas más modernas como Elsa, Vaiana o Mérida ya nos muestran mujeres más libres, cuya principal misión es buscar quienes son. Sin embargo, hay elementos como los peinados, los cuales aún se quedan pegados al pasado, como el revoltoso pelo de Mérida o cuando Elsa se suelta el pelo en la película, lo que quiere decir que no son iguales que sus antepasadas, siempre perfectamente peinadas al milímetro, puesto que ellas son más libres y, sobre todo, buscan su propia historia y tener control sobre esta y no la perfección como sus predecesoras.



Línea cronológica de las princesas y evolución de sus roles. Fuente: <https://acortar.link/uXx3k5>

Por todo lo mencionado anteriormente, vemos que hay estudios (Jin, 2023) que demuestran que existe una estereotipación de las princesas según la época y que estos se van dejando atrás a medida que van saliendo nuevas princesas.

Esto demuestra que la relación con la representación de las princesas y su relación con las niñas y niños, no es meramente lúdica, sino que moldean su forma de verse, ya que se tratan de modelos identitarios que influyen directamente en cómo se perciben a sí mismas y en qué valores creen que deben adoptar en sus vidas para poder ser aceptadas.

La internalización de estos referentes ocurre desde edades muy tempranas, cuando aún se está consolidando la autoconciencia corporal y social. En este momento clave, los modelos que ofrecen las películas infantiles influyen en cómo las niñas comienzan a valorarse y a entender qué atributos son deseables o aprobados socialmente. De hecho, el estudio longitudinal de Coyne et al. (2016) muestra que la exposición al universo de princesas tiende a reforzar comportamientos estereotípicamente femeninos, lo que evidencia cómo estos referentes contribuyen a moldear la identidad y la autoestima desde muy pequeñas.

Ahora bien, otra cuestión diferente es qué tipos de modelos se presentan. Las niñas suelen clasificarse dentro del universo narrativo que consumen, además de identificarse con las princesas en función de atributos como la belleza, la bondad o la aprobación romántica, aspirando a ser admiradas como ellas y deseando cuerpos estilizados, cabellos perfectos y un carácter siempre afable, obediente y complaciente. Como si no pudieran ser rebeldes o tener un carácter propio, tal y como sí ocurre con los príncipes de las mismas películas. Aunque hoy existen modelos más variados y complejos, en muchos relatos persiste todavía una representación idealizada que impulsa a las niñas a aferrarse a estos referentes para alcanzar su propio final feliz. La narrativa, por tanto, afecta a su aprendizaje emocional, ya que, si la heroína triunfa siendo bella y buena, aprenden que su valor depende de ajustarse a esos parámetros.

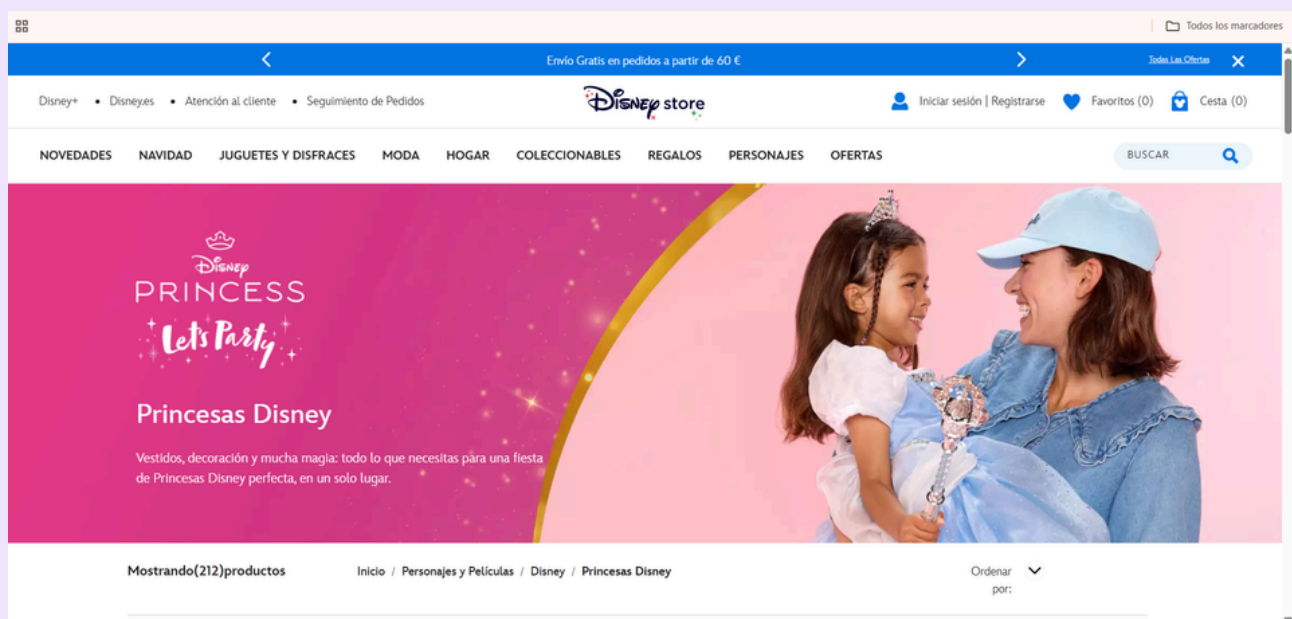
En cambio, la identificación con las villanas es prácticamente nula, debido al fuerte estigma narrativo que las rodea. En términos simbólicos, representan lo inaceptable, que son mujeres poderosas, seguras de sí mismas, con ambición y control sobre su destino, características que da la casualidad que la cultura patriarcal castiga en las mujeres (Jin, 2023).

El mensaje que se transmite de esta manera es contundente, la princesa encarna lo que se debe ser (joven, pasiva, bella y siempre dispuesta al sacrificio por amor y aprobación de su príncipe y “salvador”), mientras que la villana encarna lo que no se puede ser (autosuficiente, madura, ambiciosa o sexualmente expresiva para que no levante deseos). De este modo, la dicotomía princesa versus villana actúa como un dispositivo disciplinario que limita las posibilidades identitarias femeninas donde las niñas aprenden que su cuerpo y comportamiento determinan si serán aplaudidas o castigadas socialmente, estableciendo desde la infancia una relación de vigilancia constante hacia su apariencia y su actitud, que condicionará su desarrollo emocional y social, llegando por supuesto a causar frustraciones y crisis de identidad muy duras al no llegar a lograr alcanzar ese estado de “perfección” que nos muestran las princesas.



Así como la representación de diferentes etnias o razas para, de nuevo, poder reforzar esta idea de la independencia de la historia de una persona con su apariencia física y poder mostrar a todos los niños y niñas que no importa como sean, ellos también pueden ser partícipes y dueños de una historia.

No obstante, en los últimos años, productos como la película *Maléfica* han comenzado a reescribir estas figuras, ofreciendo relatos donde la villana tiene voz, historia y matices. Este giro explica, en parte, por qué hoy una niña puede decir sin miedo que su princesa favorita es *Maléfica*.



Representación de niñas en princesas Disney
(Web oficial Disney Store). Fuente:
<https://acortar.link/sHng72>

Es por esto, que es necesario adoptar una tendencia a no juzgar a las mujeres según la apariencia física. Es esencial que promovamos entre los niños y niñas una mirada crítica hacia los medios que se consumen, sobre todo a edades tan tempranas para que, por fin, entendamos que ni la perfección de las princesas ni la representación transgresora de las villanas definen su valor como personas. Obras recientes como la adaptación a acción real de “*Maléfica*” nos muestran que no todo es como nos lo han contado siempre, ya que todas tenemos una historia a nuestras espaldas que definen como somos e, incluso las figuras de las villanas, merecen ser escuchadas y valoradas. Normalizar e incorporar películas que transgredan esta visión primitiva al repertorio de Disney es esencial para poder dejar atrás convenciones e ideas que resuenan y que, de algún modo, nos afectan en edades más adultas. Otra propuesta para desmontar estos estereotipos sería que les den una vuelta a las princesas clásicas para que hagan ver a las niñas pequeñas que las mujeres no tenemos un único destino (casarnos, tener hijos, ser felices y comer perdices), sino que hay otro tipo de finales que también nos parecen buena idea, y que no por esto es menos válido que la primera alternativa.

Por eso querida lectora, te doy un consejo, no busques en modelos anticuados tu final feliz, los cuentos cambian y ahora las princesas no tienen que buscar a su príncipe azul, porque nos hemos dado cuenta de que nosotras somos independientes y dueñas de nuestra historia.

Referencias bibliográficas:

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. Disponible en: http://www.kyoollee.net/GENDER_TROUBLE_-_Preface_-_Butler.pdf (Consultado el 9 de octubre de 2025)

ACoyne, Sarah M.; Linder, Jennifer; Rasmussen, Emily; Nelson, Denise y Birkbeck, Janie (2016) *Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children*. *Child Development*. Disponible en: https://academic.oup.com/chidev/article/87/6/1909/8258368?utm_source=chatgpt.com&login=false (Consultado el 9 de octubre de 2025)

Disney Store (2025). *Princesas Disney. Vestidos, muñecas, zapatos*. Disponible en: <http://bit.ly/4r4FVt8> (Consultado el 10 de noviembre de 2025)

Igrexas, Loreto & Torrijos, Pedro (2014) *Mary Poppins: una feminazi en Disney*, *Jot Down Cultural Magazine*, 28 enero. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2014/01/mary-poppins-una-feminazi-en-disney/> (Accedido: 8 diciembre 2025).

Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16(3), pp. 6-18. Disponible en: <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2025)

Ramos, Eva (2024) *Todas las Princesas Disney clásicas y modernas*. Erik blog. Disponible en: https://erikstore.com/blog/princesasdisneyclasicasmodernas/?srsltid=AfmBOorJikYoT2CLkpA3psM331skFbRKy9FCOD7dNzzWTCYo_cSA7h0. (Consultado el 10 de noviembre de 2025)

Toledo, Isabel y Morán, Andrea (2024) *De jóvenes desvalidas a heroínas empoderadas: cómo evolucionaron las princesas de Disney*. Disponible en: <https://www.unidiversidad.com.ar/de-damas-desvalidas-a-heroinas-empoderadas-como-evolucionaron-las-princesas-de-disney> (Consultado el 8 de octubre de 2025)

Zihan, Jin (2023) "Evolution of Disney Princesses and Its Impact on Young Girls". 2023 7th International Seminar on Education, Management and Social Sciences Mississauga: Atlantis Press. Disponible en: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/isemss-23/125993483>. (Consultado el 8 de octubre de 2025)

Creadoras del cine español contemporáneo: representación de la infancia, el duelo y la identidad

Alba Gordillo Bellido

En los últimos años, diversas producciones cinematográficas dirigidas por mujeres han mostrado una creciente capacidad para interpelar a amplios sectores del público, tendencia que no se limita al espectador especializado, sino que alcanza también a quienes nos aproximamos al cine desde una experiencia cotidiana, como espacio de encuentro, diálogo y construcción de sentido compartido. En particular, resulta notable cómo muchas de estas obras articulan narrativas que conectan con vivencias vinculadas a los roles de género, los lazos familiares y las relaciones afectivas. Incluso las películas centradas en la infancia parecen resonar de manera especial, al abordar cuestiones que atraviesan de forma significativa la experiencia social y cultural contemporánea.

Cine y feminismo, ¿qué relación tienen?

Pongámonos en contexto. Los estudios que relacionan Cine e Historia de las mujeres son relativamente recientes —ni siquiera el cinematógrafo se inventó hace tanto— y se remontan a los años setenta del siglo XX, dentro de la corriente feminista norteamericana. Teóricas como [Laura Mulvey](#), Giulia Colaizzi o Mary Ann Doane, entre otras muchas, defenderían un concepto nacido en el contexto del feminismo radical de los sesenta y setenta: lo personal es político. Las aportaciones de la teoría fílmica feminista fueron principalmente dos: en primer lugar, poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural; por otro lado, las repercusiones que esta representación (por supuesto fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad), tienen en la espectadora. De esta forma, y por primera vez, «se puso de manifiesto la importancia que el cine puede tener en la construcción de la subjetividad y de la identidad de la espectadora» (Castejón Leorza, 2004).



Little Miss Sunshine (2006), dirigida por Jonathan Dayton y Valerie Faris. Fuente: collider.com

La teoría fílmica feminista comenzó analizando cómo el Cine Clásico representaba a la mujer como un espectáculo destinado al deseo masculino, provocando la anulación de algo tan necesario y reivindicado en el presente como la propia subjetividad. Estas reflexiones sitúan a la teoría fílmica feminista dentro de una historiografía crítica que denuncia cómo el cine ha reproducido los procesos sociales e históricos que excluyen sistemáticamente a las mujeres, relegándolas al papel secundario del protagonista masculino y a espacios domésticos o restringidos.

Los primeros estudios de este campo, que surgen durante un periodo de fuerte activismo feminista en los 70 en EE.UU., combinaban teoría y práctica política. Además de analizar la representación de las mujeres, se impulsó la recuperación histórica de figuras femeninas de la industria cinematográfica —directoras, productoras, montadoras— para construir una genealogía propia. Este trabajo permitió abrir paso a un nuevo objeto teórico: el «cine de mujeres».

El tránsito de los setenta a los ochenta supuso un giro desde la politización de la sexualidad hacia la crítica de la representación. Se integraron factores sociales como los discursos culturales, el género, las expectativas del público o las condiciones de producción, entendiendo el cine como producto de su contexto. Asimismo, se incorporaron al análisis los conceptos de deseo y placer, reconociendo a la espectadora como sujeto que también mira y desea. Por fin.

En los años ochenta, los estudios psicoanalíticos y semióticos profundizaron en los procesos de identidad y en las dinámicas de identificación cinematográfica. Hacia finales de la década, se produjo un notable aumento de publicaciones académicas, especialmente en el ámbito anglosajón, donde los film studies y women's studies generaron espacios de debate y construcción teórica. El análisis continuó ampliándose durante los años 90: el objetivo fue consolidar el feminismo como una teoría global de la sociedad, la cultura y la subjetividad, incorporando diferencias sociales, étnicas, sexuales, generacionales y religiosas. Se pone el acento en que el género no es una diferencia biológica, sino una construcción ideológica compleja que atraviesa múltiples dimensiones de la vida social.

Tradicionalmente, la presencia femenina en la industria cinematográfica se limitaba al ámbito de la interpretación, vestuario, peluquería y maquillaje. Si atendemos a la dirección de trabajos, rápidamente nos damos cuenta de que el poder en el cine ha sido de los hombres. Entre uno de los principales motivos está la dificultad de las mujeres para conseguir quien produzca sus proyectos: los estereotipos negativos sobre el liderazgo y la ambición de las mujeres han actuado como barreras que hacen que

quienes deciden sobre la financiación de proyectos perciban mayor riesgo al apoyar iniciativas lideradas por ellas. De hecho, como son pocos los proyectos liderados por mujeres con una buena financiación, la promoción se ve afectada y, por ende, el reconocimiento de las directoras. Con la falta de reconocimiento viene la dificultad para encontrar financiación y vuelta a empezar (Núñez Domínguez, 2009). Parece que lo más seguro, si quieres dirigir un proyecto cinematográfico, es que te lo produzcas tú misma. Si puedes, claro.

La mujer en el ámbito cinematográfico español

No son pocas las voces que se han hecho eco de una cierta transformación de esta tendencia, pues, sí, cada vez son más numerosos y sonados los proyectos liderados por mujeres. A poco que hayamos seguido alguna gala de los Premios Goya en los últimos seis o siete años, habremos visto cómo ellas van ganando espacio, cómo recogen premios y cómo reivindican la labor de sus compañeras en sus [discursos](#). Sin embargo, Marta Gil Ramírez (2024) realiza la importante labor de analizar cuantitativamente cuál es la situación real de las directoras y sus proyectos, y concluye que existe una diferencia sustancial entre las noticias publicadas en medios generalistas digitales y los datos recogidos desde el ámbito académico-científico.

Así lo demuestra el informe anual de la [CIMA \(Asociación de Mujeres Cineastas\)](#), de 2024: los largometrajes dirigidos por mujeres cuentan, de media, con un 24% menos de presupuesto — más de medio millón de euros por película— y la desigualdad aumenta al 30% en las ayudas selectivas. Las cineastas suelen liderar proyectos documentales, más baratos, mientras que su presencia disminuye en la ficción de alto presupuesto y es nula en animación. Si bien es cierto que la brecha se ha reducido desde 2011, el ritmo de avance es lento y apenas ha mejorado en los últimos cinco años, lo que evidencia el retroceso.

Aunque podemos reconocer la evolución en positivo de la presencia femenina en la industria y, más específicamente, en el ámbito de la dirección, parece importante dirigir los esfuerzos a corregir la brecha de género en el ámbito profesional, «más allá de continuar y potenciar la tendencia de visibilización y proyección pública de las cintas con firma femenina en los festivales y premios del ramo» (Gil Ramírez, 2024).

El Otro Nuevo Cine Español Femenino

Entonces, está claro: algo ha ocurrido de un tiempo a esta parte, algo que ha impulsado a las mujeres en la industria del cine/audiovisual. Shaila García Catalán (2022) recopila los factores socioculturales de los que bebe el panorama cinematográfico de 2021:

(...) el desplome general de la economía tras la caída de Lehman Brothers en 2008, el movimiento #MeToo, el auge de las nuevas plataformas de streaming, el cuestionamiento integral de los mecanismos de creación cultural, la creación de nuevas comunidades cinéfilas tras el 11S y la propia caída del cine como objeto mayor del consumo cultural de nuestros días.

Sea cual fuere el motivo, es evidente que se ha producido una renovación generacional en el panorama del cine español, aproximadamente entre 2008 y 2023, con la incorporación a la dirección de un nuevo grupo de cineastas nacidas a partir de 1980, cuya mayor parte podría agruparse en torno a ciertos intereses, temas y estilos compartidos, así como un contexto de formación similar. Es lo que se conoce como «el Otro Nuevo Cine Español Femenino».

Si bien las mujeres directoras habían sido un grupo relativamente invisibilizado dentro del contexto español hasta fechas muy recientes —con notables excepciones como Pilar Miró, Icíar Bollaín o Isabel Coixet, entre otras—, esta nueva generación de cineastas emergentes se caracteriza precisamente por el reconocimiento de público y crítica del que goza su obra, en la mayoría de los casos seleccionada en festivales cinematográficos internacionales de prestigio como Cannes o Berlín (Vázquez Rodríguez y Jimeno Aranda, 2024).

En este artículo nos centraremos especialmente en una serie de directoras que han comenzado a despuntar a partir del 2016, cuyo epicentro está en Cataluña, y que se caracterizan por la renovación estética y narrativa en el ámbito de la ficción. Es el caso de Estíbaliz Urresola o [Carla Simón](#), quien reflexiona a menudo sobre su propia generación:



Estíbaliz Urresola recibe el Premio Forqué por su cortometraje *Cuerdas*. Fuente: efe.com

Nos estamos haciendo de referentes entre nosotras mismas porque no hemos tenido demasiados. Muchas estamos viviendo en Barcelona, nos conocemos, nos leemos los guiones, nos vemos los cortes de las películas y se ha formado como una red, algo a nivel colectivo, que creo que es muy bonita. Yo me siento muy afortunada de formar parte de esto (Carla Simón en Sisí Sánchez, 2022).

