

Ambigua

Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- Deconstruyendo la normatividad de género: hacia una pluralización de las identidades masculinas en las vertientes literaria, cinematográfica y musical 1**

Raquel García Fuentes, Université de Tours

MONOGRÁFICO. MASCULINIDADES CONTRAVENTORAS EN EL ÁMBITO CULTURAL: APORTES TEÓRICOS ANTE UNA IDENTIDAD PRECONCEBIDA

- La masculinidad en *Gigante* (George Stevens, 1956): el hombre a través de la música de Dimitri Tiomkin 5**

Lucía Pérez García, Universidad de Sevilla

- Presencia y evolución de los arquetipos masculinos en el cine de Disney 22**

Natividad Serena Rivera, Universidad de Córdoba

- “Papá está aquí”. Paternidades comprometidas en el cine japonés contemporáneo39**

Francisco Javier López Rodríguez, Nanzan University

- Representaciones audiovisuales de la virilidad anatómica como estrategia para enfrentar la masculinidad hegemónica58**

Silvia Gas Barrachina, Universitat Jaume I

- Moses Harman, el hombre que defendió *Voltairine De Cleyre* en *Esclavitud Sexual* 71**

David Martín Sánchez, Instituto de Historia Social Valentín de Foronda (EHU/UPV)

VARIA

- Una propuesta didáctica en torno al consentimiento: reflexión general y ejemplificación en el siglo XVIII 88**

Juan Manuel Ibeas Altamira, Lydia Vázquez Jiménez; Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

- Entre el discurso y la realidad: semblanzas femeninas desde la crónica artística en España (1900-1930) 105**

Belén Abad de los Santos, Universidad de Sevilla

- Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres 129**

Daniela Novick, Universidad de Buenos Aires

RESEÑAS

- Recensión de Mérida Jiménez, Rafael: *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre géneros y sexualidades (siglos X al XVII)*, Lleida, Pagés Editores, 2021 145**

Francisco Vázquez García, Universidad de Cádiz



Deconstruyendo la normatividad de género: hacia una pluralización de las identidades masculinas en las vertientes literaria, cinematográfica y musical

Raquel García Fuentes

Université de Tours

raquel.garcia@univ-tours.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6926-7414>

En el marco de los estudios de género, son cuantiosas las investigaciones en las que se vinculan las construcciones de feminidad con nociones interseccionales como la clase social, la cultura o la nación. El presente monográfico profundizará en esta misma senda de estudio, aunque focalizándonos en las masculinidades y, en concreto, en la idiosincrasia que la tradición artística, literaria y cultural en su conjunto, ha atribuido al carácter masculino español u oriundo de otras naciones extranjeras. Desde los estudios de género y feministas, bien es sabido que no existe una «masculinidad hegemónica», sino una relación de poder entre estereotipos e ideales de «hombría». En expresión de Nerea Aresti, podemos catalogar la «masculinidad hegemónica» como una jerarquía que privilegia un ideal normativo frente a masculinidades despreciables, subalternas y subordinadas (2018: 176-177)¹. Por este motivo, no existe una masculinidad hegemónica como tal, sino una red de relaciones de poder entre modelos masculinos (*Ibid.*: 177). De este modo, la masculinidad normativa se perfila como un modelo social excluyente, por el que se asienta la creencia de que existen formas legítimas e ilegítimas de ser hombre, permaneciendo así zaheridas y subalternas diferentes formas de masculinidades contraventoras.

Desde esta óptica, este monográfico ahondará en las volubles modificaciones en torno al ideal de masculinidad a lo largo del devenir histórico desde un marco de acción nacional e internacional, las cuales abarcarán, entre otras: las representaciones de la masculinidad en la narrativa musical, cinematográfica o en el medio vídeo-artístico; la incipiente conciencia de género y el análisis de voces masculinas precursoras del feminismo decimonónico, así como de personalidades capaces de transgredir los arquetipos de lo que el discurso patriarcal

¹ ARESTI, Nerea. «La historia de género y el estudio de las masculinidades. Reflexiones sobre conceptos y métodos», En *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, editado por Henar Gallego Franco, 195-212. Granada: Comares, 2018.

considera ser hombre. Más allá de los ejes de investigación recién enumerados, el noveno número de *Ambigua* acoge también estudios que versan sobre el análisis de obras literarias, culturales o artísticas —escritas por mujeres y hombres—, cuyas voces masculinas manifiestan una notoria subversión a las normas en lo atinente a la salud, los derechos o las oportunidades del colectivo femenino.