Además, cabe destacar el papel aglutinador de la productora Valérie Delpierre, que se encuentra detrás de algunas de las producciones más relevantes de esta tendencia, como *Las niñas*, *La maternal*, *Verano 1993* o *20.000 especies de abejas* (Vázquez Rodríguez y Jimeno Aranda, 2024).

La representación de la infancia y el autoconocimiento

Tomemos el ejemplo de esos dos últimos largometrajes: *Verano 1993* (2017) de Carla Simón y *20.000 especies de abejas* (2023), de Estíbaliz Urresola, pues reflejan gran parte del enfoque de este grupo de cineastas. Pero antes, permitidme una aclaración.

En la mayoría de trabajos al respecto de esta nueva generación de directoras, al tiempo que se utiliza la denominación que hemos señalado (Otro Nuevo Cine Español Femenino, ONCEF para abreviar), también se pone en cuestión su propia categorización. Hablando en términos generales, el objetivo del feminismo nunca ha sido cercar a las mujeres en un grupo y alabarlas en su conjunto, o protegerlas, sino conseguir sociedades más justas en las que las mujeres se puedan desarrollar como individuos, independientemente de su condición de mujer, privilegio que hasta el momento han ostentado los hombres. En otras palabras,

Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022).

El análisis y la comparación de sus obras no atienden sino al propósito de su comprensión como motor y, al mismo tiempo, resultado de la renovación del cine contemporáneo español.



Verano 1993 (2017), dirigida por Carla Simón. Fuente: elpais.com

A dicho efecto, comentaremos las películas mencionadas, elegidas esencialmente por los paralelismos que se establecen entre sus dos protagonistas. Con la familia como espacio de exposición de la psicología de los personajes, *Verano 1993* y *20.000 especies de abejas* expresan una preocupación

similar en torno al punto de vista de la niña y los conflictos de identidad asociados a la etapa infantil. Simón y Urresola comparten algunos rasgos de estilo, extendidos entre muchas de sus compañeras, como “la construcción de una temporalidad más pausada a partir de la búsqueda de un naturalismo o costumbrismo íntimo, o el innegable peso de la construcción del punto de vista y de la mirada sobre el yo” (Vázquez Rodríguez y Jimeno Aranda, 2024).

Ambos proyectos parten de la intimidad para conectar con el espectador, utilizando el recuerdo propio y el ajeno para construir la memoria de una infancia. En el caso de *Verano 1993*, la historia es cierta en cuanto autobiográfica. En la película, Frida (Laia Artigas) encarna a una jovencísima Carla Simón que transitaba como podía la muerte de sus padres en un contexto nuevo: la casa de sus tíos, que la adoptan. *20.000 especies de abejas*, por otro lado, se inspira en la historia de un joven trans, Ekai, que se suicidó a la espera de recibir tratamiento hormonal en el País Vasco. En este caso Sofía Otero

interpreta a una niña trans cuyo nombre, como ella, evoluciona a lo largo de la película, de Aitor a Coco y de Coco a Lucía.

En el largometraje de Carla Simón la historia transcurre a través de los ojos de la protagonista y su sensibilidad infantil (de apenas cinco o seis años), gracias al empleo de

«primerísimos primeros planos e imágenes desorientadoras, o de la construcción de imágenes que apelan a los sentidos de proximidad (el tacto y el gusto)» (Vázquez Rodríguez y Jimeno Aranda, 2024). Mediante su relación con un entorno que a duras penas comprende, Frida se recompone poco a poco, transitando toda clase de emociones que acabarán en una catarsis que responderá a la pregunta «¿y tú por qué no lloras?».



20.000 especies de abejas (2023), dirigida por Estíbaliz Urrasola. Fuente: cineuropa.org.

Aunque también en *20.000 especies de abejas* encontramos secuencias centradas en las sensaciones de Lucía, el conjunto resulta menos sensorial, más hablado. El punto de vista se amplía recogiendo también la perspectiva de otros personajes y el simbolismo gira en torno al cuerpo y a la palabra, más bien. La protagonista es mayor en este caso e identifica claramente lo que quiere. Mientras que Frida se expresa mediante berrinches silenciosos, Lucía habla, se nombra a sí misma y a sus emociones. Es su entorno el que tarda en reconocerla.

Para terminar, tanto una obra como la otra comparten uno de los grandes temas de este nuevo cine: la brecha generacional y el conflicto con las figuras paternas (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022). Por su parte, Frida necesita pasar el duelo por la muerte de sus padres biológicos, se siente abandonada y dirige su frustración hacia su familia. El momento de catarsis en que Frida rompe a llorar coincide poéticamente con el momento en que se siente parte de esa familia, cuando la comprenden y la tratan como a una más. De forma similar, Lucía comienza la película alejándose de su madre y su abuela, mientras se apoya en su tía. Sin embargo, cuando su madre la llama por su nuevo nombre, se derrumba la barrera de desconfianza entre ambas, honrando la famosa frase «lo que no se nombra no existe».

Con todo, la hipótesis que defienden García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez (2022) es que lo que se llama Otro Nuevo Cine Español Femenino:

no está transitando la vía de la identidad (...) sino la extrañeza del deseo. En muchas de sus propuestas, advertimos que se resquebrajan las identificaciones, se movilizan las posiciones simbólicas. Y, entonces, aparece la experiencia de la soledad y una angustia viva que reclama hacerse cargo de un deseo, proceso subjetivo en el que ya no puede acompañarte nadie.

Afirman igualmente que no podemos asimilar este Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres con «las ficciones contemporáneas feministas que reclaman llamar a las cosas por su nombre», con ejemplos como *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016) o *Vida perfecta* (Leticia Dolera, 2019), a lo que podríamos añadir *Barbie* (Greta Gerwig, 2023). Más bien, «apuntan a lo que no encuentra rápidamente una palabra, porque no es confesable o porque directamente es privado para uno mismo y para una misma» (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022).

A modo de conclusión, cabe destacar la función social —del cine en general, sin duda—, pero sobre todo de este tipo de películas en las que “no pasa nada”, como se suele decir, cuando lo que ocurre en realidad es que lo que pasa apenas se ve. Porque lo que pasa, pasa por dentro: en la psique de los personajes y, sobre todo, en la propia. Si una puede entenderse mejor a sí misma en solo hora y media, es difícil imaginar lo que supondrá para las directoras sacar adelante proyectos así, pero ojalá sean muchos más, y que el relevo generacional venga aún más fuerte.

Referencias bibliográficas:

Castejón Leorza, María (2004) “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, *Berceo*, 47, 303–327.

CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (2024) Informe CIMA 2024. *La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. Madrid: CIMA.

Fernández, Pablo (2023) “Crítica de 20.000 especies de abejas, de E. Urresola”, *Revista Mutaciones*, 22 febrero. Disponible en: <https://revistamutaciones.com/20000-especies-de-abejas-critica/> [Consulta: 20-11-2025]

García Catalán, Shaila; Rodríguez Serrano, Aarón; Martín Núñez, Marta (2022) “De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres”, *L'Atalante*, 33, 7-24.

García-Catalán, Shaila (2024): Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). 15 (1), 23-54.

García-Catalán, Shaila (2024): Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). 15 (1), 23-54.

Gil Ramírez, Marta (2024) “La mujer en el ámbito profesional de la producción cinematográfica”. En: Ruiz Muñoz, María Jesús; Durán Manso, Valeriano; y De la Maya Retamar, Rocío. Eds. *Representaciones de género, igualdad y diversidad en los medios de comunicación*. Barcelona, España: UOC, 139-146.

Núñez Domínguez, Trinidad (2009) “Mujeres directoras: una radiografía de veinte años de cine español”, *I Congreso Universitario Andaluz “Investigación y Género”*, Universidad de Sevilla, 835-848.

Sisí Sánchez, Alberto (2022) ‘Carla Simón: “Vivimos en un mundo donde hay que producir mucho, pero yo no tengo tantas cosas que contar”’, *Vogue*, 21 de abril. Disponible en: <https://www.vogue.es/living/articulos/entrevista-carla-simon-estreno-alcarras-cine-espanol> [Consulta: 16-112025]

Vázquez Rodríguez, Lucía Gloria y Jimeno Aranda, Ricardo (2024) “El impulso de las cineastas *millennials* en la renovación del cine español contemporáneo: la infancia y la adolescencia desde la perspectiva de la mujer”. En Ruiz Muñoz, María Jesús; Durán Manso, Valeriano; y De la Maya Retamar, Rocío. Eds. *Representaciones de género, igualdad y diversidad en los medios de comunicación*. Barcelona, España: UOC, 153-162.



La mujer al volante del cambio: Susie Wolf y su lucha en la F1

Lucía Ortega Jiménez

La Fórmula 1, como todo deporte de motor, fue creado por y para hombres. Se fundó en el año 1950, y a pesar de que no aparece en su reglamento nada que prohíba la participación de alguien por su sexo, solo cinco mujeres en sus 75 años de historia han tenido la oportunidad de competir en esta categoría (Coleman, 2025).

Estas cinco mujeres fueron María Teresa de Filippis, Lella Lombardi, Divina Galica, Desiré Wilson y Giovana Amati.

María Teresa de Filippis hizo historia en 1958, convirtiéndose en la primera mujer en participar en una carrera de Fórmula 1 durante el Gran Premio de Bélgica, aunque su carrera duró muy poco, ya que se retiró al año siguiente (Galán, 2025). Lella Lombardi fue la primera y única mujer en conseguir puntos en una carrera, al quedar sexta en el Gran Premio de España. Además de en esta carrera, participó en otras doce a lo largo de dos temporadas, por lo que tiene la carrera femenina más larga del deporte. La última mujer en participar fue Giovanna Amati, 34 años después de De Filippis, que participó en tres carreras, en las que no pudo clasificarse (Roberts, 2025). No fue hasta 2014, 22 años después, que una mujer volvió a subirse en un Fórmula 1 durante un gran premio, Susie Wolff, la protagonista de este artículo.



María Teresa de Filippis en su Fórmula en el Gran Premio de Monza, Italia de 1958. Fuente: [Wikimedia Commons](#)

Pero ¿por qué hubo tan pocas mujeres en la historia de la Fórmula 1? Cuando se inventó el coche a finales del siglo XIX ya se asociaba el mundo del motor a los hombres, mundo elitista protagonizado por hombres blancos y con poca participación femenina, ya que oprimían a las mujeres con el discurso médico de que las mujeres debían preservar su energía para poder desarrollar su función primordial, tener hijos (Matthews y Pike, 2016).

La Segunda Guerra Mundial tuvo un gran impacto en el automovilismo, puesto que la pérdida de tantas vidas durante la guerra hizo que este tipo de deporte se considerara especialmente peligroso, sobre todo para las mujeres. Era una época en la que se buscaba repoblar, por lo que la pérdida de una mujer en un accidente de carrera se



habría visto como una catástrofe, lo que reforzó la idea de que hombres y mujeres debían ocupar roles distintos en la sociedad, es decir, la mujer debía de quedarse sana y salva en el hogar, cuidando de los hijos, y no debía de estar en los circuitos de carreras, ya que esto debía de ser un mundo exclusivo para los hombres. Fue en este contexto y bajo esta mentalidad que se creó la Fórmula 1 (Matthews y Pike, 2016).

En los años 70 ya se trataba de un deporte con mayor profesionalidad y patrocinio, pero la mujer seguía siendo vista igual que a principios de los 50, ellas debían de estar como apoyo del piloto o como premio, mejor que conduciendo los coches. Esto no impedía que las mujeres entraran en este mundo, pero no eran bien vistas, Divina Galica decía que no veía ningún motivo por el que la mujer no podía estar en la Fórmula 1, pero que era muy consciente de que en caso de que estuviera involucrada en un choque se llevaría toda la culpa, la tuviera o no (Matthews y Pike, 2016).

Como ya hemos visto, muy pocas mujeres tuvieron la oportunidad de participar en este deporte debido a los pensamientos opresores de la época, y, por desgracia, algunos han trascendido hasta la actualidad.

La desigualdad estructural de la F1

Las principales barreras que se encuentran las mujeres actualmente son los prejuicios dentro de la industria, la escasez de modelos femeninos en los niveles más altos del deporte y la falta de apoyo financiero y patrocinio.

La percepción de que la mujer no pertenece a este mundo y debería de quedarse en el hogar no es tan antigua, en el año 2014 durante el Gran Premio de Silverstone, en el que Susie Wolff participó en los libres, el entonces piloto Sergio «Checo» Pérez dijo «de broma» en una [entrevista](#) «que te gane una mujer, eso ya es el colmo, mejor que se vaya a la cocina, [mejor] a la cocina que a los coches» cuando le preguntaron si le gustaría tener una mujer como compañera (El Chiringuito de Jugones, 2014). El piloto fue muy criticado, por lo que subió una [publicación](#) a Instagram que constaba de una foto junto a Susie Wolff y una descripción que decía «Pido una disculpa de Todo Corazón a todas las mujeres y en especial a mi amiga [@Susie_Wolff](#) Jamás fue mi intención ofender a nadie y mucho menos a las mujeres que tanto Amo» (Pérez, 2014).

Otro prejuicio al que se enfrentan es que la mujer no está preparada mental y físicamente para conducir a altas velocidades. Esto está tan interiorizado que algunas de las aspirantes a ser piloto de F1 se plantean sus capacidades, como Jamie Chadwick (campeona de W Series) que dijo en una [entrevista](#) que es un deporte muy exigente en el cuerpo en todas sus etapas y no sabemos exactamente de qué son capaces las mujeres (PA Media, 2022). No hay muchas investigaciones científicas que desmientan este prejuicio, pero tampoco hay investigaciones actuales que lo apoyen. Uno de los

mayores mitos, que la menstruación afecta a la temperatura corporal de las mujeres y así a su capacidad de conducir un fórmula 1, ya ha sido desmentido en un artículo científico de 2019 en el que, tras analizar las respuestas fisiológicas de pilotos masculinos y femeninos en coches de carreras con *cockpit* abierto y cerrado, y la influencia que tiene el ciclo menstrual, llegaron a la conclusión de que no hay diferencias fisiológicas entre los pilotos masculinos y femeninos y que la mujer no sufre de mayor agotamiento físico por su ciclo menstrual (Ferguson et al., 2019). Además, la universidad Manchester Metropolitan, en colaboración con la organización [More than Equal](#), está llevando a cabo dos proyectos de investigación, uno centrado en la salud y el rendimiento de las pilotos y otro que busca construir un perfil psicológico, cognitivo y fisiológico de las pilotos en distintas etapas de desarrollo (More than Equal, 2024).

Sin embargo, el mayor problema que encontramos es una falta de niñas y mujeres soñando y luchando por convertirse en piloto, y como explica [Fred Vasseur](#), director general de la escudería de Ferrari, lo que limita a las mujeres son las estadísticas, a la edad de 10 años una niña de cada 1000 niños empieza a hacer karting, por lo que estadísticamente habría una mujer cada 159 años si nada cambia (CEVA Logistics, 2023). Una de las posibles causas es la falta de modelos femeninos en las altas categorías, en la temporada de 2025 no hay una sola mujer en la F1 ni en las categorías inferiores, que constan de un mayor número de plazas. Asimismo, la presencia de mujeres en el *paddock* es escasa, y no siempre ha sido idónea, hasta el año 2018 la presencia femenina predominante era las *grid girls*, modelos que se encargaban de promocionar marcas en la ropa que llevaban mientras sujetaban paraguas para los



Grid Girls en el GP de Turquía de 2009 promocionando a la marca LG. Fuente:

[Wikimedia Commons](#)

pilotos, carteles con el nombre y número del piloto, etc. Sin embargo, decidieron dejar de usar esta herramienta de promoción en 2018, ya que sentían que ya no casaba con los valores que querían transmitir y no cumplía con las normas sociales de la actualidad (F1, 2018), probablemente por la sexualización y objetivación de las mujeres, que a veces eran vestidas con ropa corta y ajustada, como las que vemos en la foto.

Por último, otro factor que contribuye a la falta de mujeres en el deporte es la escasez de financiación. La Fórmula 1 es un deporte que requiere grandes cantidades de dinero, sobre todo en todas sus etapas previas de formación, por lo que un menor presupuesto equivale a menor tiempo en la pista y falta de acceso a un material y entrenamiento adecuado (Coleman, 2025). Sin embargo, muchos patrocinadores prefieren no invertir en mujeres. Lauren Forrow, jefa de desarrollo de pilotos de More than Equal, piensa que

ven a las mujeres como un riesgo, por lo que prefieren no invertir en ellas. Sin embargo, muchos patrocinadores prefieren no invertir en mujeres. Lauren Forrow, jefa de desarrollo de pilotos de More than Equal, piensa que ven a las mujeres como un riesgo, por lo que prefieren no invertir en ellas (Coleman, 2025). Sea cual sea su motivo sabemos con certeza que las ligas femeninas no reciben suficiente atención mediática ni apoyo financiero (Ambrazaitytė, 2024).

Susie Wolff de piloto a directora

Suzanne Wolff, conocida como Susie Wolff (antes Suzanne Stoddart), es una de las pocas mujeres que han logrado saltar todas estas barreras y conseguir conducir un coche de Fórmula 1, siendo la última en hacerlo hasta ahora.

Nació en la ciudad escocesa de Oban en 1982 y su pasión por el deporte de motor comenzó desde muy pequeña, influenciada por sus padres, que tenían una tienda de motos. Comenzó a montar en motos para niños desde muy pequeña y a los ocho años comenzó a practicar karting. Además, recalca que la forma en la que sus padres la criaron tuvo una gran influencia en su actitud, sus padres no la diferenciaban de su hermano mayor, por lo que no se dio cuenta de que estaba haciendo cosas que se ven como inusuales en niñas (Miller, 2025).



Susie Wolff montada en el coche de F1 de Williams en el GP de Alemania de 2014. Fuente: [Heute](#)

Tuvo mucho éxito en el karting, después de ganar varios campeonatos, fue nombrada la mejor mujer piloto de karts del mundo en el año 2000. En la temporada de 2002 dio el salto a los campeonatos de monoplazas, comenzando por el campeonato de Formula Renault UK, en el que acabó su tercera temporada en quinto lugar. En 2005 pasó a la Fórmula 3 británica, donde consiguió puntos en su debut, pero su temporada se vio interrumpida por una lesión. En el invierno de 2005 pasó de los monoplazas a la competición alemana de DTM, en la que estuvo 7 años seguidos (Seymour, 2023).

En su última temporada de DTM consiguió ser piloto de pruebas de la escudería Williams de F1. Fue esta escudería la que le dio la oportunidad de hacer historia, en el Gran Premio de Silverstone de 2014 participó en los libres, convirtiéndose en la última mujer en participar en un fin de semana de Fórmula 1 hasta la fecha. Ese mismo año participó también en los libres del Gran Premio de Alemania, en el que condujo

solo dos décimas de segundo más lenta que su compañero de equipo Felipe Massa (Seymour, 2023). A finales de esta temporada decidió retirarse, porque veía que no la tomaban en serio, que no le iban a dar la oportunidad de competir, ya que cuando Valtteri Bottas se lesionó, el equipo decidió que debería sustituirlo un piloto sin conexión alguna con la escudería, si no le dieron la oportunidad en ese momento no se la darían nunca (McRae, 2025).



Susie Wolff conduciendo el Williams en el GP de Silverstone de 2014 Fuente: [Wikimedia Commons](#)

Pero, aunque su trayectoria haya sido rompedora, no podemos olvidar que estamos hablando de un mundo exclusivo de hombres, y en varias ocasiones vio su lado oscuro. Comenta que desde pequeña se sentía sola y aislada, ya que era casi siempre la única niña en las competiciones, y tenía que soportar los comentarios de mal gusto que los otros niños hacían sobre las mujeres. Esta situación la obligó a hacerse más fuerte y buscar agresividad de donde no tenía, ya que se dio cuenta de que ser rápida y habilidosa no le iba a ayudar a conseguir nada. Asimismo, un premio que se puede ver como un halago puede ser una humillación si lo miramos desde otra perspectiva, cuando la nombraron en el año 2000 como la mejor mujer piloto de karts del mundo se sintió avergonzada, ya que ella no quería ser la mejor mujer, quería ser la mejor entre todos y entre los 130 pilotos ella estaba en el 15% de los mejores. En este momento se dio cuenta realmente de que la veían completamente diferente al resto (McRae, 2025).

No solo se sentía sola y rechazada por alguno de sus compañeros, sino que también sentía presión por parte de los patrocinadores, que querían que condujera un coche rosa y saliese guapa en las fotos, es decir que fuera la personificación del estereotipo

de mujer perfecta. Esto la llevó a replantearse mucho su imagen y su identidad, sentía que si se ponía un vestido no la iban a tomar en serio, que tenía que llevar siempre trajes para verse más formal. Además, se sentía poco representada por la imagen que se esperaba de las mujeres que se dedicaban a los deportes de motor, las *tomboy*; es decir, que vestían con ropa de hombre; y ella sentía que era todo lo contrario, por lo que tuvo una gran dificultad en decidir quién era y cómo quería ser (McRae, 2025).

Sin embargo, su peor experiencia fue en 2007, una historia que ha decidido contar por primera vez al público en su autobiografía, *Driven*. Tras un evento, una persona con poder en la F1 fue a su habitación de hotel de madrugada y llamó a su puerta e intentó entrar para verla. Cuenta que pasó mucho miedo por lo que este hombre pudiera hacerle, y porque podría arruinar su carrera si quisiera (McRae, 2025). Comenta que posteriormente él le pidió perdón y no tuvo más remedio que seguir adelante, porque así era el deporte. Ella tuvo suerte de que esa noche no acabara de otra forma, y es consciente de que no todas las mujeres que se han visto en esa situación tienen la misma suerte que tuvo ella (Miller, 2025), por ello, dice que era tan importante mencionarlo en su libro (McRae, 2025). Asimismo, se alegra de que el deporte haya avanzado y que en caso de que eso le pase a alguien tengan la oportunidad de contarlo y de ser escuchada (Miller, 2025).

Por todo esto, al retirarse del deporte decidió que la situación no podía seguir así y comenzó a luchar para que las futuras generaciones no tuvieran que pasar por lo que tuvo que pasar ella. En 2016 fundó la organización Dare to be Different, que tiene como objetivo inspirar a las próximas generaciones y aumentar la presencia de mujeres en todos los niveles y áreas de los deportes de motor (Wolff, 2023), ya que, como hemos comentado, es muy importante que las niñas vean a mujeres detrás del volante, en *pit-walls* y en los garajes para que sean conscientes de que esas mujeres pueden ser ellas en un futuro, además de cambiar la percepción de las mujeres en los deportes, (Parkes, 2025). En 2017 fue reconocida por su labor, ya que consiguió el título de Miembro de la Orden del Imperio Británico por su contribución a la mujer en el deporte (Wolff, 2023).

En 2018 comenzó a trabajar para el equipo Venturi Rancing en Fórmula E, como directora general, pero se separó del equipo en 2022 y comenzó a trabajar en 2023 como directora de la F1 Academy (Seymour, 2023), que está triunfando gracias a la visibilidad que le da a esta categoría.

La lucha por la igualdad

Para intentar eliminar estas barreras y ayudar a que la mujer encuentre un sitio en este deporte se han creado diferentes iniciativas a lo largo de los años.

El primer campeonato exclusivo de mujeres que vemos fue Formula Women, un campeonato de Reino Unido que tuvo lugar entre los años 2004 y 2007, pero su vínculo con los programas de telerrealidad y la cultura pop de la época hizo que no se tomara tan en serio como se debería, por lo que este campeonato no consiguió su objetivo. Además, no estaba bien organizado y las pilotos debían asumir sus gastos, por lo que muchas tuvieron que abandonar el campeonato (Matthews y Pike, 2016).

En 2019 se creó otro campeonato para mujeres, la W Series (Coleman, 2025), pero fue un fracaso, ya que después de tres temporadas tuvo que terminar con una deuda por falta de liquidez (Lora Marín, 2025).

Su sucesora es la [F1 Academy](#), otra categoría exclusiva para mujeres que ha tenido más éxito, equivalente a la Fórmula 4 y fundada por la F1 y la FIA (Federación Internacional De Automovilismo) con Susie Wolff como directora general. Se trata de una plataforma para darle a las mujeres un espacio para potenciar sus capacidades y darse a conocer y, sobre todo, para intentar que una mujer consiga llegar a la máxima categoría (González Rodríguez, 2023). Actualmente consta de seis equipos con tres pilotos cada uno y siete rondas con dos carreras cada una, además, han conseguido que sus carreras se celebren a la vez que las de la F1, lo que les da más visibilidad al competir delante de sus fans, y que los diez equipos de F1 patrocinen y apoyen a una piloto cada uno (Williamns, 2024). Además de apoyar a las pilotos en monoplazas, su iniciativa [Discover Your Drive](#) tiene como objetivo promocionar y aumentar la participación de la mujer en el deporte del motor tanto en la pista como fuera de ella, entre sus actividades está la organización de carreras de karts, talleres y eventos (F1 Academy, 2025a). A parte de los patrocinadores, también colaboran con organizaciones como More than Equal y proyectos de la FIA como Women in Motorsport Commission y Girls on Track (FIA, 2025), que persiguen el mismo objetivo, conseguir que la mujer compita en la Fórmula 1.



Marta García, primera ganadora de la F1 Academy en 2023. Fuente: [F1 Academy](#).

Como podemos ver se trata de un deporte que ha intentado frenar a la mujer a lo largo de la historia. En 2025, la F1 Academy tiene un documental en Netflix, al igual que la F1, el mejor estratega de la F1 es una mujer, Hannah Schmitz, varios equipos tienen a mujeres como pilotos de desarrollo y el número de niñas en karting ha aumentado un 265% (F1 Academy, 2025b).

Susie Wolff es un gran ejemplo de que la mujer está capacitada para conducir un coche de Fórmula 1 si se le da la oportunidad. Gracias a ella este deporte ha conseguido avanzar hacia la igualdad, aunque todavía queda mucho por hacer.

Referencias bibliográficas:

Ambrazaitytė, Karolina. (2024) *Gender Inequality Discourse In Motorsports Media. The Case of Formula Racing*, Trabajo Fin de Master, Vytautas Magnus University. Disponible en: <https://portalcris.vdu.lt/server/api/core/bitstreams/b12769b8-d2de-4996-af77-e971f5710361/content> [Consulta: 25-09-2025]

CEVA Logistics. (2023) *Expert's voice-Ep. 1| CEVA x Scuderia Ferrari* [en línea]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DeDlr_JOAJQ&t=130s [Consulta: 1-10-2025]

Coleman, Madeline. (2025) "It's been 33 years since F1 saw a female driver compete. When will the next one come along?" *The Athletic*, 29 de Agosto. Disponible en: <https://www.nytimes.com/athletic/6579866/2025/08/29/f1-female-driver-giovanna-amati/> [Consulta: 24-09-2025]

El Chiringuito de Jugones. (2014) *Sergio Pérez opina sobre las mujeres en la Fórmula 1* [en línea]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ym_t9JiWx4A [Consulta: 27-09-2025]

F1. (2018) "Formula 1 to stop using grid girls" *Formula 1*, 31 de enero. Disponible en: <https://www.formula1.com/en/latest/article/formula-1-to-stop-using-grid-girls.5HPVglzLHOcliGaAS8eOWE> [Consulta: 5-11-2025]

F1 Academy. (2025a) "What is Discover Your Drive?" F1 Academy. Disponible en: <https://www.f1academy.com/Discover-Your-Drive> [Consulta: 9-11-2025]

F1 Academy. (2025b) "Our Impact" F1 Academy. Disponible en: <https://www.f1academy.com/Our-Impact> [Consulta: 9-11-2025]

Ferguson, David P. et al. (2019) "Physiological Responses of Male and Female Race Car Drivers during Competition", *Medicine & Science in Sports & Exercise*, 51(12), pp. 2570-2577, DOI: [10.1249/MSS.0000000000001997](https://doi.org/10.1249/MSS.0000000000001997) [Consulta: 10-10-2025]

FIA. (2025) Diversity and Inclusion FIA. Disponible en: <https://purposedriven.fia.com/page/diversity-inclusion> [Consulta: 30-10-2025]

Galán, Mario. (2025) "Maria Teresa de Filippis, la pionera que desafió a la F1", *Motosport*, 9 de enero <https://es.motosport.com/f1/news/filippis-primera-mujer-formula1-pionera/7147796/> [Consulta: 2-10-2025]

González Rodríguez, Belén. (2023) *La figura de la mujer en el motorsport*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/64077> [Consulta: 31-09-2025]

Lora Marín, Ivana. (2025) *La importancia del WordWCR y de la F1 Academy en el papel de la mujer dentro del mundo del motor*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación. Disponible en: <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/cff024d0-df6f-409d-a1dc-5234d173844f/content> [Consulta: 29-09-2025]

Matthews, Jordan J.K. y Pike, Elizabeth C.J. (2016) “What on Earth are They Doing in a Racing Car?: Towards an Understanding of Women in Motosport”, *The International Journal of the History of Sport*, Vol. 33 (13), pp. 1532-1550. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09523367.2016.1168811> [Consulta: 5-10-2025]

McRae, Donald. (2025) “Susie Wolff: ‘I can be very punchy and pragmatic. If I have to fight for something, I’ll fight’”, *The Guardian*, 12 de noviembre. Disponible en: <https://www.theguardian.com/sport/2025/nov/12/susie-wolff-f1-academy-female-drivers-interview> [Consulta: 29-10-2025]

Miller, Laura. (2025) “Susie Wolff: A relentless drive to the top of Formula 1”, *BBC*, 22 de octubre. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/articles/cp97yrk3pe5o> [Consulta: 29-10-2025]

More than Equal. (2024) “Pioneering sports science collaboration to develop first female Formula One World Champion”, *More than Equal*, 26 de septiembre. Disponible en: <https://www.morethanequal.com/media-room/mmu-partnership-pr> [Consulta: 7-10-2025]

PA Media. (2022) “Jamie Chadwick aims for F1 but unsure women can cope with physical demands”, *The Guardian*, 29 de junio. Disponible en: <https://www.theguardian.com/sport/2022/jun/29/jamie-chadwick-aims-for-f1-but-not-sure-women-can-cope-with-physical-demands> [Consulta: 5-10-2025]

Parks, Ian. (2025) “INTERVIEW: Susie Wolff on “the F1 Academy effect” and shaping the future of the sport”, *Goodwood*, 8 de enero. Disponible en: <https://www.goodwood.com/grr/race/modern/interview--susie-wolff-on-the-f1-academy-effect-and-shaping-the-future-of-the-sport/> [Consulta: 2-10-2025]

Pérez, Sergio. [@schecoperez] (2014) “Pido una disculpa de Todo Corazón a todas las mujeres y en especial a mi amiga @Susie_Wolff Jamás fue mi intención ofender a nadie y mucho menos a las mujeres que tanto Amo” [Instagram] 4 de julio https://www.instagram.com/p/qCYth7Oaep/?utm_source=ig_web_button_share_sheet [Consulta: 5-10-2025]

Roberts, Katy. (2025) “Fearless racers and engineering masterminds – Influential women from every decade of F1”, *Formula 1*, 8 de marzo. Disponible en: <https://www.formula1.com/en/latest/article/fearless-racers-and-engineering-masterminds-influential-women-from-every.2kEoo0yUGSjhal6EpuBNZI> [Consulta: 7-10-2025]

Williams, Zoe. (2024) “‘Leading the way to change’ – How the growth of female fans and F1 ACADEMY are encouraging women to explore opportunities in motorsport”, *F1 Academy*, 26 de julio. Disponible en: <https://www.f1academy.com/Latest/6Rcggc1UglZIVXmoW2TphW/leading-the-way-to-change-how-the-growth-of-female-fans-and-f1-academy-are> [Consulta: 15-11-2025]

Wolff, Susie. (2023) *Susie Wolff.com*. Disponible en: <https://www.susiewolff.com/biography> [Consulta: 30-09-2025]



Del fogón al Michelin: el doble estándar de género en la cocina

Nell Lilian Spencer Drake

«Las mujeres deben estar en la cocina» ha sido, durante siglos, una frase cargada de ideología. Más que una simple observación, ha funcionado como un **mandato cultural** que vincula el género femenino con la casa y la crianza. Culturalmente, cocinar se convirtió en sinónimo de maternidad, amor y entrega. Sin embargo, cuando esa misma actividad trasciende lo rutinario, cuando la cocina se profesionaliza y se convierte en arte, ciencia o espectáculo, el reconocimiento recae casi siempre en los hombres.

Ellas alimentan, enseñan, sostienen la memoria culinaria; ellos reciben las estrellas Michelin.

Esta contradicción no es aleatoria. Es el resultado de una construcción histórica que desvalorizó el saber femenino, mientras que elevaba la práctica masculina a la categoría de genio. Como afirma Carole Counihan (1999:6), «la comida es un producto y un espejo de la organización de la sociedad tanto en el nivel más amplio como en el más íntimo». La comida, en su aparente neutralidad, refleja las **jerarquías sociales** que estructuran nuestras vidas. Si el alimento sostiene la vida, también sostiene el poder.

En el siglo XIX y en los comienzos del XX, escritoras como Charlotte Perkins Gilman denunciaron la estructura doméstica que mantenía a las mujeres subordinadas bajo el deber. En *The Home: Its Work and Influence* (1903), describe con ironía la figura de la ama de casa como una cocinera no libre, perteneciente a la familia, incapaz de desarrollarse profesionalmente por estar encerrada en el hogar. Para ella, la cocina era un símbolo de estancamiento. Mientras los hombres podían especializarse, competir y mejorar su técnica, las mujeres repetían las recetas heredadas de sus antepasadas sin recibir reconocimiento alguno. Veía la cocina doméstica como una forma de encierro y de falta de progreso para las mujeres.

Años después, Simone de Beauvoir explicó que las mujeres habían sido encerradas en la rutina de lo cotidiano: limpiar, cuidar, cocinar, tareas que se repiten y se olvidan enseguida. Los hombres, en cambio, podían dedicarse a crear, innovar y dejar huella. En la cocina, esta división se tradujo en una jerarquía simbólica donde la mujer cocina por deber y el hombre cocina por arte. Podríamos decir que lo que en la esfera privada se concibe como norma, en la pública se celebra como genialidad.

Por un lado, la **antropología de la alimentación** ha mostrado que cocinar nunca ha sido una tarea neutra. En *The Anthropology of Food and Body*, Counihan sostiene que «las relaciones de poder en torno a la comida reflejan las relaciones de poder entre los sexos»



(1999:11). Aunque las mujeres suelen encargarse de comprar y preparar la comida, el control sobre los recursos económicos y las decisiones finales pertenece a los hombres. Las mujeres pueden ser las encargadas de la alimentación, pero eso no significa que tengan el poder de decidir sobre la comida o los recursos.

Por otro lado, Arjun Appadurai introduce el concepto de gastro-política para explicar cómo las prácticas alimentarias son, en realidad, escenarios de disputa y jerarquía. En su artículo *Gastro-Politics in Hindu South Asia*, observa que en muchos hogares indios, los hombres comen primero, reciben los mejores trozos y están exentos de cocinar, mientras que las mujeres sirven y comen al final. «La comida es a la vez el medio y el mensaje de la jerarquía social» (1981:494). Aunque se refiere al caso de la India, su análisis ayuda a entender una realidad universal, dado que la comida es también un **lenguaje del poder** y la cocina, el lugar donde este se hace visible.

En este sentido, ese doble estándar culinario tiene una **raíz estructural**. La mujer ha sido designada como responsable del sustento diario, mientras que el hombre se ha apropiado del territorio del prestigio, la competencia y la creación de este mismo sustento. La cocina en casa mantiene las desigualdades del hogar, mientras que la cocina profesional las convierte en prestigio y en dinero.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la incorporación de las mujeres al mercado laboral parecía marcar un cambio de paradigma. Sin embargo, la expectativa de que siguieran siendo las encargadas de cocinar no desapareció. Según Counihan, las mujeres trabajadoras siguen sintiendo que la responsabilidad de alimentar a la familia recae exclusivamente en ellas (1999). El resultado de esto fue la llamada **doble jornada**: trabajar fuera y dentro de casa, sosteniendo simultáneamente el trabajo y la mesa.

A nivel simbólico, esta contradicción mantenía viva la jerarquía entre los géneros. Cocinar no era una elección, sino una obligación moral o social, un acto de amor. Mientras ellas se dividían para cumplir ambas obligaciones, los hombres contaban con más tiempo y recursos para acceder a escuelas de hostelería, ya que sus necesidades cotidianas estaban cubiertas por las mujeres. En las décadas de 1950 y 1960 la gastronomía comenzó a profesionalizarse y a ganar presencia mediática. Fue entonces cuando nació la figura moderna del **chef**: un ideal masculino del hombre disciplinado y creativo, convertido en símbolo de éxito. Esta figura marcó el inicio de la brecha entre la cocina doméstica y la profesional.

A modo de ejemplo, los manuales de la Sección Femenina de la Falange en España reforzaban este orden. Supuestamente enseñaban que una buena esposa debía cocinar para su marido con atención y puntualidad, porque «el amor entra por el estómago». Así, el deber culinario se naturalizó como signo de feminidad. Gilman ya había anticipado este fenómeno: «Cocinar es un arte; cocinar es una ciencia; cocinar es un negocio.

Ninguno de estos puede crecer sin seguir las leyes del progreso industrial: especialización, contacto e intercambio» (1903:115). El problema es que la mujer doméstica no podía especializarse ni competir, y por tanto su talento quedaba fuera de dicho progreso.



Ten lista la cena. Ilustración difundida como parte de la supuesta “Guía de la buena esposa, 1953”. Fuente: Netwomen.mx

A medida que la cocina se iba convirtiendo en negocio y lugar de innovación, el reconocimiento social se desplazó al ámbito masculino. Pero esta paradoja no solo estaba presente en el siglo XX, sino en las estadísticas de hoy en día. En 2021, menos del 10 % de los restaurantes con estrella Michelin estaban dirigidos por mujeres. Aunque muchos chefs reconozcan haber aprendido de sus madres o abuelas, este reconocimiento se formula desde lo sentimental, no desde la formación. La imagen de la abuela cocinera simboliza lo auténtico y tradicional, pero se la valora por lo que fue, no por lo que es hoy.