En la proteica caracterización de las masculinidades ahondará, precisamente, Lucía Pérez García, de la Universidad de Sevilla, quien inaugura el monográfico con un estudio titulado «La masculinidad en *Gigante* (George Stevens, 1956): el hombre a través de la música de Dimitri Tiomkin». Mediante este wéstern, que caracteriza la figura del hombre en diversas facetas, la autora analizará, por medio de herramientas analíticas de la música cinematográfica, cómo se retratan y confrontan las diferentes formas de masculinidad características de este género. Con este meta, Pérez García pondrá de realce la capacidad de la música y del compositor ruso Dimitri Tiomkin (1894-1979) para modelar a una caleidoscópica variedad de personajes masculinos, mucho más próximos a la realidad vivencial del telespectador.

En esta misma línea de subversión cinematográfica, aunque acercándonos a la época actual, se sitúa el estudio de Natividad Serena Rivera, de la Universidad de Córdoba, el cual versa sobre la presencia y la evolución de los arquetipos masculinos en el cine de Disney. Mediante el análisis de un listado de películas comprendido entre 1937 y 2016, este artículo pasará revista a los arquetipos masculinos empleados por el conocido sello de entretenimiento estadounidense desde sus orígenes. Más específicamente, se indagará en qué medida las transformaciones sociales que ha traído consigo el movimiento feminista han generado un cambio significativo en la caracterización de los personajes masculinos. Su autora se interrogará de este modo sobre hasta qué punto los roles de género presentes en Disney se han renovado o si, por el contrario, aún persisten en sus producciones retazos arquetípicos o arcaicos propios de la narrativa patriarcal.

Sin desplazarnos de la esfera cinematográfica, hallamos el artículo «"Papá está aquí". Paternidades comprometidas en el cine japonés contemporáneo», de Francisco Javier López Rodríguez, de la Nanzan University, quien se adentra en la irrupción de obras audiovisuales potenciadoras de una transformación social en lo atinente a las figuras paternas. Pese a la enraizada escisión de las esferas pública y privada en la sociedad japonesa, donde el papel principal de los padres —tradicionalmente ausentes— ha residido en proporcionar sustento económico, López Rodríguez estudiará cómo la demandante cultura laboral del país ha propiciado la aparición de nuevas conceptualizaciones de la paternidad. Baste citar el colectivo de los *ikumen*, quienes insisten en la necesidad de que exista una mayor implicación en la crianza y las labores domésticas por parte de los padres. Con vistas a profundizar en los nuevos modelos de paternidad comprometida que promueve el cine japonés contemporáneo, el autor analizará cuatro largometrajes sobre

relaciones paternofiliales, escudriñando a su vez los prejuicios sociales que aún imperan en la sociedad nipona.

Dentro de esta dinámica de transgresión en obras audiovisuales, se inserta el análisis de Silvia Gas Barrachina, de la Universitat Jaume I, quien, centrándose en el concepto de virilidad anatómica, investiga la praxis videoartística de un grupo semiótico poco estudiado. A través del análisis del vídeoarte, este artículo pretende demostrar la idoneidad de dicho medio audiovisual para desarticular las representaciones hegemónicas en torno al género y la sexualidad desde unos parámetros críticos. Con este fin, se analizarán diversos ejemplos de identidades no normativas y, especialmente, de modelos alternativos en la representación de la identidad masculina. A tenor de las conclusiones extraídas por Gas Barrachina, estamos ante un medio propicio para disputar la hegemonía y reivindicar las pluralidades.

Trasladándonos a la esfera literaria, David Martín Sánchez, del Instituto de Historia Social Valentín de Foronda (EHU/UPV), seguirá esta misma estela de análisis presentándonos, por su parte, a una de las voces disidentes de la masculinidad hegemónica del siglo XIX, gracias al artículo «Moses Harman, el hombre que defendió Voltairine de Cleyre en *Esclavitud Sexual*». En dicha investigación, el autor rastreará la influencia de Moses Harman (1830-1910) en el ensayo *Sex slavery* (1890), discurso que la feminista Voltairine de Cleyre (1866-1912) le dedicó en su honor. Tras efectuar un recorrido por la trayectoria vital de este precursor del movimiento feminista en los Estados Unidos, Martín Sánchez arrojará luz sobre la conciencia feminista del maestro y editor estadounidense, quien, yendo a contracorriente de la masculinidad hegemónica, supo adoptar una actitud inusitada en su época, al defender los derechos y la emancipación del género femenino.