Appadurai (1981) observó que la comida puede servir para construir relaciones marcadas por el rango, la distancia o la segmentación. Counihan (1999) añade que la comida une y diferencia al mismo tiempo. Esta doble dimensión, que separa y conecta a la vez, sigue presente en el mundo gastronómico actual. Las guías, los premios y los rankings distribuyen prestigio y poder del mismo modo que los banquetes marcaban jerarquías. La alta cocina, convertida hoy en institución, legitima a unos pocos y deja fuera a muchas otras. No es una cuestión de talento, sino de cómo se reparten el reconocimiento y el poder dentro del sistema.

En los últimos años, la cultura popular ha intentado revertir esta desigualdad. Películas, documentales y series han recuperado la figura femenina en la cocina, aunque con **matices**. Un ejemplo es la película *Nonnas* (2025), en la que el protagonista, incapaz de recordar las recetas de su abuela, decide abrir un restaurante con mujeres mayores para rendirles homenaje y ayudarles en su búsqueda frustrada. Es un gesto que traslada la memoria doméstica al espacio público. Sin embargo, el tono sigue siendo el de la ternura y la nostalgia. Las *nonnas* son reconocidas como guardianas del pasado, y que con muchísima lucha acaban siendo creadoras contemporáneas, pero por su habilidad de recrear memorias y sensaciones, no por innovación. Cabe resaltar que se trata de una historia real, es decir, una *biopic*.



Personajes de *nonnas* posando tras la apertura de su local.
Fuente: [Netflix](#).

Algo similar ocurre en *Julie & Julia* (2009), que narra la vida de Julia Child, una de las pocas mujeres que lograron reconocimiento internacional en la gastronomía del siglo XX. La película muestra su lucha por legitimar su trabajo en un entorno dominado por hombres, pero también revela que su éxito se debió, en parte, a su capacidad para adaptarse a las necesidades de la época. Su figura es pionera, pero sigue siendo la **excepción**.

Esta representación de la mujer en la cocina se repite en las redes sociales. Proyectos virales como [Pasta Grannies](#) celebran la sabiduría tradicional de las abuelas italianas, que cocinan con humor y sencillez. Son ejemplos valiosos de visibilidad, pero de nuevo su éxito se asocia más a la autenticidad y la emoción que a la innovación técnica. Sin embargo, cuando los hombres protagonizan estos espacios, lo hacen mostrando riesgo, creatividad o modernidad. Como se puede ver las redes tampoco pueden escapar del patrón: repetición versus innovación.

Por tanto, la cocina visible en línea amplifica la paradoja. Las mujeres pueden alcanzar millones de visualizaciones, pero el reconocimiento que reciben se limita a las emociones que suscitan. Esta diferencia refleja lo que Counihan denominó «la moralidad del deber culinario femenino», una forma de identidad construida sobre la responsabilidad y la entrega (1999:84). Incluso cuando las mujeres logran entrar en espacios nuevos, su trabajo sigue viéndose como una extensión del cuidado, no como creación o liderazgo.

Appadurai sostiene que «las prácticas alimentarias son siempre campos de conflicto simbólico» (1981:497). Es decir, comer y cocinar no son solo actos físicos, sino escenarios donde se negocian poder, prestigio y pertenencia. Y la cocina tampoco escapa a esa lógica; cada plato y cada historia sobre «quién inventó qué» refleja cómo se reparte el poder dentro del mundo gastronómico. Por ejemplo, los grandes premios internacionales subrayan nombres masculinos, mientras que los femeninos salen en discursos sobre «herencia familiar» o «sabores de la infancia».

En este contexto, la abuela o la madre se ven como **símbolos morales** de la cocina, pero rara vez como protagonistas de la innovación. Los chefs que afirman haber aprendido todo de su madre o abuela las emplean como inspiración, pero rara vez las incluyen como coautoras; por tanto, estas figuras permanecen en un segundo plano. Y quizá ahí esté la raíz del problema, como recordaba Gilman (1903): ser madre o esposa no enseña a cocinar, sino a sobrevivir; lo que realmente forma a una cocinera es la experiencia, el aprendizaje técnico y el reconocimiento, cosas que solo se consiguen en la esfera pública, donde ellas no tenían acceso.



Pasta grannies. Olga enseña cómo hacer maccheroncini a mano en su cocina. Fuente: [YouTube](#)

Sin embargo, algo empieza a cambiar. Colectivos como *Mujeres en Gastronomía* en España o proyectos similares han comenzado a cuestionar la desigual distribución del reconocimiento. No se trata solo de visibilizar nombres femeninos, sino de remodelar, en general, las categorías de dicho reconocimiento. Reivindicar una mirada femenina significaría cambiar la idea de innovación, que no borra el pasado (como suele hacer la vanguardia masculina), sino que lo reinterpreta y le da valor.

Podríamos decir entonces que la libertad de la expresión femenina solo se puede lograr si las mujeres trascienden los límites de su destino biológico que se le ha impuesto. En la cocina, esa transcendencia pasa por convertir el cuidado en creación y el saber cotidiano en reconocimiento. Counihan insiste en que la comida establece y refleja las identidades y relaciones masculinas y femeninas (1999), por lo que se tendría que redefinir esa relación para poder desmontar la jerarquía de subordinación, abriendo paso a un espacio de resistencia cultural y de memoria colectiva.

Appadurai explica que «la comida, en sus formas materiales y morales, es el cosmos mismo» (1981:492), un campo donde se manifiestan todas las estructuras sociales. En esa lógica, el mundo culinario refleja la división del trabajo y del prestigio: las mujeres

cocinan para alimentar, los hombres para inspirar; unas producen sustento, otros producen cultura. De ahí la necesidad de replantear tal modelo. También cabría añadir que hoy en día este debate sobre las desigualdades de género se cruza con las de clase y raza.



Portada de la temporada 1 de *Chef's Table Legends*.
Muestra tres hombres y una mujer. Fuente: [Netflix](#)

Asimismo, los documentales, festivales y proyectos académicos están recuperando la memoria culinaria femenina desde perspectivas más críticas, y no solo la representación de hechos culturales como los dos ejemplos emblemáticos mencionados antes. Iniciativas como [Her Name Is Chef](#) (2020) o capítulos de *Chef's Table* (2025) buscan narrar la historia de la gastronomía desde voces

femeninas, no como excepción sino como norma, algo esencial si queremos igualar los campos de juego.

Gilman, como antesala a este movimiento reivindicativo, lo resumió hace más de un siglo, «lo que necesitamos en nuestro sistema de alimentación del mundo no es instinto, afecto y deber, sino conocimiento, práctica y métodos empresariales» (1903:118). El desafío actual es que las mujeres puedan acceder plenamente a ese conocimiento y a esas estructuras profesionales sin necesariamente renunciar a la dimensión emocional de la cocina si no quieren. Integrar ambas esferas, la del afecto o pasión innata y la del saber técnico, puede ser la verdadera revolución gastronómica del siglo XXI.

En definitiva, el doble estándar de género en la cocina no es una simple cuestión de reconocimiento, sino un espejo de las desigualdades históricas que estructuran la vida social. Desde las abuelas que cocinaban sin descanso hasta las chefs que hoy pelean por un espacio en la guía Michelin, la visión general es obvia, el trabajo femenino ha sido esencial pero sistemáticamente devaluado. La cocina doméstica, vista como obligación, se transformó en símbolo de amor y sacrificio; por el contrario, la cocina profesional se acabó convirtiendo en arte y negocio.

Romper esta brecha exige una reformulación profunda. Implica aceptar que las abuelas y las madres no solo transmitieron recetas, sino también cultura y **técnica**. Significa cuestionar por qué llamamos arte a lo que hacen los hombres y **tradición** a lo que hacen las mujeres. Y, sobre todo, supone reconocer que, sin ellas, sin su saber, su tiempo y su trabajo, la gastronomía no tendría una base en la que sustentarse.

Como escribe Counihan, «la comida es un prisma que absorbe y refleja una serie de fenómenos culturales» (1999:7). Si miramos a través de ese prisma, vemos que el verdadero cambio no vendrá de nuevas modas culinarias, sino de **una nueva comprensión de quién cocina, para quién y por qué**.

La cocina, más que un espacio físico, es un territorio simbólico donde se expresan las tensiones entre lo privado y lo público, lo femenino y lo masculino, la tradición y la innovación. Durante siglos, la frase «las mujeres deben estar en la cocina» sirvió para naturalizar una división injusta del trabajo. Hoy, esa misma frase puede verse como que las mujeres están en la cocina, pero también están transformándola.

El doble estándar en la cocina, *ellas cocinan, ellos son chefs*, sigue siendo reflejo del patriarcado. Aun así, cada vez hay más voces que demuestran que otra historia es posible. Como decía Appadurai (1981), cuando convertimos el entorno en comida, creamos uno de los lenguajes más poderosos que existen. En ese sentido, cocinar no es una actividad neutra: expresa las relaciones, estructuras y decisiones sociales y políticas que nos sostienen. Por eso, dar valor a quienes lo han hecho posible es una deuda histórica que apenas empezamos a reconocer.

Referencias bibliográficas:

Alliance Broad (2025) *¿Quién será el mejor cocinero del mundo en 2025? Talentos galardonados por región*. Disponible en: <https://allianceabroad.com/es/who-is-the-best-chef-in-the-world-in-2025/> [Consulta: 10-10-2025].

Appadurai, Arjun. (1981) "Gastro-Politics in Hindu South Asia", *American Ethnologist*, 8(3), pp. 494-511. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/644298> [Consulta: 21-09-2025].

Counihan, Carole (1999) *The anthropology of food and body: gender, meaning, and power*. New York: Routledge.

Julie & Julia (2009). Ephron, Nora, dir. [Online]. Columbia Pictures, Easy There Tiger Productions, Scott Rudin Productions.

Nonnas (2025). Scaravella, Jody, dir. [Online]. Fifth Season, Madison Wells, Matador Content.

Perkins Gilman, Charlotte (1903) "Home cooking", en: *The Home: It's work and influence*. U.S.A.: The McClure Press, pp. 124-143. Disponible en: <https://www.online-literature.com/charlotte-perkins-gilman/the-home/7/> [Consulta: 21-09-2025].

Topino, Nadia (s.f.) *The Feminine World of Three Michelin Stars*. Monaco Woman. Disponible en: <https://www.monacowoman.com/the-feminine-world-of-three-michelin-stars/> [Consulta: 10-10-2025].



Viral y patriarcal

Mujeres en la era digital



«El feminismo que no incomoda
es marketing» @salander33

Júlia Salander





Tu *aesthetic* es fascista.

La problemática de la estética *clean girl* en el mundo actual

Claudia Vázquez Tagua

Desde hace unos años asistimos en Europa a una *limpieza estética* de mano de la industria de la moda y el maquillaje impulsada y difundida en las redes sociales. Términos como *clean girl*, *that girl*, *quiet luxury* u *old money* difunden una imagen de pulcritud, discreción, y sencillez a la que aspiran cada vez más mujeres y niñas en todo el mundo. Este fenómeno está muy relacionado con el auge de la extrema derecha y el pacto que con ella tienen las marcas más poderosas de moda, cuya intención es conseguir una versión lo más pura posible de la mujer de manera que su estética quede reducida a prendas y maquillajes básicos con colores neutros que la hagan no llamar la atención, no ocupar espacios y que anulen su creatividad y expresión.

En este artículo analizaré la situación actual dominada por la estética mencionada, desarrollando en qué consiste esta, por qué no es inofensiva y cómo esto se relaciona con los objetivos de la ultraderecha en Europa.

Históricamente, hemos asistido a numerosas *limpiezas estéticas* de la mano de cánones artísticos que han respondido normalmente a una ideología conservadora que abogaba por lo matemático, lo académico y lo tradicional y rechazaba lo creativo, lo extravagante y lo diverso. Ya en el Renacimiento, por ejemplo, podemos observar un impulso de los colores neutros, especialmente de los blancos y beige, y de las formas y ángulos ejecutados exactamente según dictaba la norma. En la recuperación de la tradición grecorromana, se comienzan a emplear materiales incoloros como el mármol, creando un ideal de belleza fundamentado en lo sencillo y neutro frente a lo colorido y la extravagancia.

Más adelante, encontramos otros ejemplos significativos de austeridad artística en la historia, por ejemplo durante el régimen mussoliniano. Mussolini impulsó una «esterilización visual de los espacios públicos» (Ruíz Díaz, Laura, 2025), en la que se resaltó lo limpio como símbolo de un ideal absolutamente inflexible que «exigía la erradicación de todo aquello que desafiara su norma», pues «lo sucio –lo caótico, lo diverso, lo popular, lo disidente– era, en cambio, asociado a la degeneración, al peligro» (Ruíz, Laura, 2025). Hoy en día, esta pulcritud estética se impone en la moda y el diseño con la misma función ideológica que en su momento emplearon los regímenes autoritarios.



Pero ¿cuándo aparece este fenómeno en el siglo XXI?

El año de cuarentena mundial por el COVID-19 fue clave para la emersión de este tipo de corrientes estéticas. La incertidumbre de la pandemia provocó la búsqueda desesperada del orden y la estabilidad, lo que la industria captó y aprovechó inmediatamente por medio de la promoción de un ideal de estética que se consiguiera solo a través de dos de los pilares que fundamentan el capitalismo: la productividad y el consumismo. El periodo pandémico dejó un vacío identitario que las jóvenes de entre 16 y 30 años soslayaron a través de esa identidad creada por la industria que les prometía control, tranquilidad y capacidad para enfrentar los retos a los que se enfrentaba el mundo.

Hay que reconocer que en aquel momento el fenómeno constituyó una herramienta útil para dar a las jóvenes una dirección de acción en un momento de incertidumbre general. No obstante, su prolongación hasta el día de hoy, en el que la incertidumbre se ha apaciguado notablemente y permite volver a vivir una vida convencional con su multitud de posibilidades aspiracionales, es peligrosa y alarmante.

¿Qué plataformas fomentan este fenómeno?

La estética *That girl* comenzó a difundirse principalmente en la red social *Tik Tok* y, aunque ha terminado expandiéndose a otras como *Instagram*, *Twitter* o *Pinterest*, es en *Tik Tok* donde toma más fuerza por el carácter de la propia aplicación, que permite grabar, editar y publicar vídeos en la misma plataforma sin necesidad de demasiadas nociones de edición o tecnología, lo que facilita que cualquiera se anime a subir vídeos promoviendo estas estéticas.

La aplicación de *Tik Tok* ha demostrado desde sus comienzos ser una plataforma muy influyente que circula el contenido muy rápido, sin demasiada revisión. Además, fomenta la repetición y multiplicación de los temas que se emplean en los vídeos, puesto que cuenta con un algoritmo que identifica inmediatamente qué tipos de vídeos interesan al usuario (a veces simplemente por el tiempo de visualización, no es ni siquiera necesario dar *me gusta* o interactuar con el vídeo) y ofrece un formato de vídeo muy breve que intensifica la dopamina de los usuarios, de manera que hace que se consuma contenido masivamente y, por lo tanto, que las modas se propaguen con una facilidad y rapidez asombrosa, a veces con la misma con la que son sustituidas por una nueva. En palabras de Jule-Marie Okon (2024), el algoritmo propio de la aplicación amplifica ciertas expresiones de identidad y margina otras, creando bucles de representación. Así, la moda del *clean girl aesthetic* (y todas sus variantes) proliferó rápidamente gracias a *Tik Tok* a partir de 2020 y dio lugar a vídeos de todo tipo enfocados en dar pautas para que las mujeres aprendan todo lo que necesitan para ser *That Girl*.

Esto es, vídeos de maquillaje sutil (el llamado *makeup no makeup*), vídeos de *renovación de armario* (con prendas en las que predominan los colores neutros: blanco, gris, negro, marrón... así como los colores directamente identificados con la feminidad, aunque suavizados: rosa pastel, lila, etc.), contenido sobre *rutinas de ejercicio* (enfocadas fundamentalmente en personas normativas y en la construcción del cuerpo ideal en lugar del deporte por la salud), contenido sobre dietas poco realistas, sobre decoración del hogar (en los que se desechan los artículos que puedan aportar *ruido visual* a través de colores o formas o distraer del objetivo de productividad al que se aspira), etc.

¿Qué se esconde detrás de la moda del beige y el pilates?

Si analizamos este fenómeno con detención, vemos todas las convenciones de carácter ideológico que desprende.

Si tomamos como ejemplo el fenómeno *That Girl* vemos que, a primera vista, se trata de un conjunto de rutinas diarias pensadas para mujeres jóvenes que quieren tomar el control de su vida y ser disciplinadas. Dicha rutina incluye, entre otras cosas, horarios estrictos para despertarse y acostarse temprano, dietas exigentes de alto coste, rutinas de cuidado facial, limpieza profunda y disciplinada de los espacios de trabajo, etc.

Como podemos ver, aparentemente se tratan de rutinas inofensivas que buscan establecer unos horarios para ayudar a mujeres a llevar un control consciente de su día a día. Sin embargo, si analizamos cómo se manifiesta este orden en la práctica, descubrimos que todo el fenómeno se ha convertido en un conjunto de exigencias hacia las mujeres que las mantiene disciplinadas, productivas y ocupadas fuera de los espacios de poder. Además, están fundamentadas en el consumismo: consumo masivo de productos de cuidado facial y limpieza, de ropa que las haga parecer limpias y ordenadas, de dispositivos electrónicos que aumenten su productividad, consumo de cafeterías de moda, de bebidas y productos alimenticios saludables, de dietas y rutinas de ejercicio de alto coste, etc.

Por otra parte, estas prácticas se presentan en las redes sociales como accesibles universalmente cuando, en realidad, implican privilegios de clase, raza o incluso cultura.

Del mismo modo, dicho fenómeno es peligroso en tanto que se utiliza por parte del feminismo neoliberal para difundir ideales de productividad entre las más jóvenes. En palabras de Jule-Marie Okon (2024), «el fenómeno *That Girl* promete empoderamiento y estabilidad emocional a través de la disciplina y se alinea con las ideologías neoliberales de responsabilidad individual y autorrealización», creando una falsa idea de lo que es el feminismo actual.

Es más, el gasto económico se presenta a las chicas que siguen estos modelos estéticos y vitales como una inversión en el desarrollo identitario y en la salud física y mental.

Para ellas, el fenómeno *That Girl* presenta un canon de perfección y lo clasifica como alcanzable a través de rutinas disciplinadas que requieren de sacrificio monetario, lo que conforma y normaliza la idea de que el éxito femenino es único y tiene un precio. Esto, como se puede ver, se contradice con los mensajes de accesibilidad universal que utilizan las marcas de moda y maquillaje a su favor.

Definitivamente, el aspecto más peligroso de estos fenómenos reside en su forma de difusión, pues se transmiten en redes sociales siempre a través de vídeos que siguen un patrón muy concreto. En estos vídeos aparecen chicas que se presentan ante la cámara casi totalmente arregladas y que terminan de maquillarse, arreglarse el pelo o ponerse accesorios a lo largo del vídeo, lo cual crea la sensación de que la imagen con la que aparecen al comienzo del vídeo es su yo natural. Esta herramienta, que puede pasarse por alto, es una de las más efectivas del fenómeno. Las chicas se presentan en los vídeos a medio arreglar pero completamente presentables, se muestran tranquilas, contentas, su voz es calmada, su habitación está ordenada, nunca tienen prisa, etc. A través de este conjunto de factores se refuerza la idea de que el arduo trabajo de producción estética y construcción identitaria de la mujer debe ser invisible. La mujer debe «optimizarse a sí misma mientras esconde toda evidencia del trabajo que esto conlleva» (Okon, Jule Marie, 2024). Esto, a su vez, introduce la idea de que la identidad se puede fabricar y producir. La identidad deja de residir en la personalidad inherente de cada mujer, deja de estar relacionada con su cultura, sus orígenes o su historia personal para pasar a ser dada por la industria a cambio de capital y sumisión. Pero esta identidad nunca será real, porque no es única y porque está basada en un estilo de vida en el que incluso la naturalidad es actuada.

De cara al mundo, las chicas que se sumergen en estas tendencias no se muestran cómodas ni siquiera en su casa, nunca se las verá con prendas de ropa cómodas o *sin producir* —entendiéndose sin maquillaje, despelucadas, sin depilar, etc.— y esta exigencia de hipervigilancia estética va calando en ellas hasta llegar al extremo de no permitirse a sí mismas la no producción estética ni siquiera en la intimidad de sus casas o en soledad, mucho menos frente a sus parejas o familiares. Así, se va conformando la idea de que las chicas son naturalmente *presentables* y siempre están listas para ser vistas, falacia que el mundo —especialmente los hombres— toman al pie de la letra, de manera que cada vez es más común encontrar a hombres que se sorprenden ante mujeres *al natural*. Cada vez hay más hombres que desconocen la verdadera naturalidad de las mujeres. Esta dinámica la crea la industria capitalista para garantizarse el beneficio económico: cuanto menos se muestre la realidad al mundo, más rápido se olvidarán de ella y habrá más pretexto para el consumismo. Cuanto más se convenza a las jóvenes de que se deben mostrar arregladas en cualquier circunstancia, más rápido se olvida el mundo de la verdadera naturalidad e identidad de las mujeres y, en



consecuencia, las exigencias estéticas se multiplican dando lugar a un amplio mercado de productos estéticos.

Por otra parte, es evidente que estas exigencias no se imponen únicamente en lo estético, sino que se cuelan en lo ideológico. La obligación de discreción en las mujeres se refiere también a la exigencia de no llamar la atención, de nunca estar en desacuerdo, de no levantar la voz, no enfadarse, no alarmar. Aunque estas exigencias parecen directamente sacadas de la *Guía de la buena esposa*, no se remontan a los años 50, sino a nuestros días y responden al vínculo que el capitalismo tiene con la ultraderecha. En los vídeos de cómo ser *That girl*, las chicas acompañan con la estética pulcra y discreta mensajes importantes: por una parte, para ser *That girl* te debes enfocar en lo tuyo, debes ser individual e independiente, lo cual implica discreción intelectual: no llamar la atención, no pedir nunca ayuda, etc. y, por otra parte, para ser *That girl* necesitas estos productos.

Siguiendo con los elementos simbólicos con función ideológica implícita que se emplean en este tipo de vídeos, tal como indica Jule Marie Okon (2024), existe un conjunto de factores que siempre coinciden en estos vídeos y que transmiten pureza, tranquilidad y facilidad. Entre ellos, destaca la importancia de los colores, pues en los vídeos de estética *That girl* encontraremos siempre el blanco, el rosa y el dorado o plateado. El blanco se relacionaría con la pureza, el rosa con la feminidad tradicional y el dorado o plateado con el poder económico. Así, la propia estética del vídeo crea una burbuja de exclusividad que llama a aquellas chicas que quieren construir su identidad en torno a estas tres características (pureza, feminidad y poder). Este mecanismo, que puede parecer atractivo solo para aquellas personas que ya cuentan con alguna de estas características, incide en todo tipo de mujeres. De esta forma, chicas racializadas o con bajos recursos económicos extraen la idea de que pueden llegar a ser mujeres de valor de cara al mundo, sin darse cuenta de que la exclusividad racista capitalista le pondrá continuas trabas para acceder a ello, lo cual, a su vez, las arroja a un bucle de obsesión y crisis identitaria.

Pongamos un ejemplo: una chica racializada de clase media de entre 18 y 20 años comienza a ver repetidamente vídeos sobre cómo ser *That girl*: rutinas de maquillaje, de cuidado facial, de peinados, rutinas de ejercicio, dietas, renovación de armario, etc. La idea va calando en ella y comienza a comprar prendas de ropa sencillas (aunque de alto coste), pero cada vez necesita más, para no repetir, para no parecer sucia, para parecer pudiente y para ser como las chicas de los vídeos. Entonces pasa al cuidado capilar, pero al no ver representación de mujeres racializadas en ese tipo de vídeos deduce que el pelo afro o simplemente el pelo rizado es vulgar, poco clean, de manera que comienza a alisarlo cada día o a recurrir al famoso clean look. A continuación obedece a las tendencias de limpieza facial, orientadas, por supuesto, a chicas sin tendencia acnéica

ni otro tipo de patologías dérmicas y a pieles arias, de manera que compra productos que dañan su piel y que, por alguna razón, nunca la hacen parecer tan clean como a las chicas de los vídeos. Esto la lleva a comprar en exceso con la esperanza de acercarse a este ideal de belleza natural. Por último, entra en el mundo del clean makeup, pero se da cuenta de que no hay tanta disposición de productos para pieles racializadas como para pieles blancas, de manera que compra lo que puede: bases de maquillaje que aclaran su piel o labiales claros que las chicas de los vídeos recomiendan pero que apenas se distinguen en su piel. El resultado es que esta chica habrá intentado reducir sus rasgos raciales por todos los medios, gastando en ello una fortuna que no tiene y sin conseguirlo, puesto que la estética clean girl está hecha, en efecto, para chicas blancas. Así, las estéticas de moda intentan exterminar lo racial, lo disidente, lo impuro, justificándose con un discurso que quiere introducirnos de cualquier manera la falacia de que las chicas son naturalmente sencillas, pulcras, y normativamente bellas.

¿Por qué siguen funcionando estos fenómenos a pesar de que las expectativas son inalcanzables?

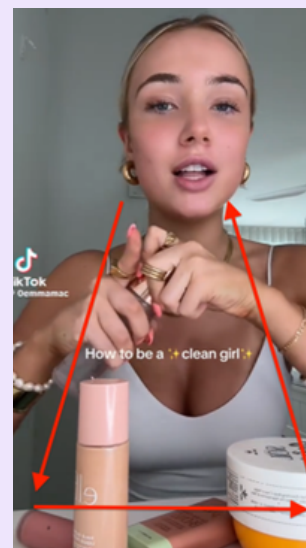
Los fenómenos that girl, clean girl y cualquier derivado cuyo objetivo es mantener controladas a las mujeres y a la sociedad bajo un único canon estético o ideológico funcionan a través de una lógica opresora que simula abogar por la libertad. Hace años que la industria de la moda reinventó el concepto de la libertad de las mujeres y empezó a utilizar los ideales de libertad y empoderamiento femenino como una herramienta más para oprimirlas y sacarles beneficio. Las grandes marcas de moda aseguran que las mujeres son totalmente libres y que tienen el poder de decidir y elegir cuando, en realidad, les están imponiendo unos estándares estéticos e ideológicos a seguir como única vía posible para llegar a ser mujeres de valor. Así, conforman una feminidad hegemónica y la convierten en una herramienta «para transmitir los ideales del feminismo neoliberal mientras hacen que la autovigilancia parezca una elección de empoderamiento en lugar de coacción social» (Okon, Jule Marie, 2024).

Para convencer a las mujeres, los promotores de los fenómenos tales como That girl, recurren a un chantaje muy sutil en el que no acusan directamente a las espectadoras de fracasadas si no cumplen con los cánones que establecen, pero «presentan el fracaso como única alternativa al cumplimiento» (Okon, Jule Marie, 2024).

A través de los vídeos de chicas que dan consejos para llegar a ser That girl se establece una jerarquía en la que la espectadora siempre es la figura débil. Esto se refuerza simbólicamente en los vídeos, por ejemplo, por medio de la disposición de la cámara: las influencers o divulgadoras de dichos vídeos suelen situar el teléfono móvil en una mesa o tocador, lo que las hace mirar hacia abajo para hablar a la cámara. Esto, aunque es muy sutil, transmite un mensaje claro a las usuarias: la persona que les está hablando está

por encima de ellas, es más poderosa y, por lo tanto, deberían escucharla si quieren alcanzar su nivel.

Además, estas chicas establecen el modelo dominante (a veces sin darse cuenta, por verse sumidas en la ola de ideales estéticos) de una forma muy sencilla que no presentan la posibilidad de cuestionamiento: hablan en todo momento normalizando los cánones estéticos como si fuera evidente que la estética clean girl es la estética mejor. Ni siquiera las comparan con otras corrientes de moda o maquillaje, no hablan de la posibilidad de tener otra identidad estética. No solo eso, sino que, además, las presentan como la única forma de ser guapa, atractiva para los hombres, querida por el mundo o incluso exitosa laboralmente. Esto lo hacen a través de frases condicionales simples: «Si haces estas cosas automáticamente voy a pensar que eres una chica limpia»,



“Get Ready With Me” en Okon, Jule Marie (2024)

«If you want to be that girl that never gets ghosted, that girl that every man is chasing after (...)», «Si quieres que tu vida pase a ser así (...)», las cuales transmiten la creencia de que solo hay una manera de gustar a los hombres, de ser limpia o de tener una vida de la que estar orgullosa y esta consiste en disciplinarse para alcanzar unas expectativas estéticas hegemónicas.

El camino hacia lo NO clean:

Afortunadamente, los propósitos de control de la derecha política y el monopolio capitalista todavía se ven obligados a superar los obstáculos que les interpone la izquierda liberadora. Si bien es cierto que asistimos a un auge derechista entre los jóvenes, también es cierto que las reacciones a los intentos de control ideológico están a la orden del día. Así, en Tik tok y otras plataformas ya encontramos reacciones suficientemente potentes como para frenar o, al menos hacer reflexionar, a divulgadoras y seguidoras de estas estéticas conservadoras. Muchas divulgadoras en Internet se han dado cuenta del retroceso social que se está viviendo en redes sociales: si hace unos años habíamos conseguido que las marcas de moda apostaran por modelos plus size y se impulsara la moda de diseñadoras diferentes, hoy volvemos a ver las pasarelas repletas de mujeres delgadas que llevan prendas de ropa nada disidentes.

El ser una generación que está crónicamente en Internet puede tener sus aspectos buenos. En este caso es gracias a esto que hay gente constantemente informada de los avances y retrocesos ideológicos en relación con la moda y el maquillaje y que no se queda callada ante la sublevación del arte diferente, extravagante y popular. Así, encontramos en Internet tanto vídeos de información sobre el peligro de la estética clean girl, como vídeos con consejos sobre cómo expresarse a través de la ropa o el

maquillaje. Estos se basan en la promoción de los colores y las formas diferentes tanto en ropa como en maquillaje, la permisión del caos estético y el impulso de nuevas modas que promueven el uso de prendas no vistas antes, que superponen capas de ropa o que animan al uso de accesorios en exceso.



Maquillaje extravagante.
Fuente: <https://pin.it/je7y7wLLs>



Estilo retro nueva moda.
Fuente: <https://pin.it/4QQksfVIE>



Estilo layering Fuente:
<https://pin.it/4H2q13wck>

Está claro que hay una alternativa a la hegemonía estética y la buena noticia es que esta sí da cabida a la creatividad y a la diversidad. Los aros grandes, el flequillo corto, el eyeliner grueso, las uñas largas, la falda corta o el chándal ancho tienen más poder hoy de lo que nunca habiéramos creído antes. Seamos whatever the opposite of a clean girl is. Recuperemos nuestra verdadera identidad.

Referencias bibliográficas:

Baskaran, Lucía (2024) Poco demure, bastante mindful y cada vez menos clean. *Que si quiero o que si tengo* [blog] Disponible en <https://quesiquieroquesitengo.substack.com/p/la-estetica-clean-girl-es-feminidad> [consulta: 30 octubre 2025].

Briannajoye_fitness (2023) *The only PILATES routine you need to do to see results* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdWhAY8u/> [consulta: 30 octubre 2025].

Hannahjuneva (2024) *3 steps no makeup makeup* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdWhMH2B/> [consulta: 30 octubre 2025].

Kelsgordon (2025) *If you want to be that girl when dating* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdW4pbce/> [consulta: 30 octubre 2025].

Noeliameendezz (2024) *Cosas que te convierten en CLEAN GIRL* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdW4pbce/> [consulta: 30 octubre 2025].

Okon, Jule Marie (2024). *“That Girl” – The neoliberal fallacy of buyability = attainability* Tesis de maestría. Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam.

Pelka, Anna (2011) *El significado de la moda en los sistemas dictatoriales: Una nota de semiótica histórica*. Cuadernos de Historia Contemporánea, 33, pp. 277-293.

Ruiz Díaz, Laura (2025) *La estética de la represión. Última Hora*. Disponible en <https://www.ultimahora.com/la-estetica-de-la-represion>

Soyangelicaplata (2024) *Si quieres que tu vida pase de verse así a así* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdW4Vrx5/> [consulta: 30 octubre 2025].

Sundaysarchive (2025) *How to become THAT woman* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdWhhMyf/> [consulta: 30 octubre 2025].

Thatgirlwik (2023) *Clean girl wardrobe* [Vídeo online] disponible en <https://vm.tiktok.com/ZNdWhY8Fd/> [consulta: 30 octubre 2025].



¿Cambió el mundo del videojuego en la última década desde el GamerGate?

Jose María Gordillo Bayón

El inicio de una tormenta digital

En agosto de 2014, una publicación en un blog personal encendió una chispa que pronto se transformaría en un incendio global. Lo que comenzó como una disputa privada en torno a la desarrolladora de videojuegos independiente, **Zoe Quinn**, donde su expareja **Eron Gjoni** la acusaba de acostarse con el periodista de videojuegos **Nathan Grayson** para así conseguir prensa positiva sobre sus juegos se convirtió, en cuestión de días, en un fenómeno viral que marcaría la historia de Internet: [Gamergate](#).

A primera vista, Gamergate se presentaba como un supuesto movimiento a favor de la «ética en el periodismo de videojuegos». Pero pronto quedó claro que lo que bullía debajo era algo más profundo y más oscuro: una campaña masiva de **acoso**, **difamación** y **misoginia** dirigida hacia mujeres y minorías dentro de la industria del videojuego y la cultura geek.

Quinn, junto con otras figuras prominentes como **Anita Sarkeesian**, creadora de la serie [Feminist Frequency](#), y la desarrolladora **Brianna Wu**, se convirtió en blanco de ataques coordinados. A través de foros como 4chan, Reddit y laterales de Twitter, miles de usuarios organizaron campañas de hostigamiento que incluyeron **doxing** (filtración de información personal), amenazas de muerte y agresiones verbales

sistemáticas, por el simple hecho de ser mujeres en una industria que los perpetradores consideraban solo para hombres.

El nombre Gamergate —popularizado por el actor Adam Baldwin en Twitter— sirvió de paraguas para una serie de debates sobre la representación de género en los videojuegos, la libertad de expresión en Internet y los límites de la comunidad *gamer*. Pero con el tiempo, quedó asociado a un tipo específico de **violencia digital contra las mujeres**.



La desarrolladora Zoe Quinn y de su exnovio Eron Gjoni, autor del post causante de Gamergate.

Fuentes: [Hachette book group](#)/[Boston magazine](#)



Contexto: la cultura gamer antes de Gamergate

Para entender el impacto del fenómeno, hay que situarlo en el contexto de la época. A comienzos de la década de 2010, la industria del videojuego estaba viviendo una transformación radical. Los videojuegos ya no eran un nicho masculino; la mitad de los jugadores en Estados Unidos eran mujeres, según datos de la [Entertainment Software Association \(ESA\)](#).

Simultáneamente, el desarrollo independiente ganaba terreno. Pequeños estudios, muchas veces liderados por mujeres o personas *queer*, estaban desafiando las normas estéticas y narrativas del sector. Juegos como *Depression Quest* de Zoe Quinn o *Gone Home* de The Fullbright Company exploraban temas de salud mental, identidad y afectividad, lejos del canon violento o hipermasculino dominante.

Este cambio cultural despertó una reacción. En los foros donde tradicionalmente se gestaba la cultura gamer —4chan, NeoGAF, Reddit— comenzó a emerger una narrativa de «**pérdida de territorio**»: la idea de que la presencia de mujeres, periodistas progresistas y activistas sociales amenazaba la «pureza» de los videojuegos.



Diferentes hastags relevantes durante los eventos de Gamergate. Fuente: [Felix online](#)

Gamergate canalizó esa ansiedad colectiva. Lo que se presentó como una defensa del «gamer tradicional» acabó siendo, en muchos casos, un movimiento de **resistencia al cambio cultural**. Tomando la inseguridad de parte de la comunidad *gamer* ante los cambios en la cultura del videojuego —más diversidad, nuevos públicos, mayor atención a temas sociales— y la convirtió en una causa.

El acoso sistemático: cuando jugar dejó de ser un juego

Las víctimas del acoso sufrieron consecuencias devastadoras. Zoe Quinn tuvo que abandonar su casa tras recibir amenazas de violación y asesinato. Anita Sarkeesian canceló conferencias por temor a tiroteos; Brianna Wu recibió amenazas explícitas dirigidas a su familia.

El *modus operandi* de los acosadores incluía tácticas de **coordinación masiva**, el uso de memes para deshumanizar a las víctimas, y la manipulación de los algoritmos de las redes sociales para amplificar mensajes de odio.

Lo que diferenciaba a «Gamergate» de otros episodios de acoso en línea era su **estructura de enjambre**: no tenía líderes identificables, sino una red de usuarios conectados por una narrativa compartida. En muchos sentidos, anticipó la lógica de las campañas de desinformación y radicalización política que marcarían años posteriores, desde las elecciones estadounidenses de 2016 hasta la expansión del movimiento alt-right.

El periodista y analista digital **David Auerbach** lo describió así en [Slate](#): «Gamergate fue el ensayo general del acoso organizado digitalmente. Las mismas tácticas que se usaron contra mujeres desarrolladoras se replicarían más tarde en la arena política».

A corto plazo, el impacto de dicho acoso fue devastador. Muchas mujeres abandonaron la industria o cerraron sus cuentas en redes sociales. Algunas desarrolladoras y periodistas se autocensuraron o evitaron firmar artículos con su nombre.