Paralelamente al citado monográfico, el noveno número de *Ambigua* dispone de una sección de VARIA en la que se dan cabida a propuestas libres relativas a las relaciones de género, publicadas igualmente en forma de artículos. En consonancia con este alegato a la libertad de la voluntad femenina, aunque centrándonos ahora en la esfera artística y educativa, se halla el estudio de Juan Manuel Ibeas Altamira y Lydia Vázquez Jiménez, ambos investigadores de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). A través de una propuesta educacional basada en el clasicismo francés y en la autonomía del proceso de aprendizaje por parte del alumnado, esta contribución explora el abordaje del consentimiento sexual en textos literarios y pinturas francesas del siglo XVIII. Un período que ambos docentes estiman especialmente interesante, en tanto que fueron numerosas las representaciones artísticas que ensalzaban dicho acto, soslayando el hecho de pedir el consentimiento de la pareja. La inclusión transversal del consentimiento en clase de FLE (Francés Lengua Extranjera) supondrá un método para reeducar la mirada del estudiantado, derribando los tabús existentes en torno a él desde un prisma de reflexión, respeto y libertad.

Prosiguiendo con la vertiente artística, nos encontramos con el análisis de Belén Abad de los Santos, quien estudia una serie de artículos

del hebdomadario matritense *Estampa* (1928-1938) sobre las crónicas de arte. En él, la autora nos hará descubrir a una minoría de creadoras que tuvieron una presencia notoria en la esfera artística de su tiempo, tales como Marisa Pinazo, Rosario de Velasco, Julia Minguión y Margarita Frau. Esta investigadora de la Universidad de Sevilla rendirá homenaje a voces femeninas silenciadas por la historiografía artística, que, hasta el momento, habían permanecido deslegitimadas por la hegemonía del organigrama patriarcal.

En esta lucha contra el orden dominante establecido se introducirá Daniela Novick, de la Universidad de Buenos Aires, al reflexionar sobre la cumbia, un ritmo y baile musical que, tradicionalmente, en expresión de la autora, ha estado trufado de contenidos heteronormativos y machistas. Gracias al estudio de tres grupos de artistas argentinas, Novick pondrá de relieve la creación de una cumbia feminista por parte de las músicas entrevistadas, al componer letras distanciadas de la óptica patriarcal y versadas en los deseos de ellas mismas. La cumbia feminista se erige así como un medio de visibilización y denuncia contra los abusos y discriminaciones a los que se enfrentan las mujeres. Para concluir, este número se clausura con una reseña de Francisco Vázquez García, de la Universidad de Cádiz, quien nos ofrece un acercamiento a la obra *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre géneros y sexualidades (siglos X al XVII)*, publicada en 2021 por Rafael Mérida Jiménez.

Las investigadoras e investigadores que participan en el noveno número de *Ambigua* nos ofrecen, pues, un compendio interdisciplinar de transgresiones al ideal normativo de la identidad masculina, lo cual nos ayuda a entender más lúcidamente las relaciones entre los géneros y su repercusión en función del contexto histórico con el que interactuaron. Ya sea a escala literaria, audiovisual o musical, las personalidades o creaciones artísticas aquí esbozadas contribuyeron a desestabilizar el canon patriarcal. El interés del presente monográfico estriba, además de en la visibilización de autores feministas o disidentes de la masculinidad hegemónica, en una toma de concienciación desde la que empezar a (de)construir los arquetipos de género en aras de una ciudadanía más plural, inclusiva e igualitaria.

Raquel García Fuentes



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

La masculinidad en *Gigante* (George Stevens, 1956): el hombre a través de la música de Dimitri Tiomkin

Masculinity in *Giant* (George Stevens, 1956): the man through Dimitri Tiomkin's music

Lucía Pérez García

Universidad de Sevilla

lpgarcia@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4951-6847>

Fecha de recepción: 18/04/2022 Fecha de evaluación: 23/05/2022

Fecha de aceptación: 28/05/2022

Resumen

Pese a su carga dramática, *Gigante* (George Stevens, 1956) ha sido incluida desde el principio dentro del género western. Dentro de los elementos que lo caracterizan como tal se encuentra la figura del hombre en sus múltiples facetas: vaquero, terrateniente, renegado, soldado, médico. Cada una de ellas es definida narrativa y visualmente a través de recursos propios de la disciplina cinematográfica, con más o menos apego a las convenciones del género. Pero ninguna de esas descripciones está completa sin la música, la cual termina de modelar cada detalle de la personalidad de los personajes, mostrando la verdadera realidad de las diferentes masculinidades existentes en pantalla y, de alguna forma, más allá de ella. Mediante el uso de herramientas específicas de análisis de música cinematográfica, complementadas con material de archivo, se describen y confrontan las diferentes formas de masculinidad propias del western, demostrando la capacidad de la música y del compositor Dimitri Tiomkin para construir estereotipos que, en muchas ocasiones, sobrepasan el mito.

Palabras clave: Hombre, Masculinidad, Cine, Música de cine, Dimitri Tiomkin, *Gigante*.

Abstract

Despite its dramatic weight, *Giant* (George Stevens, 1956) has been included from the beginning in the western genre. Among the elements that characterize it as such is the figure of man in its multiple facets: cowboy, landowner, renegade, soldier, doctor. Each of them is defined narrative and visually through cinematographic resources, with more or less attachment to the conventions of the genre. But none of those descriptions is complete without the music, which ends up modeling every detail of the characters' personalities, showing the true reality of the different masculinities existing on screen and, somehow, beyond it.

By using specific tools of analysis of film music, complemented with archival material, we describe and confront the different forms of masculinity typical of the western genre, demonstrating the ability of music and composer Dimitri Tiomkin to build stereotypes that, in many cases, surpass the myth.

Key Words: Man, Masculinity, Cinema, Film music, Dimitri Tiomkin, Giant.

Introducción

La música es uno de los elementos que mayor cantidad de matices aporta al conjunto de la obra cinematográfica. A través de ella podemos advertir detalles que escapan a la mirada. Podemos indagar en el exterior y el interior de los personajes. Podemos comprender una situación desde diferentes puntos de vista. Podemos hacer presente lo que de otro modo sería imposible. Podemos, en definitiva, tratar temas y emociones de forma mucho más compleja, en este caso: la masculinidad en sus diferentes facetas y estereotipos.

Cuando en 1955 firmó el contrato para componer la música de *Gigante*¹, el compositor ucraniano Dimitri Tiomkin (1894-1979) se encontraba en la cima de su carrera. Había comenzado la década con tres Oscar —mejor banda sonora original y mejor canción por *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), y mejor banda sonora original por *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954)— y se había convertido en el compositor de referencia de la industria, especialmente en el wéstern. Sus partituras a base de canciones desentrañaban el alma de los personajes a través de un personal proceso de composición donde cada nota, matiz, timbre o sílaba jugaban un papel fundamental. Mediante ellas había dado vida a personajes tan complejos como el oficial parapléjico Kenneth Wilcott (Marlon Brando) de *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950), el sheriff en pleno conflicto psicológico Will Kane (Gary Cooper) de *Solo ante el peligro*, o el padre Michael Logan (Montgomery Clift) de *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953) y su impotencia ante el secreto de confesión. *Gigante*, con personajes tan diversos como atractivos desde el punto de vista narrativo, le ofrecía la oportunidad de componer una obra que iba más allá de la grandeza sinfónica del paisaje, protagonista sin duda de la gran producción de Warner.

Gigante fue su primer y único trabajo junto a George Stevens, un director que se implicaba hasta el último detalle en sus películas, y que era capaz de plantarle cara a los grandes directivos de los estudios². Tal carácter le llevó a tener algunos desacuerdos con Tiomkin, lo que no les impidió entablar una duradera relación de amistad³. A ello hay que añadir un contrato repleto de

¹ AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

² Fred Zinnemann contaba de él: "En mi opinión, lo más importante de George era que era una de las dos o tres personas que podían enfrentarse a los directivos. En aquella época era algo poco común, porque los directivos eran los reyes. Si te enfrentabas a ellos, eran adversarios peligrosos". Véase extras de *Gigante*, dirigida por George Stevens (Madrid: Warner Bros. Entertainment, 1999), DVD.

³ Así lo revela la correspondencia mantenida entre ambos. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).

condiciones que, si bien eran propias del proceso contractual de los compositores de la época, no así de Tiomkin, quien solía tachar y modificar aquellas cláusulas que coartaban su libertad creativa y su condición como autor⁴. Entre estas destacan las concernientes al papel del productor -George Stevens y Henry Ginsberg-, quien tenía el derecho de describir y aconsejar sobre el número y carácter de las composiciones y sobre la naturaleza y extensión de la música, así como de eliminar, añadir temas, o exigir su modificación⁵. Así mismo, el compositor tuvo que soportar continuos retrasos de producción, que le impidieron aceptar otros trabajos⁶. Pese a ello, la música de *Gigante* fue todo un éxito, siendo nominada a los premios de la Academia.