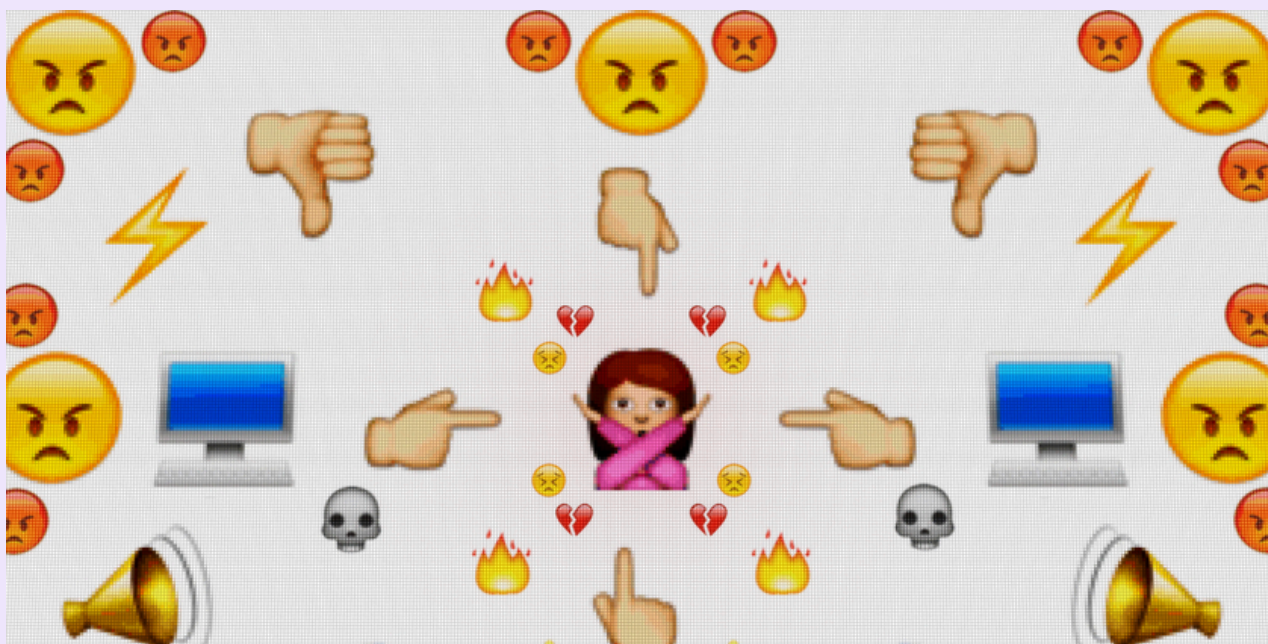


Imagen representando con emojis el acoso online sufrido por mujeres en relación a «Gamergate». Fuente: [CSMonitor](#)

Pero también surgió una **ola de resistencia**. Numerosos estudios comenzaron a implementar políticas de diversidad; los medios especializados revisaron sus estándares de ética; y colectivos feministas digitales —como [Women in Games](#), [Feminist Frequency](#) o [Rebel Girls of Gaming](#)— adquirieron visibilidad internacional.

Las plataformas, presionadas por la opinión pública, se vieron forzadas a actuar. Twitter y Reddit introdujeron herramientas de denuncia de acoso y eliminaron comunidades enteras por violar sus normas de conducta. Sin embargo, muchos expertos consideran que las medidas llegaron tarde.

«El daño ya estaba hecho», señaló la investigadora británica **Emma A. Jane** en su libro [Misogyny Online \(2017\)](#). «Gamergate no solo normalizó el acoso digital, sino que estableció un modelo operativo para futuras campañas de odio».

De Gamergate al alt-right: la conexión política

Uno de los aspectos más inquietantes del fenómeno fue su **vinculación con la radicalización política en Internet**. Diversos estudios han demostrado que Gamergate sirvió como punto de entrada a comunidades conspiracionistas y de extrema derecha.

Las mismas plataformas y narrativas utilizadas para acosar a mujeres desarrolladoras fueron aprovechadas posteriormente por movimientos como [Pizzagate](#) o [QAnon](#). El discurso contra la «corrección política», el feminismo o los «social justice warriors» se convirtió en un lenguaje común entre ciertos sectores del conservadurismo digital.

El periodista **Dale Beran**, en su libro [It Came from Something Awful \(2019\)](#), explica que Gamergate actuó como «una escuela de odio» donde jóvenes descontentos aprendieron a organizarse en línea, manipular la información y disfrazar la violencia simbólica bajo el manto del humor y la ironía.

Diez años después: la misoginia persiste, pero también la conciencia

En 2025, hablar de Gamergate sigue siendo hablar de heridas abiertas. Aunque la industria del videojuego ha avanzado en diversidad y representación —con más mujeres en cargos creativos y ejecutivos que nunca—, la misoginia digital no ha desaparecido.

Casos recientes, como el acoso a la actriz **Laura Bailey** por su papel en *The Last of Us Part II* o las amenazas contra desarrolladoras de *Hogwarts Legacy*, demuestran que la hostilidad hacia las mujeres en espacios gamers sigue latente.

El informe **Toxicity in Online Gaming** de la [Anti-Defamation League](#) (2023) reveló que **el 51% de las mujeres jugadoras** han experimentado acoso o amenazas por su género. Además, el 17% aseguró haber recibido amenazas de violencia física.



Sin embargo, también ha surgido una **nueva generación de jugadoras, streamers y desarrolladoras** que no se amedrenta. Movimientos como **#MeTooGaming** o **#GirlsBehindTheGames** reclaman espacios seguros y denuncian públicamente el acoso. Plataformas como Twitch y Discord han implementado políticas más estrictas, y algunos de los estudios más importantes están invirtiendo en formación en equidad y prevención de violencia digital.



Portada del artículo publicado en *BioWare Blog* el 8 de marzo de 2018, titulado *Girls Behind Games* donde se entrevistó a varias desarrolladoras pertenecientes al movimiento. Fuente: [BioWare Blog](#).

La periodista cultural **Katherine Cross**, una de las voces más respetadas del análisis post-Gamergate, resume la situación con precisión:

Gamergate nunca terminó; simplemente se desdibujó en el tejido de Internet. Pero también despertó una conciencia colectiva sobre el acoso que antes no existía. Esa es su paradoja: sembró odio, pero también impulsó cambio.

Conclusión: el eco de un movimiento que redefinió Internet

Gamergate fue más que un episodio de acoso; fue un punto de inflexión en la historia cultural de Internet. Mostró cómo las comunidades digitales podían movilizarse masivamente para destruir reputaciones, manipular discursos y convertir el entretenimiento en una arena de guerra ideológica.

Pero también reveló la **resiliencia de las mujeres y minorías** que se negaron a desaparecer. Gracias a ellas, la industria del videojuego ha comenzado un lento pero firme proceso de transformación.

A día de hoy, cada vez que una jugadora levanta la voz contra el acoso, cada vez que un estudio apuesta por la diversidad narrativa, y cada vez que una comunidad online se organiza para proteger a sus miembros, se puede rastrear un hilo que conecta con 2014.

Gamergate fue, y sigue siendo, una advertencia: Internet no es neutral. Es un espejo de las tensiones sociales que habitan el mundo físico. Y la lucha por un espacio gamer libre de misoginia continúa siendo una batalla en curso.

Referencias bibliográficas:

Auerbach, David. (2014). "Letter to a young male gamer", *Slate Magazine*. Disponible en <https://www.grafiati.com/es/info/harvard/website/> [Consulta: 13-02-2025].

Anti-Defamation League (2023). "Toxicity in Online Gaming Report".

Beran, Dale. (2019). "It Came from Something Awful: How a Toxic Troll Army Accidentally Memed Donald Trump into Office".

Cross, Kim. (2020). "The Legacy of Gamergate and the Persistence of Misogyny in Digital Culture".

Entertainment Software Association (ESA). "Essential Facts about the Computer and Video".

Jane, Emma A. (2017). "Misogyny Online: A Short (and Brutish) History". *SAGE Publications*.

Sarkeesian, Anita. (2014–2016). "Feminist Frequency: Tropes vs. Women in Video Games".



Women in Male Fields: Cuando el rosa rompe esquemas

Celia Romero Muñoz

A principios de esta década, TikTok se ha consolidado como una de las plataformas digitales más influyentes entre los jóvenes. Esta red social ha proporcionado voz para aquellos que necesiten expresarse. Su formato de videos cortos, con algoritmos personalizados y una amplia gama de novedosas tendencias, han hecho de esta plataforma el lugar perfecto donde expresar libremente el pensamiento, identidad y opinión de cada usuario. A diferencia de otras plataformas como Instagram, con una estética más currada o Twitter, orientada al debate social y al debate explícito. TikTok funciona como un escenario performativo donde lo cotidiano, el humor, la crítica, la denuncia y la pedagogía están presentes en todo momento.

A finales de 2022 y principios de 2023, comenzó a popularizarse una tendencia conocida como Women in Male Fields, donde se exponen temas vinculados al género y actitudes problemáticas de los hombres. Entre los vídeos más virales destacan críticas humorísticas al [mansplaining](#), comentarios no solicitados en el [gimnasio](#) o incluso conductas tóxicas [dentro](#) y [fuera](#) de una relación afectiva. Este tipo de contenido busca visibilizar a través de la parodia y de la exageración los comportamientos cotidianos del patriarcado, funcionando como denuncias colectivas sociales pequeñas pero muy significativas.

La variante más reciente de la nueva tendencia Women in Male Fields va más allá: ya no centra y trata tanto de destacar estas conductas cotidianas, sino en mostrar cómo las mujeres intentan y luchan por hacerse un hueco en los espacios profesionales tradicionalmente masculinizados; desde trabajar como [electricistas](#), [mecánicas](#) hasta la ingeniería, [minería](#) o el transporte pesado.

Un ejemplo es la creadora de contenido [@nereaexplora](#), quien documenta su experiencia laboral en Australia a modo diario, en el que narra su día a día, dónde no solo comparte su experiencia intentando sobrevivir en Australia, sino que además desmonta estereotipos y expone situaciones de desigualdad laboral. Este artículo ofrece una visión conjunta de las influencers contemporáneas como de las históricas mostrando como las que han luchado —y las que se siguen luchando— por hacerse un hueco un mundo hecho por y para hombres.

Raíz del problema: Educación y socialización de género

La desigualdad tiene como punto de partida la educación y el entorno en el que un infante se desarrolla. A las niñas y los niños desde pequeños se les inculca la segregación de género en las diferentes trayectorias educativas (Alon & DiPrete, 2015;



Diekman & Eagly, 2008). Sin embargo, la [UNESCO \(2021\)](#) analiza y compara que, a pesar de que el rendimiento entre niñas y niños sea similar, son las niñas las que muestran menor confianza en las CTIM (ciencias, tecnología, ingeniería y matemáticas) debido a prejuicios y estereotipos sociales. En España, solo una de cada tres estudiantes de estudios universitarios CTIM es mujer, y en Formación Profesional CTIM, solo una de cada diez (González-Cervera, A., González-Alonso, A. & González-Arechavala, Y., 2023). Esto no solo afecta a las elecciones académicas, sino también a la percepción de competencias. Las mujeres viven siempre cuestionadas, tanto por su capacidad técnica como por su capacidad física, y enfrentan además la duda constante de si realmente pertenecen a esos espacios. Diekman y Eagly (2008) presentan la cuestión del «yo posible» y el «yo esperado» con el que se limita el horizonte de identificación profesional para las mujeres. La tendencia de TikTok, además de reflejar esta discriminación de las mujeres en diferentes ámbitos laborales, refleja la realidad de ser la «única mujer» en algunos espacios laborales, en los que su puesto de trabajo suscita la sorpresa o la condescendencia.

Aunque acceder a la educación es un paso fundamental, la verdadera lucha de las mujeres en campos masculinizados reside en el trabajo, que lejos de ser un lugar de espacio neutral, la realidad atraviesa las expectativas culturales, estructurales y organizativas con dinámicas de poder que han sido desde tiempos inmemorables diseñados por y para hombres. Múltiples investi-



Elisa Caballero: Mujer de las CTIM. Ingeniera informática. Fuente: [La Vanguardia](#)

gaciones documentan la persistencia de estas barreras estructurales en sectores como la construcción, la minería, el transporte pesado o cargos directivos. (Onsalo et al., 2013; Godoy & Mladinic, 2009; Thaiduong, 2025)

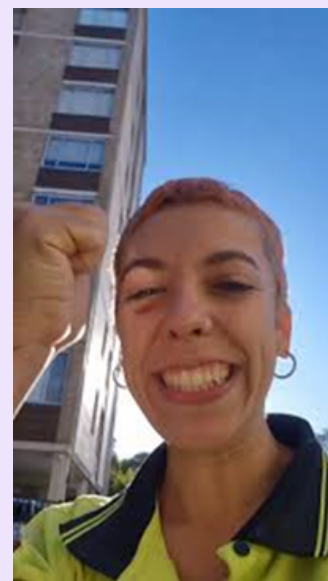
En sectores como la construcción, las barreras se intensifican debido a culturas laborales especialmente marcadas por una masculinidad tradicional. Estas culturas tienen a priorizar la fuerza física, la dureza y la disponibilidad total (Onsalo et al., 2013).

Godoy y Mladinic (2009) señalan que incluso cuando las mujeres muestran un rendimiento igual o superior al de sus colegas masculinos, tienden a ser criticadas. Esta realidad se ve reflejada en las trabajadoras, las mecánicas, camioneras, electricistas, ... que en algún momento recibieron un «Seguro que alguien te ayudó» o un «Eso no lo

hiciste tú», reforzando la idea de que el esfuerzo femenino simplemente debe ser justificado o verificado.

Es por ello, que las mujeres tienden a verse obligadas a demostrar constantemente su competencia, siendo estrictamente más vigiladas y criticadas que sus compañeros de oficio. Esto, a su vez, da lugar a lo conocido como microagresiones, es decir, comentarios paternalistas, insinuaciones sobre inferioridad o debilidad e incluso cuestionamientos sobre ¿qué hace aquí? O ¿por qué está haciendo el trabajo de un trabajo de hombre?

Un buen ejemplo de esta crítica aplicada al trabajo de las mujeres en ámbitos masculinos es de la influencer [@nereaexplora](#). En sus videos relata su día a día como trabajadora en Australia. Nerea ha trabajado de camarera, de jornalera, de «ayudante de arborista», de [obrera](#), entre otros muchos empleos. Sin embargo, de obrera tuvo un encontrona-



@nereaexplora en su primer día como obrera.

Fuente: [TikTok](#)

zo con las críticas y con el aislamiento profesional, en donde en varias ocasiones relata el trato de sus compañeros hacia ella, el poco respaldo que le ofrecen sus jefes ante una situación de aislamiento y microagresiones y el rechazo de las mujeres en este ámbito por parte de las empresas.

Una visión del Women in Male Fields en la historia

La presencia de las mujeres en profesiones masculinizadas no es un fenómeno nuevo. A lo largo de la historia hubo mujeres que desafiaron a la sociedad y a las normas de género impuestas. Estás ejercieron su voluntad y pasión recurriendo a menudo al anonimato, el disfraz o incluso a la clandestinidad.

Un caso emblemático es el de [Catalina de Erauso](#) (1592-1650), mejor conocida como «la monja alférez». Erauso para poder participar en tareas militares, adoptó una identidad masculina y logró integrarse en el ejército español. Su vida evidencia cómo la legitimidad profesional se asociaba exclusivamente a la masculinidad. Podríamos decir que fue una Mulán española. Al igual que Erauso, [Deborah Sampson](#) (1760-1827), luchó en la Guerra de la Independencia de Estados Unidos disfrazada de hombre. Ambas supusieron un escándalo y le dieron más importancia a su sexo que a los logros que consiguieron.



Retratos de Deborah Sampson (1760-1827) y Catalina de Erauso (1592-1650)

En cuanto al ámbito de las recientemente denominadas CTIM, encontramos el ejemplo de la científica Marie Curie, que, aunque no tuvo que disfrazarse, tuvo que enfrentarse a instituciones que no permitían participar de sus actividades a las mujeres, a pesar de sus méritos. La Academia Francesa le impidió entrar en reiteradas ocasiones, incluso después de ganar dos premios Nobel.

Esto vuelve a ser un ejemplo de que no importa qué tan competentes seas o qué logros hayas conseguido en tu vida, que no puedes ocupar el espacio institucional que define a las mentes más brillantes por el simple hecho de ser mujer. Y como Curie, muchísimas mujeres más; Concepción Arenal, Rosalind Franklin, Hypatia de Alejandría...



Mujeres pioneras en la ciencia. Fuente: [Noticias Jovespectacle](#)

Es por ello por lo que, cuando hablamos del Women in Male Fields no nos podemos remitir solo a hablar de los movimientos contemporáneos, ya que en nuestra historia, siguen existiendo un gran número de mujeres que se enfrentaron al sistema antes de ahora.

TikTok como espacio de empoderamiento y visibilidad

El formato de TikTok, el cual mezcla la performatividad estética, la visibilidad profesional y la rápida difusión de contenido (Gill, 2007; Duffy&Hund, 2015), da cabida a que estas mujeres en puestos de trabajos tradicionalmente considerados masculinos; soldadoras, ingeniera o camioneras, a través de estas profesiones puedan mostrar sus habilidades técnicas, humor e incluso estética, buscando la validación algorítmica. Este algoritmo permite denunciar microagresiones y sexualización sin perder audiencia, aunque también suaviza el conflicto y perpetúa la presión sobre la presencia femenina (Hooks, 2000). Esto se debe a que la exposición en los vídeos crea una doble audiencia; una en la que las mujeres se identifican y otras que llevan el peso de la crítica (en este grupo no se encuentran solo hombres), lo que evidencia que la presencia femenina sigue siendo disruptiva.

Las barreras de género no son solo visibles, sino que además se manifiestan simbólicamente mediante exclusión informal, sobreexigencia y falta de mentoría (Ibañez et al., 2022; Bordieu, 2001; Acker, 1990), reforzando la persistencia de normas masculinas en organizaciones y plataformas digitales y la idea de que para que las mujeres sean reconocidas, deben demostrar el doble.

De esta forma, TikTok funciona como un espejo de la desigualdad y la resiliencia, en donde se visibiliza barreras y dónde al mismo tiempo las mujeres en estos campos masculinos pueden sentirse validadas.

La videotendencia Women in Male Fields nos revela un escenario complejo donde se mezclan los avances y las tensiones. Esta visibilidad digital otorga la posibilidad de documentar todo tipo de discriminaciones y compartir estrategias de supervivencia laboral. Sin embargo, según ONU Mujeres (2023), advierte que la visibilidad no garantiza una transformación estructural debido a que, para que esos cambios se puedan lograr, se necesitan cambios culturales sostenidos, así como políticas de igualdad.

En los vídeos de la tendencia, muchas mujeres conductoras, mecánicas, ingenieras o programadoras reciben aplausos, pero también rechazo, condescendencia y sexualización. El empoderamiento digital es un arma poderosa pero limitada; inspira, conecta, visibiliza, pero no sustituye a las reformas institucionales (Thaiduong, 2025). Sin embargo, esta tendencia cumple con su objetivo, que es visibilizar el papel de las mujeres en un terreno que ha sido de los hombres desde hace mucho tiempo y ofrecer referentes modernos a aquellas niñas que sueñan con su trabajo en el futuro.

Es por ello por lo que el fenómeno de Women in Male Fields de la plataforma TikTok, sintetiza una larga historia cargada de desigualdades sociales, educativas y laborales, pero también da voz a la resistencia femenina. Las mujeres siguen negociando y luchando por hacerse un hueco en campos históricamente masculinizados, desde la socialización temprana hasta la discriminación en el empleo y la performatividad digital. Las redes han supuesto un salto cualitativo, en donde las experiencias que antes quedaban aisladas ahora se comparten, se analizan y se les da un nuevo significado colectivo.