Entre los muchos conceptos y emociones tratados por Tiomkin a lo largo de la película —el amor, el arraigo a la tierra, la grandeza, la melancolía...—, la masculinidad es un elemento clave, tanto de forma explícita en los temas que acompañan a los personajes, como de forma transversal en otros temas y fragmentos de la partitura, ya sean estos originales o preexistentes.

El tratamiento de la masculinidad en el cine ha sido estudiado por diferentes autores desde la década de los noventa, entendiendo el cine de forma general (Hettherly, 2021; Baker, 2000; Cohan, 1997; Cohan y Hark, 1996; Horrocks, 1995), o centrándose en un elemento concreto, ya sea un género (Krutnik, 2001; Jaskolla, 2014; Woodworth, 2014; Gates, 2006), o un aspecto cinematográfico específico (Peberdy, 2011). Sin embargo, su visión desde una perspectiva musical es una cuestión en la que aún queda mucho por investigar. A este respecto, se deben citar los libros *Popular film music and masculinity in action: a different tune* (2015), de Amanda Howell, y *Destabilizing the Hollywood musical: music, masculinity and mayhem* (2010), de Kelly Kessler. No obstante, ambos tratan solo un aspecto musical concreto. Howell se centra exclusivamente en la música diegética preexistente en las películas de acción, mientras que Kessler utiliza la música como un elemento más —si bien esencial— del género musical, no como aspecto central del análisis.

En cuanto al wéstern, la masculinidad se ha estudiado de forma similar, atendiendo sobre todo al cambio en los modelos masculinos en el wéstern contemporáneo (Blanco-Herrero, Rodríguez-Contreras y Gutiérrez-San-Miguel, 2021; Bordin, 2014). El elemento musical como constructor y transmisor de estos modelos ha sido, por otra parte, bastante olvidado, limitándose a alusiones someras en estudios más amplios (Howell, 2015; Wood, 2003). Si bien hay alguna excepción, como el artículo de David L. G. Arnold, “My rifle, my poni and Feathers: music and the making of men in Howard Hawks’ Rio Bravo”, en el que, por otra parte, se analiza la música de forma muy superficial. Aun así, al ser *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) una partitura de Tiomkin, es necesario a la hora de abordar este tema. Queda, por tanto, todo un campo de estudio abierto a futuras investigaciones.

⁴ Ejemplo de ello es el contrato de *Drums of the Deep South* (William Cameron Menzies, 1951). AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production records. DRUMS IN THE DEEP SOUTH-Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258. Dimitri Tiomkin's contract for Drums in the Deep South. Dec 23, 1950, pp. 1-3.

⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT – contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

Para completar la información de las fuentes bibliográficas se ha consultado material de archivo: correspondencia, contratos, guiones y otros documentos de producción, esenciales para construir los distintos personajes de forma objetiva desde una perspectiva musical.

Para analizar la música se ha utilizado una herramienta específica de contenido cualitativo categorial, para el estudio de la música cinematográfica, cuya eficacia ha sido probada en anteriores investigaciones (Pérez García, 2021; Pérez García, 2018; Justo Estebaranz y Pérez García 2015¹, 2015² y 2016).

1. Gigante como wéstern

El wéstern ha sido definido e identificado en muchas ocasiones como un género masculino (Bordin, 2014: 9; Horrocks, 1995: 56; Baker, 2006: 126; Blanco-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez-San Miguel; 2021; 1). No en vano, una de sus convenciones más arraigadas es la figura del hombre: el vaquero, el sheriff, el pistolero, el indio... La gran mayoría de los héroes del wéstern, dentro y fuera de la pantalla, son hombres⁷. Es más, buena parte de los aficionados al género también lo ha sido desde los inicios (Simmon, 2003: 20; Stafford, 2007: 91). Pero ¿Es *Gigante* un wéstern?

Gigante fue distribuido como “una película de gente orgullosa, una historia de amor, una cabalgada, un conflicto de creencias, un drama personal de fuertes deseos, una gran historia de grandes cosas y grandes sentimientos”⁸. A simple vista, esta descripción corresponde a la de un melodrama⁹, sin embargo, ciertos elementos encajan perfectamente con algunas de las convenciones más arraigadas del wéstern: la cabalgada, como elemento externo, y el drama personal y la gran historia como elementos estructurales¹⁰. A ello se une la imagen, en la que la vastedad y magnificencia de un solitario paisaje de horizonte infinito es la protagonista -junto con los retratos de los tres actores principales- de todas las versiones del poster de la película.

También la crítica evitaba hablar de un género concreto, pero la esencia del wéstern se dejaba sentir en muchos aspectos. Así, *Variety* hablaba de “sentimiento de inmensidad y de estrechez mental, de riqueza y pobreza, de orgullo y prejuicio que componen la Texas de hoy y de ayer”¹¹; mientras que Bosley Crowther destacaba en *The New York Times* las “asombrosas escenas de las grandes llanuras de Texas y las relaciones humanas cargadas de pasión que retienen la dureza de la tierra y la atmósfera”¹².

⁷ Si bien a lo largo de la historia han sido muchos los wéstern protagonizados por mujeres, desde *El viento* (Victor Sjöström, 1928) y las diferentes versiones de Annie Oakley -entre ellas la de Stevens de 1935-, pasando por el filme de culto *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1955), hasta las más actuales *Deuda de honor* (Tommy Lee Jones, 2014) o *La venganza de Jane* (Gavin O'Connor, 2016).

⁸ Traducción del texto de uno de los posters originales de la película.

⁹ Incluso en su segunda mitad, *Gigante* se acerca al *family melodrama*, muy popular durante los años cincuenta, que trataba las tensiones y contradicciones de la vida americana, derivadas de la postguerra. Para una mayor información sobre este subgénero véase Mercer y Shingler, *Melodrama: genre, style*.

¹⁰ Para un amplio desarrollo de la teoría de los géneros cinematográficos véase Altman, *Film/Genre*.

¹¹ Variety Staff, “Giant”.

¹² Crowther, “Screen: Large Subject”.

Si nos centramos en la novela de Edna Ferber, en la cual está basada la película, encontramos aún más caracteres que la relacionan con el género. La autora había estado interesada por ciertos modos de vida americanos desde sus inicios. Así, en *Cimarrón* (1929), *Come and get it* (1935) o *Saratoga Trunk* (1941), ya hablaba de la frontera, de los problemas derivados de la mezcla de razas, de estereotipos y de fuertes personalidades. En ellos, además, el paisaje jugaba un papel fundamental. El éxito de sus novelas, así como el de las adaptaciones cinematográficas¹³, le llevó a continuar con sus investigaciones. Fue entonces cuando nació *Gigante* (1952), donde traslada todos esos intereses a la época contemporánea, siendo testigo de cómo los americanos, y más concretamente los texanos, eran aún prisioneros del pasado (Smyth, 2007: 7).

Por su parte, George Stevens era un hombre particularmente apegado a la historia de su país: “En el fondo de mi mente hay siempre un wéstern por hacer” (Moss, 2004: 193). Tan solo rodó tres: *Annie Oakley* (1935), *Raíces profundas* (1953) y *Gigante* (1956), pero en cada uno de ellos intentó reflejar de la forma más fiel posible la esencia del Oeste: su propia esencia. Para él, el Oeste era volver a casa (Moss, 2004: 181). Y así fue como lo entendió cuando rodó *Gigante*, la cual definió como “una especie de wéstern”, una historia con grandes paisajes y personajes que muestran tanto sus debilidades como sus virtudes: “una epopeya de América” (Moss, 2004: 206). ¿No es el wéstern la historia de América por excelencia?

Una vez aclarada la adscripción genérica de la película cabe preguntarse si *Gigante* es una historia de hombres, para hombres. Atendiendo a la publicidad, la película podría estar dirigida a cualquier clase de público. La historia de amor llamaría a la audiencia femenina, mientras que la cabalgada haría las delicias de los espectadores masculinos. Incluso esa audiencia que escapaba a los estereotipos y que incluía tanto a niños y ancianos como a cualquier ratio de población fuera de las etiquetas oficialmente marcadas, podría sentirse atraída por la “gran historia de grandes cosas”.