¿Qué quiero ser de mayor? Fuente: [Dreamstime](#)

No obstante, la verdadera transformación no depende solo de ocupar estos espacios, sino también de modificar sus reglas internas, acabar con los prejuicios y crear comunidades y organizaciones más igualitarias. Catalina de Erauso recuerda que las mujeres a lo largo de la historia han necesitado múltiples estrategias, para que su voz y su trabajo sea considerado. Hoy en día, gracias a las redes, esa resistencia y empoderamiento se puede hacer público y que, aunque sea un pequeño vídeo corto, en nuestro mundo globalizado y cargado de tecnología y cambios, podamos dejar constancia de las injusticias en tiempo real.

TikTok ofrece el escenario perfecto para renegociación de los valores de las mujeres en diferentes ámbitos, pero como señalan Butler (1990), Hooks (2000) y Connell (2005), la redefinición del género es un proceso continuo y nuestro reto es transformar la visibilidad en cambio cultural y convertir la excepción en norma.

Referencias bibliográficas

Alon, Sigal & DiPrete, Thomas A. (2015). Gender differences in the formation of a field of study choice set. *Sociological Science*, 2, 50–81. <http://dx.doi.org/10.15195/v2.a5>

Bourdieu, Pierre (2000). La dominación masculina. Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres. <https://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondiu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. Routledge. https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-gender_trouble.pdf

Duffy, Brooke Erin & Hund, Emily (2015). “Having it All” on Social Media. *Social Media Society: Entrepreneurial Femininity and Self-Branding Among Fashion Bloggers*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305115604337>

Gill, Rosalind (2007). Gender and the Media. Polity Press. <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-3968704-71b62f877e.pdf>

Godoy, Lorena & Mladinic, Antonio (2009). Estereotipos y roles de género en la evaluación laboral y Personal de Hombres y Mujeres en Cargos de Dirección. Psykhe, 18(2). <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282009000200004>

González-Cervera, Ana, González-Alonso, Ana & González-Arechavala, Yaiza (2023). Estudios STEM en la Unión Europea y participación de la mujer. Buenas prácticas en los países vecinos. Cátedra para la Promoción de la Mujer en Vocaciones STEM en la Formación Profesional para la Movilidad Sostenible. https://www.comillas.edu/documentos/catedras/stemmujer/Estudios_STEM_en_Union_Europea_y_participacion_de_la_mujer_sept_23.pdf

hooks, bell (2000). Feminism is for Everybody. eBook [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=0au7QbAJH0gC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Hooks,+Bell+\(2014\).+Feminism+is+for+everybody:+passionate+politics.+New+York:+Routledge.&ots=21_tqhKndx&sig=DankEXn30vDlmjFyknxQwTnAxBM](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=0au7QbAJH0gC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Hooks,+Bell+(2014).+Feminism+is+for+everybody:+passionate+politics.+New+York:+Routledge.&ots=21_tqhKndx&sig=DankEXn30vDlmjFyknxQwTnAxBM)

Ibáñez, Marta, Mingo, Eva García & Aguado, Elena (2022). Mujeres en mundos de hombres. Sociología del Trabajo, (101), 329–343. <https://dx.doi.org/10.5209/stra.81673>

Onsalo, María Rosa, Paniagua, Ana Rosa & Cortés, José Tomás (2013). Barreras de género en mujeres técnicas de la Construcción. Revista de la Construcción, 12(1), 87–99. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-915X2013000100009>

ONU Mujeres (2023). Informe global sobre igualdad de género. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/2023-11/generation-equality-accountability-report-2023-es.pdf>

Thaiduong, Ngo (2025). Navigating male-dominated industries. Humanities and Social Sciences Communications, 12(1). <https://www.nature.com/articles/s41599-025-05321-w>

UNESCO (2021). UNESCO 2021 World Conference on Education for Sustainable Development. Unesco.org. <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-2021-world-conference-education-sustainable-development>





El ángel digital: *El ángel del hogar* en la era de la *influencer* «tradwife»

Jessica Shergold

Introducción

En medio de la creciente popularidad del contenido de estilo de vida en las redes sociales y de los *influencers* en línea, ha surgido un nuevo arquetipo: la «tradwife» o esposa tradicional. Mostrando una estética impecable en TikTok e Instagram, presenta una vida de vestidos vintage y la preparación de deliciosos manjares caseros en el entorno de su inmaculada cocina, todo ambientado con una serena banda sonora cuidadosamente seleccionada que unifica el producto final. Esta representación meticulosamente elaborada vende una visión de la felicidad doméstica femenina, insistiendo en que abrazar los roles de género tradicionales del pasado permite alcanzar un estado de gracia y plenitud, y que, en última instancia, se trata de una elección empoderadora. Sin embargo, este retrato digitalmente perfecto de la domesticidad dista de ser novedoso; es el renacimiento contemporáneo de un arquetipo femenino del siglo XIX: el *ángel del hogar*.

Ante las generaciones de movimientos feministas y protestas contra el confinamiento de la mujer en el papel de el *ángel del hogar*, la remodelación moderna de esta figura como un estilo de vida electivo plantea una pregunta crítica: ¿cómo puede un ideal que una vez simbolizó la opresión y subyugación de la mujer en la sociedad presentarse ahora como un camino hacia la liberación y la autorrealización? Este artículo explora cómo la «tradwife» de las redes sociales actúa como una sucesora digital del *ángel del hogar* del siglo XIX, argumentando que, al promocionar la sumisión femenina como una elección de vida, trivializa activamente un siglo de progreso feminista, oscurece la desigualdad doméstica persistente y presta apoyo a políticas regresivas y dañinas.

El origen del *ángel*

El concepto del «ángel del hogar», un ideal femenino centrado en la devoción doméstica, la sumisión y la pureza moral, surgió por primera vez en el siglo XIX. El término se origina en el poema del poeta británico Coventry Patmore, «The Angel in the House», que idolatraba a su esposa como el corazón abnegado del hogar que encarnaba perfectamente los valores de género victorianos tradicionales (Hoffman, 2007:264-265). Este arquetipo no se limitó a Inglaterra; en España, María del Pilar Sinués de Marco publicó su exitosísimo manual de conducta de 1859, *El ángel del hogar*, que proporcionaba a las mujeres un modelo para convertirse en la esposa y madre perfectas.



Esta figura ideal del *ángel* era una mujer abnegadamente dedicada a su marido y sus hijos, que existía únicamente dentro del ámbito doméstico de la vida familiar y que no se ocupaba nunca de la esfera pública de los negocios, a diferencia de su esposo. Su rol como ama de casa era la esencia de su identidad, privada de cualquier poder real o personalidad al margen de este.

Esta identidad reductiva se reflejaba también en la falta de derechos legales, políticos y económicos de las mujeres durante esa época; el *ángel* no podía votar, poseer propiedades, controlar sus propios ingresos o divorciarse. No obstante, la aparición del movimiento sufragista y del feminismo de la segunda ola comenzó a luchar contra estas restricciones. Estos movimientos buscaban dismantlar directamente el concepto del «*ángel del hogar*», exigiendo que se reconociera a la mujer como persona autónoma con derechos legales, políticos y económicos propios. En el fondo de sus causas, los movimientos sabían que, para liberar a las mujeres de las cadenas de los ideales del *ángel*, debían primero abordar los marcos legales que les negaban cualquier otra forma de vida.

El derecho al voto, en particular, era una yuxtaposición directa de la idea de que la mujer solo debía existir en la esfera privada; permitirles votar significaba su reconocimiento en la esfera pública, otorgándoles el poder de influir en la sociedad externa al hacer oír su voz políticamente. Los avances posteriores con los movimientos feministas de la segunda ola condujeron a la liberación económica, ya que la lucha por la igualdad salarial y los derechos laborales redujo la dependencia financiera de las mujeres respecto a sus maridos.



Sufragistas protestando por la libertad de las mujeres. Fuente: [Britannica](#)

Estos elementos de los movimientos feministas trabajaron activamente para dismantlar la imagen del *ángel del hogar* y permitir a las mujeres liberarse de la necesidad de ajustarse a estos ideales. Esta lucha por la libertad contra esta idea puede apreciarse en el ensayo de 1931 de Virginia Woolf, «Profesiones para la mujer», en el que la escritora es acechada por un fantasma que representa al *ángel del hogar*. Este encarnaba los ideales de la figura –«inmensamente simpática», «inmensamente encantadora» y «completamente desinteresada» (Woolf, 1939), recordando a la escritora la importancia de la adulación y la ternura, de ocultar que tenía una mente propia y, en su lugar, honrar su pureza.

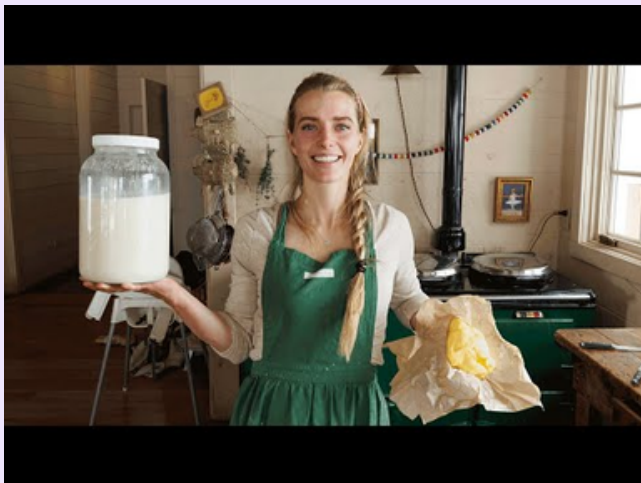
Woolf describe cómo necesitaba destruir a esta figura omnipresente y las expectativas sociales sobre ella, «si no la hubiera matado, ella me habría matado a mí», afirmando que el proceso de liberarse de estas restricciones era parte del oficio de la mujer escritora. Su ensayo describe la batalla personal y el conflicto interno para proteger y mantener el alma y la autonomía de su escritura, sin sucumbir a los ideales de la época y superando las expectativas internalizadas de permanecer pura y pasiva. El acto de violencia metafórica es simbólico de su liberación del marco opresivo, tanto dentro de sí misma como en la sociedad que la rodeaba, para poder continuar persiguiendo su propio trabajo intelectual y creativo. La escritura de Woolf y los movimientos feministas generales del siglo XX demuestran la necesidad de que las mujeres se liberaran del ángel del hogar, y, sin embargo, esta es la realidad que las *tradwives* de las redes sociales abogan por recuperar.

La influencer «tradwife»

Aunque las *tradwives* puedan fomentar este resurgimiento de roles arcaicos en el hogar, existe una diferencia clave en las circunstancias en las que practican su papel como el *ángel del hogar* moderno –mientras que el concepto original era una obligación social y un confinamiento ineludible en la esfera privada, la *tradwife* del siglo XXI transforma las tareas domésticas en una marca estética consumible y transmite este modo de vida a millones de personas en línea, acumulando «me gusta» y seguidores. Resulta difícil no ver la ironía en el contraste entre el *ángel del hogar* privado y restringido y la performance muy pública de la *influencer tradwife* moderna, que presenta su vida en línea como algo a lo que otras mujeres pueden aspirar. Si bien la *influencer* puede elegir voluntariamente vivir una vida aparentemente dichosa de domesticidad, aún no es una opción para la mayoría de las mujeres –datos de un estudio reciente revelan que las mujeres aún realizan una parte desproporcionada de las tareas domésticas a nivel global en comparación con sus maridos, y esto es visible incluso en hogares con doble ingreso (Farré et al., 2020). La *influencer tradwife* se encuentra en una posición increíblemente privilegiada al poder elegir este estilo de vida gracias a que su marido proporciona unos ingresos suficientes para mantener a la familia, mientras que muchas mujeres enfrentan la mayor parte de las tareas domésticas y de cuidado además de tener un trabajo remunerado.

Existen algunas influencers en particular a quienes podemos observar para ver las formas en que encarnan el estilo de vida *tradwife* y profundizar en las implicaciones históricas y culturales actuales de esto. La influencer Hannah Neeleman, detrás del personaje de «[Ballerina Farm](#)», presenta un caso de estudio potente del ángel del hogar moderno como una marca comercial, definida por una ironía profunda y reveladora.

Los tres videos de Reels de Instagram más vistos de sus cuentas giran en torno a la preparación de pan y comida usando ingredientes de la granja, enfatizando una forma de vida más «natural» en la que la madre es la cabeza del hogar y la principal cuidadora de los niños (Yavuz y Aytekin, 2025).



Miniatura de un [vídeo de Ballerina Farm](#) en Youtube.

Los roles de la familia están claramente definidos en su contenido, con Hannah en el centro de la esfera doméstica y el marido en un puesto lateral, solidificando el hogar como el dominio de la madre mientras vende una visión de simplicidad rústica y devoción maternal. Sin embargo, esta estética cuidadosamente curada es una ficción comercial, respaldada por el estatus de su esposo Daniel como el «heredero de la fortuna de JetBlue» (Ross, 2024) y la verdad de que la granja no es una explotación de subsistencia, sino la historia de origen de una marca de carne multimillonaria. Adicionalmente, la victoria de Neeleman en el certamen de Mrs. World yuxtapone completamente los ideales de un *ángel del hogar* privado y modesto con un espectáculo tan público y performativo. Su estilo de vida no es tanto un retiro de la esfera pública como una explotación magistral de la misma.

Es importante señalar que, aunque su actuación parece inauténtica en su economía e ideales, hay un elemento perturbador de autenticidad en sus dinámicas de poder detrás de escena. Según el video de anuncio del certamen, fue su esposo, Daniel, quien «animó» y «presionó» para que compitiera apenas unos días después de dar a luz (Ross, 2024), ilustrando auténticamente la restricción central del *ángel del hogar*: la falta de autonomía. Ella encarna la paradoja central del arquetipo, experimentando la subyugación contra la que luchó el feminismo –el control de su cuerpo y sus decisiones por parte de su marido– mientras es celebrada por ello como una forma de empoderamiento.



Hannah Neeleman con su bebé de dos semanas, entre bastidores en el certamen de Miss Mundo. Fuente: [NY Times](#)

Así, logra un escenario de lo peor de ambos mundos: enfrenta las desventajas reales de esta ideología patriarcal sin siquiera ajustarse a su supuesta simplicidad espiritual o material. El *ángel del hogar* digital no es solo una entidad corporativa; es una contradicción viviente, una actuación que oculta el privilegio detrás de una fachada de sumisión, pero no puede escapar de las dinámicas de poder reales que romantiza, trivializando así la opresión muy real que el arquetipo representó en su día.

Si Ballerina Farm representa el lado corporativizado del fenómeno tradwife, entonces la creadora de contenido Caitlin Huber, conocida en línea como Mrs. Midwest, encarna sus elementos abiertamente políticos e ideológicos. A través de su blog y redes sociales, Huber promueve un estilo de vida de dedicación al hogar, feminidad vintage y sumisión a su marido, desempeñando conscientemente el papel de un ángel del hogar moderno. Sin embargo, esta actuación es un vehículo estratégico para políticas regresivas.



Página principal del canal de YouTube de Mrs Midwest. Fuente: [Medium](#)

Huber ha admitido que deliberadamente envuelve sus intensas creencias con contenido digerible como el cuidado de la piel y la limpieza para hacerlas más accesibles (Proctor, 2023, p.17). Esta estrategia se hace evidente en sus recomendaciones específicas. En su blog, Huber promocionó explícitamente un video de Stefan Molyneux, diciendo a su audiencia: «Soy una gran fan de este hombre y su filosofía» (Huber, 2019).

Molyneux es un comentarista de ultraderecha que fue prohibido permanentemente de YouTube por violar sus políticas de discurso de odio; su contenido promueve la teoría del «Gran Reemplazo», una conspiración racista que afirma que existe un plan deliberado para reemplazar a las poblaciones blancas con inmigrantes no blancos (Obaidi et al., 2021).

Al recomendar su trabajo junto a recetas de repostería y consejos de cuidado de la piel, Huber utiliza su persona doméstica y confiable de ángel del hogar para hacer que estas ideas extremistas parezcan solo otra parte más de un estilo de vida «tradicional». Esta es una actitud que parece ser abrazada por sus seguidores también, ya que una revisión de las cuentas que la siguen revela individuos que expresan varias opiniones antifeministas y nacionalistas en las biografías de sus cuentas (Proctor, 2023: 16). La persona de Huber encarna una evolución preocupante del arquetipo: el ángel del hogar ya no es solo un símbolo de sumisión privada, sino un vehículo activo para la propaganda política. Utiliza el lenguaje de la feminidad tradicional y la elección para promover ideologías racistas y antifeministas, convirtiendo el ámbito doméstico en un arma que promueve una ideología regresiva y una retórica dañina.

Implicaciones del ángel digital

El ángel del hogar digital, encarnado por la influencer tradwife moderna, no es solo una representación de una estética nostálgica o una simple elección de estilo de vida. Es una figura potente y paradójica que reempaqueta la opresión femenina para la era de las redes sociales. Mientras figuras como Hannah Neeleman de Ballerina Farm revisten el arquetipo con una ficción corporativa y comercialmente viable de simplicidad rústica, e influencers como Mrs. Midwest utilizan su inocencia percibida para introducir subrepticamente políticas regresivas y racistas, ambas comparten un núcleo común. Ambas versiones promueven una visión de la realización personal arraigada en la domesticidad y la sumisión, reformulando activamente una historia de subyugación como un camino hacia el empoderamiento femenino. Al insistir en que el retorno a los roles tradicionales es una cuestión de elección individual, la narrativa tradwife trivializa los siglos de lucha feminista que fueron necesarios para ganar derechos –a votar, a poseer propiedades, a la autonomía económica y corporal– que ahora hacen posible su elección. Esta narrativa remodelada oscurece la cruda realidad de que, para la mayoría de las mujeres, el trabajo doméstico sigue siendo una carga ineludible, no un estilo de vida aspiracional. La actuación de sumisión privilegiada de la tradwife relegitima esta desigualdad, arriesgando el progreso conquistado con tanto esfuerzo por generaciones de feministas. En este renacimiento digital, el ángel del hogar ya no es un fantasma que matar, sino una influencer a la que seguir, y esta peligrosa transformación proporciona una figura estetizada como abanderada de una ideología política regresiva.

Referencias bibliográficas

Huber, Caitlin (2019). 20 'Things' I Recommend. [online] Mrs. Midwest. Available at: <https://www.mrsmidwest.com/post/20-things-i-recommend> [Accessed 10 Nov. 2025].

Farre, Lidia, Fawaz, Yarine, Gonzalez, Libertad, and Graves, Jennifer (2020). How the Covid-19 Lockdown Affected Gender Inequality in Paid and Unpaid Work in Spain. *SSRN Electronic Journal*. doi:<https://doi.org/10.2139/ssrn.3643198>.

Hoffman, Joan M. (2007). 'She Loves with Love That Cannot Tire': The Image of the Angel in the House across Cultures and across Time. *Pacific Coast Philology*, [online] 42(2), pp.264–271. Available at: <https://www.jstor.org/stable/25474238>.