Lo mismo ocurre cuando atendemos a los protagonistas. Por un lado, Elizabeth Taylor, la estrella de Hollywood por excelencia¹⁴, a quien Richard Burton -uno de sus siete maridos- definió como “un milagro de la construcción humana”, cuyos pechos eran capaces de “conquistar imperios” (Álvarez de Blanco, 2020: 139). Por otro, James Dean, cuya muerte el 30 de septiembre de 1955 le convirtió inmediatamente en leyenda. Y, finalmente, Rock Hudson, uno de los actores más exitosos del momento, por el que todas las chicas suspiraban¹⁵.

En cuanto a los personajes, tenemos a Leslie (Elizabeth Taylor), verdadera protagonista, una mujer cuyo atractivo va más allá de su físico: capaz de montar a caballo en pleno rodeo, de discutir sobre política y economía con los hombres, de tratar por igual a ricos y pobres, y de sacar

¹³ *Cimarrón* (1931), bajo la dirección de Wesley Ruggles, ganó el Oscar a mejor película, mejor guion adaptado y mejor dirección artística en 1931, algo que ningún wéstern volvería a conseguir hasta 1952, cuando *Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann, se alzara de nuevo con un puñado de estatuillas, en su caso: mejor película, mejor montaje, mejor banda sonora original y mejor canción, siendo estas últimas obra de Dimitri Tiomkin

¹⁴ No en vano, fue ella la que firmó el contrato más alto, por 177.430 dólares, por 101.667 de Rock Hudson y 18.500 de James Dean. Smyth, “Jim Crow, Jett Rink”, 23.

¹⁵ “The simple life of a busy bachelor”, 129-132.

adelante a su familia en una tierra tan solitaria como Texas. Si bien hay momentos en los que parece sufrir la típica melancolía del Oeste —propia de las mujeres que emigran desde sus cómodos hogares al otro lado del país—, termina superando todos los obstáculos con una templanza mucho mayor que la de su marido. De esta forma, la mujer que servía de principal atractivo para los hombres, se convierte también en un ejemplo para las mujeres.

A su alrededor -tanto en la historia como de forma explícita en la publicidad-, los dos hombres: su marido Bick Benedict (Rock Hudson) y el jornalero y futuro barón del petróleo Jett Rink (James Dean). Ambos representan el papel que les había llevado a la fama: el de un hombre atractivo, fuerte y al que la vida le pone trabas que acaba superando; y el del eterno rebelde sin causa. Y no solo eso, sino que protagonizan momentos llenos de acción donde la violencia, en forma de puñetazos, convierte su relación en un duelo. De este modo, *Gigante* haría las delicias de la audiencia femenina que había seguido con tanta pasión el ciclo de películas dirigido por Douglas Sirk con Hudson como protagonista¹⁶, así como de todos esos jóvenes que se encontraban perdidos en un mundo en pleno cambio. Por otra parte, las peleas y comportamiento externo de los personajes atraerían sin duda a los hombres aficionados al western.

Quedaría por comentar un aspecto del factor argumental que no queda contemplando en la publicidad ni se aprecia de forma explícita en la sinopsis y el retrato de los personajes principales: la diferencia, la raza, y la difícil convivencia entre texanos y mexicanos. Tan relevante es este capítulo que la propia Ferber fue duramente criticada por los propios texanos, una controversia que interesó a Stevens hasta el punto de convertirla en uno de los temas principales (Moss, 2004: 206). Esta cuestión, si bien se ganó el rechazo de algunos, logró, sin duda, la simpatía de un numeroso grupo de población que buscaba sentirse identificado en pantalla, ya fuera con personajes de su comunidad, historias cercanas a su realidad o su propio lenguaje¹⁷. *Gigante* lo tenía todo.

Todo ello habla de una película concebida para un público amplio, donde la relación western-hombre queda reservada a ciertos elementos externos —un paisaje infinito, una mujer atractiva, vaqueros, caballos— y temas transversales como la tierra, el orgullo y los conflictos internos. ¿Qué papel juega entonces la masculinidad en *Gigante*?

Son varios los personajes masculinos que pueblan la historia: los citados Bick Benedict y Jett Rink, Jordan Benedict III (Dennis Hooper), Sal Mineo (Ángel Obregón) o el tío Bawley (Chill Wills). Si bien solo los dos primeros son protagonistas, todos juegan un papel importante dentro de su apartado narrativo. Uno de ellos es establecer los diferentes estereotipos masculinos asociados al Oeste americano y mostrar su evolución a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Es decir: el paso del viejo al nuevo Oeste. Aunque esta cuestión no es exclusiva de los personajes masculinos, es a través de ellos

¹⁶ *Obsesión* (1954), *Orgullo de raza* (1955) y *Solo el cielo lo sabe* (1955). Estas películas han sido estrechamente relacionadas con el género melodrama, hasta el punto de convertirse en paradigmas del mismo. Incluso han dado lugar a su identificación con el género *woman's film*. Altman. Rick, *Film/Genre*, 71.