Obaidi, Milan, Kunst, Jonas, Ozer, Simon, and Kimel, Sasha Y. (2021). The 'Great Replacement' conspiracy: How the perceived ousting of Whites can evoke violent extremism and Islamophobia. *Group Processes & Intergroup Relations*, 25(7), pp.1675–1695. doi:<https://doi.org/10.1177/13684302211028293>.

Proctor, Devin (2022). The #tradwife persona and the rise of radicalized domesticity. *Persona Studies*, [online] 8(2), pp.7–26. doi:<https://doi.org/10.21153/psj2022vol8no2art1645>.

Ross, Isabella (2024). *Ballerina Farm's Hannah Neeleman is being accused of creating a 'facade'. We're missing the real story.* [online] Mamamia. Available at: <https://www.mamamia.com.au/ballerina-farm-husband/>.

Woolf, Virginia (1931). *Woolf, Professions for Women (1931)*. [online] Literature Cambridge. Available at: <https://www.literaturecambridge.co.uk/news/professions-women>.

Yavuz, Ayse and Aytekin, Pelin Erdal. (2025). Tradwife Influencers in the U.S. and Türkiye: A Comparison of Traditional Womanhood and Family Roles on Social Media. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, [online] (48), pp.301–319. doi:<https://doi.org/10.31123/akil.1629970>.



Comité de redacción



La Pluma Violeta nº 10





Ignacio Amuedo
Rodríguez

iamuedo04@gmail.com

Estudiante del Grado en Humanidades en la Universidad Pablo de Olavide, con interés en el análisis crítico desde una perspectiva de género.



Jorge Ávila Abad

jorge97avila@gmail.com

Estudiante, profesor de profesión, apasionado de la cultura, y aficionado a la escritura, la poesía y el teatro. Habitual en recitales, y con pequeñas publicaciones, además de integrante del grupo de teatro clásico universitario Furor Bacchichus.



Sergio Avellaneda
Rodríguez

avellanedarodriguezs@gmail.com

La igualdad se construye todos los días, en lo personal y en lo colectivo



Elena Borrego
Lorenzo

elenaborrego2373l@gmail.com

«Escribo porque yo, un día, adolescente, me incliné ante un espejo y no había nadie. ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros chorreaban importancia»
Rosario Castellanos



Elena Campos
Barrera

camposbarreraelena0@gmail.com

«No solo enseñes a tus hijos a leer, enséñales a cuestionar lo que leen, enséñales a cuestionar todo» George Carlin



Sara Capiotto

capiotto.sara@spes.uniud.it

Me llamo Sara Capiotto, tengo 21 años y soy estudiante Erasmus. Soy italiana, estudio en la Universidad de Udine, pero vivo en Jesolo (VE). Soy una persona sensible y siempre sonriente.





Mario Carmona
Moratinos

mariocarmonamoratinos2@gmail.com

Soy Mario, soy de Santander y además de traducción y humanidades, estudio psicología. Espero que disfrutéis tanto leyendo mi artículo como yo lo hice escribiéndolo.



Ane Casado
Gutiérrez

anecasa6@gmail.com

«Que nada nos defina. Que nada nos sujete. Que sea la libertad nuestra propia sustancia» Simone de Beauvoir



Javier Falcón
Domínguez

jfaldom@alu.upo.es

«Que nadie se acerque jamás a ti sin que al irse se sienta un poco mejor y más feliz» Madre Teresa de Calcuta



Miriam Fernández
Oliva

miiriamfdez@gmail.com

«I am not free while any woman is unfree, even when her shackles are very different from my own» Audre Lorde



Pablo Fernández
Rubio

paurubiofernandez@gmail.com

«No hay un gran significado cósmico para todos, sólo hay el significado que cada uno da a nuestra vida, un significado individual, una trama personal, como una novela, un libro para cada persona» Anaïs Nin



Nerea Fernández
Vargas

nfervar@gmail.com

«non sei fatta per gli occhi degli oumani» *La Chimera*, Alice Rohrwacher





**Carlota Florindo
Anguita**

cflorindoanguita@gmail.com

«Que nada nos defina. Que nada nos sujete. Que sea la libertad nuestra propia sustancia» Simone de Beauvoir



**Ángela García
Álvarez**

angelagarciaalvz@gmail.com

«I want to be great or nothing»
Little Women (2019), Greta Gerwig



**José María
Gordillo Bayón**

josegordillobayon@gmail.com

Frente al machismo en todas sus formas y dondequiera que se manifieste, tolerancia 0, y más debería ser así en un espacio que en teoría debería ser *gender neutral* como lo es el mundo de los videojuegos, donde lo único que debería importar es tu amor y dedicación a los mismos.



**Alba Gordillo
Bellido**

albaborbe@gmail.com

Dire quasi la stessa cosa



**Esther Lechón
Pérez**

estherlp2003@gmail.com

«Lo he pasado bien, lo he pasado mal, me he sentido bien, y me he sentido mal; pero volvería a hacerlo igual, a arriesgarlo todo igual, y volvería a ganar, y volvería a perder, y volvería a volar, y volvería a caer»
Robe Iniesta



**Henar López
González**

henar.gnz@gmail.com

«La tierra de un jardín se tiene que remover en otoño con el fin de prepararla para la primavera» Clarissa Pinkola Estés





Martina Luque
Vázquez

martinaluq841@gmail.com

«Chi sarà Chi? [...] Chi lava per terra. Chi butta l'immondizia. Chi fa i letti, Chi cucina, Chi lava le pentole, ma non ha ancora lavorato i cinque milioni spesi per diventare Chi» Christiana De Caldas Brito.



José Antonio
Merchante Mairena

josemairena2002@gmail.com

Sapere aude



Juia Morales
Fernández

juliamoralesfernandez666@gmail.com

«What are you doing here, honey? You're not even old enough to know how bad life gets.»
"Obviously, Doctor, you've never been a thirteen-year-old girl»
Las Vírgenes Suicidas, Sofia Coppola



Lucía Ortega
Jiménez

luciiortegaj@gmail.com

«No sé qué depara mi futuro, pero la vida es corta, el mundo es amplio y quiero crear recuerdos» *Mamma mia!*, Phyllida Lloyd



Magdalena Pérez
García

madalenaperezgarcia@gmail.com

«Odio a los hombres que temen la fuerza de las mujeres» Anaïs Nin



Lucía Pérez
Muñoz

lpermuo@alu.upo.es

«A ellos me dirigí en primer lugar con la intención de salvarlos, como si fueran la llave hacia un mundo encantado que yo quería hacer revivir» *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*, Tatiana Tibuleac





Sandra Pérez
Serrano

Sandraps1d@gmail.com

«The History book on the shelf, is always repeating itself» ABBA



María Emilia
Poma Chamba

emilia12poma@gmail.com

Estudiante ecuatoriana de antropología, atrapada en la ironía de tratar de entender al ser humano mientras aprende a entenderse a sí misma



Nerea Quesada
Valdivia

nqueval5103@gmail.com

Escribo por Tomasa y por todas las que no pudieron contar su historia, por las que susurran y por las que cierran la ventana antes de hablar del pasado



María del Pilar
Ríos Báez

mdrriorio@alu.upo.es

«No es musa. Es creadora.
No es reflejo. Es luz propia»
Gata Cattana



Celia Romero
Muñoz

celiaromu12@gmail.com

«Uno todavía debe tener caos en sí mismo para poder dar a luz a una estrella danzante»
Nietzsche





Ashton Ryan Basak

arb330@georgetown.edu

Estudiante de economía
política internacional en la
Universidad de Georgetown
en Estados Unidos



Victoria Sarda Cánovas

vesarcan@alu.upo.es

Escribo mucho porque
no sé escribir bien



Jessica Shergold

correo

Estudiante Erasmus de la
Universidad de Reading
(Inglaterra) que estudia el
grado de lenguas modernas



Nell Lilian Spencer
Drake

nelldrake07@gmail.com

«Uno no puede pensar bien,
amar bien, dormir bien, si no
ha comido bien» Virginia
Woolf





María José Tejero
Burgos

mjtejbur@gmail.com

«Hay una historia que no
está en la historia y que solo
se puede rescatar aguzando
el oído y escuchando los
susurros de las mujeres»

Rosa Montero



Marta Valencia
Romero

mvalrom1@alu.upo.es

«The beauty of a woman is not in the
clothes she wears, the figure that she
carries, or the way she combs her hair.
The beauty of a woman is seen in her
eyes, because that is the doorway to
her heart, the place where love
resides» Audrey Hepburn



Claudia Vázquez
Tagua

claudiaa.vzqt@gmail.com

Abro la ventana para que entre
aire fresco
Y me encuentro entre alquitrán
y cemento
Pero te miento si te digo que no
tengo mis buenos momentos
Somos Nosotros, LDS



Paula Vélez
Bisan-Etame

paulavelez665@gmail.com

«Sabed que, más
adelante, incluso en una
era distinta a la nuestra,
alguien recordará
quiénes somos» Safo



Comité de edición y maquetación





Comité de redacción de años anteriores

La pluma violeta n.º 1

Curso académico 2016/17

María Elena Aguilar Portales
Consolación Arenas Moreno
Mariya Baskhardina
Luis David Bruña González
Laura Cánavas Sánchez
Inmaculada Cansino López
Elena Cantaerello
José María Caro Pérez
Marta Cuevas Caballero
Mónica Díaz López
Almudena Dorado Lazo
Rafael Fernández Carmona
Zaida Fernández Martín
Gloria Flores Rubiales
Raquel Gómez Gutiérrez
Ana González Corpas
Daniel González Hacha
Gertrudis Hidalgo Morgado
Caro Houebreghts
María Jaraquemada García de
Leyaristi
Julio Mármol Andrés Alessia Marri
Rocío Martínez Veloso
Sophie Mathieu
Rosa María Medina Garrido
Ana Moreno Pérez
Jitse Rossen
Clara Mougan Ruíz
Antonio Oria Buzón
Silvia María Ortiz Carmona
María Rial Moreno
Andrea Rueda Herrera
Alberto Ruíz Berdejo Beato
Emilie Van de Langenbergh

La pluma violeta n.º 2

Curso académico 2017/18

Liesse Aerts
Elena Aznar Gutiérrez
Elisa Barbero Valderrama
Lydia Barco Gallego
Ana Bueno Parra
José Manuel Campos Márquez
Ana Patricia Caño Cuevas
Alfonso Cevallos-Zúñiga Llamas
Victoria Chacón Chamorro
José Antonio del Saz Navarro
Gemma Asunción Espinal Pérez
Sara Estévez Aubry
Irene Flores Campos
Diego Franco Girón
Irene Gassín Mondaca
Carmen Hidalgo Priego
Antonio Jesús Jurado Barrera
Lorena Lobo Coria
Manuel López Callejo
Paula Lozano de Lemus
María de las Mercedes Mesa Tur
Eloísa Morales Portillo
Sonia Navarro Romero
Ana Ramírez López
Conchi Regidor García
Elizabeth Rodríguez Vázquez
Manuel Romero Antúnez
Laura Romero Ledo
Patricia Sánchez Garrido
Emilia Sánchez Rodríguez
Ana Sanz Domínguez
Marina del Carmen Vera González





Comité de redacción de años anteriores

La pluma violeta n.º 3

Curso académico 2018/19

Ángela Alcalá Domínguez
Paula Álvarez López
Estefanía Aragón Pozo
M.ª Ángeles Barroso Olgaray
Ena Bernaers
Rosalía Cano Iznata
Luna Cantos Bonal
Sandra María Cañal Gálvez
Safa Chafchouni
Laura Copado García
Sole Cortés
Beatriz Cruz Espada
Astrid Cuvelier
Trinidad Díaz Sánchez
María Duarte Chacón
Teresa Fernández Langa
Carlos Hernández García
Jasmine Heyvaert
Laura Hillenband
Andrea Letzner
Jesús Pablo López-Canti Rodríguez
Marc Márquez Martín
María Mellado Chavez
Daniel Noguera Gil
Guadalupe Núñez Salazar
Helena Ortiz Venegas
Mónica Paños Pérez
Guillermo Pastor Pérez
Javier Peñalosa Carmen Portalo
Lluvia Ramírez de Arellano
Adriana Roales Macías
Esperanza Rodríguez
Antonio Rodríguez Cordon
Elizabeth Rodríguez Vázquez
Marta Sánchez Marín
Lourdes Sánchez Fernández
Jana Wuyts

La pluma violeta n.º 4

Curso académico 2019/20

David Alberto Alonso Partida
Carlos Álvarez Rico
Elena Aragón Borreguero
Baltasar Arlas Pérez
Marta Bordons Martínez
Carlos Cagiao Moreno
Ana Carbajo García
Sheila Casado Ramírez
Juan Luis Cobano Jiménez
Léa Corbière J
osé Manuel Cordero Martínez
Exaterina Ermolova
Ana García Espejo
Clara Gavilán Domínguez
Lorena González de la Torre
Alberto González Pons
Paola Greco
Michelle Heyllen
Sara Justo Prieto
Candela López Canca
Juan Carlos Lublán Olmedo
Patricia Macías García
María Mayordomo Rodríguez
Elizabeth Mendoza Maldonado
Lola Morón Sánchez
Lucy Mountain
Alejandro Orozco de Sancha
Marta Perales Pérez
Sofía Pérez Márquez
Ángela Recio Rodríguez
Ana Rodríguez Garrido
Ana Rueda Sotorra
Ana Ruiz Castaño
Carmelo Sánchez López
Marta Sánchez Marín
Arturo Ufano Fernández
Montaña Vicente Sánchez
Amaia Zapiain Egaña





Comité de redacción de años anteriores

La pluma violeta n.º 5

Curso académico 2020/21

Rafael Aragón Muñoz
Desirée Avilés Márquez
Rocío Blanco Rodríguez
Irene Calero Romero
Carmen Campoy Díaz
Emilio José Carrasco Buch
María del Rocío Concha Gómez
Alejandra Gandullo Santos
Laura García Pérez
Noelia García Torres
Laura Garzoli Serrano
Rita Gómez Barnetto
Margaux Gorski
Alba Izquierdo Racero
Ana Jiménez López
Marina León Jiménez
Ana López Pérez
Rocío Mantecón Piña
Carolina Mejías Sánchez
Clara Mellado Peña
Paula Moreno Durán
Alicia Muñoz Brujera
Inmaculada Osborne Jiménez
Fabiola Peinado Peinado
Fernando Pérez Cabeza
Macarena Ramos Ruiz
Manuel Rodríguez Gutiérrez
Sergio Roldán Amaro
Belén Romero Degrado
Cintia Santana Romo
Carlos Salvador Silva Perea
Carlos Usabiaga López
Julia Vera Fernández
Cristina Villalba Pachón

La pluma violeta n.º 6

Curso académico 2021/22

Isabel Alfonso Moñino
Ana Isabel Bugada Díaz
Javi Pianista
Cristina Santiago Rodríguez
Paola Molina Almarcha
Paula Marina Baptista García
Elena Barea Pérez
Ana Isabel Cabrea Zlotnic
Lucía Carrascal Paredes
Ana Carrión Avilés
Yéssica Dioni García
Francisco Doblado Romero
Carmen Fernández Álvarez
Alejandro Gallardo Rodríguez
María José Gálvez Carmona
Pablo Gamboa González
Arturo García Jiménez
Laura García-Madrid González-Carrato
Carmen García Ortiz
Blanca González Aller
Lucía González Jiménez
Eva Jiménez Jurado
Salomé Limón Fernández
Blanca Lobo
Rebeca Molina Torres
Juan Navarro
Lucía Palacio Savona
Silvia Paredes Jiménez
Manuel Parejo Benítez
Cristina Pazos Álvarez
Concha Pérez Carrasco Gómez
Alejandra Pérez García
David G. Rodríguez Guitiérrez
Silvia Sánchez Sánchez
Lola Wanceulen García
Maria Weickert Vivancos



Comité de redacción de años anteriores

La pluma violeta n.º 7

Curso académico 2022/23

Manuel Luis Abreu Gómez
José Álvarez Sánchez
María Bazaga Ropero
Elisa Bellanger
Ángela Calvo Fuentes
Estefanía Campillo Ruiz
Belén Cañestro Valverde
Aday Castro Rodríguez
Juan Collado Pérez
Raúl Collantes Cañuelo
Juan Cortés Mas
Sara de la Haza Moscoso
Cristina Fernández Toro
Lauren Foden
Luis Garcés Méndez
María García Nieto
María Genebat Pacheco
Iván Gómez Tascón
Mónica González Martín
Lupe Gutiérrez
Lucía Hidalgo Ortega
Marina Jiménez Gálvez
Paula Jiménez Márquez
Paula Jiménez Reina
María Jiménez Vera
Miguel C. Martínez
Pura Martínez Martínez
Nataly Meshvildishvili
María Montaner
Ricardo Montero de Espinosa Reina
Marcos T.
Francisco Navarrete
Alonso
Auxi Ortiz Moruno
Paula Otera Castilla
Cristina Parejo Fernández

Simón Pérez Anna Pia Ruocco
Laura Rubio Ramos
Lola Serrano Martín
Anastasia Shafeeva
Angie Suárez González
Ana Cecilia Torres Valencia
Rafael Véliz Manzano





Comité de redacción de años anteriores

La pluma violeta n.º 8

Curso académico 2023/24

Emiliano Alberto Palacios
Cristina Lozano González
Mercedes Marin Hurtado
Ana Mayorga Arrayas
San Mora Guerra
Rocío Ortiz Blanquero
Isabel Pérez Arcos
Elena Polo
Patricia Rodríguez Rodríguez
Abel Salazar Jiménez
Carlota Zillio
Alberto Benitez Guerrero
Rocío Cotán Pallares
Lola González Luna
Aurora Gordo Martos
Apolline Lombard
Andrea Martín Gálvez
Nazaret Reguera Marchán
Alba María Román Rosa
Daniel Romero Ignacio
Alba Ruano Hidalgo
Neus Torrens Saénz
Inés Torres Márquez
Ana Carrasco López
Alba Conejero Rodríguez
Carmen Fernández-Montes
Pia Grommans
Clara Elizabeth Gröger
María Guerrero de los Reyes
Juan López Iglesias
Elena López Moreno
Tatiana Martinet Moreno
José Antonio Toro Chaves
Gaëlle Van den Langenbergh
María Redondo Peralta

La pluma violeta n.º 9

Curso académico 2024/25

Irene Bocardo Reina
José Antonio Cabrera Oliva
Lucía Carbonell Martín
Claudia Carnevali Román
Lucía Corral Barricarte
Claudia Fernández Lara
Marta Guillén Maestre
Lucía Hernando Millán
José Antonio Herrea Ejarque
Lidia Hinojosa Iglesias
Carlota López Gómez
Celia Malla Jiménez
Sofía Montero Corrales
Laura Pérez Pinedo
Daniel Ponce Pouzols
Elia Ricarte Rafart
Ainhoa Sáenz Rodríguez
Laura Salgado Álvarez
María Saucedo Fernández
Henrike Stier
Jaime Yuste Muñoz



GIRLS JUST
WANNA HAVE
FUNDAMENTAL
HUMAN RIGHTS



LA PLUMA VIOLETA

n.º 10