¹⁷ Desde la década de los treinta la industria venía haciéndose eco de una mayor demanda del público latinoamericano. Horak, "Creating a minority cinema", 15.

como mejor se percibe, ya que los prototipos masculinos están mucho más arraigados en la historia de Estados Unidos que los femeninos. Es por ello que la figura del hombre adquiere un interés principal en el análisis de la película, más aún si se hace desde un elemento tan poco común como la música.

2. Música y masculinidad en los wésterns de Dimitri Tiomkin

Debido a la condición esencialmente visual del cine, la masculinidad se suele definir por los rasgos externos: el comportamiento y la apariencia (Blanco-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez-San Miguel; 2021; 4). Es a través del contexto, el vestuario y los gestos como se dan a conocer los personajes en pantalla. Son, por tanto, las convenciones externas, más que las estructurales, las que asientan y nos transmiten de forma directa e instantánea los estereotipos masculinos.

Entre las convenciones del wéstern también se encuentra la música, un elemento que puede considerarse tanto externo como estructural. Es externo en lo relativo a su presencia en pantalla como respuesta a diferentes convenciones: el uso de las trompas para los grandes temas de paisaje, o los ritmos de galope. Sin embargo, no puede obviarse su condición estructural, en cuanto a que obedece a una organización narrativa que completa desde el interior la narración literaria y audiovisual.

Su faceta externa se corresponde con los tópicos más arraigados del género, siendo necesaria para el fácil e instantáneo reconocimiento de cada elemento por parte del espectador. En el caso de Tiomkin, este aspecto está muy condicionado por el estructural. No en vano, la innovación es condición fundamental del referente, y Tiomkin fue el constructor de las bases de la música del wéstern de los años cincuenta, década en la que se concentra la mayor parte de sus trabajos.

Esto no quiere decir que no respetara ciertas normas. Él mismo las consideraba necesarias, y así lo reconocía: “He utilizado la “música india” que todo el mundo conoce no porque no sea lo suficientemente ingenioso como para crear otra música, sino porque es el código telegráfico que la audiencia reconoce” (Tiomkin, 1951: 21). De esta manera, vamos a escuchar ritmos de tom-tom para los indios, ritmos de galope cuando se acerquen los caballos de los protagonistas, marchas marciales para los soldados, o una instrumentación protagonizada por el viento metal y la percusión; todas ellas convenciones musicales propias de los personajes masculinos del wéstern, que derivan de la tradición musical occidental y norteamericana. No obstante, lo más destacado de su música es su carácter personal, y en ello tienen mucho que ver sus personajes masculinos.

Tiomkin construyó la figura de dos de los prototipos más arraigados: el sheriff y el cowboy, a través de soluciones musicales propias. Las melodías de claro carácter masculino, sobre todo las asociadas a personajes para los que el deber es una cuestión importante, presentan líneas horizontales, quebradas en algunos puntos, y con ligera tendencia descendente. Este aspecto, propio de los wéstern psicológicos, se aprecia claramente en los casos Will Kane en *Solo ante el peligro* o de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y Doc Hollyday (Kirk Douglas) en *Duelo de Titanes* (John Sturges, 1957). Por otra parte, el cowboy va a llevar melodías construidas a base de intervalos de tercera, normalmente en Si b Mayor.

Estos personajes van a verse inmersos en peleas y duelos, en los cuales Tiomkin va a introducir solos de trompeta como símbolo de la muerte del hombre sobre el hombre. Estos fragmentos de viento metal tendrán una clara e importante influencia en el spaghetti western, con Morricone como vía de comunicación entre ambos continentes (Justo Estebaranz y Pérez García, 2015²: 107). Otra de las características asociadas a la figura masculina, que también fue determinante para la configuración del western italiano (Justo Estebaranz y Pérez García, 2015²: 102-106), es la experimentación tímbrica: látigos, silbidos, vocalizaciones o sonidos animales configurarán el carácter silvestre propio de los cowboys del Salvaje Oeste.

Todas estas cuestiones, además de otras de carácter más específico e individualizado, van a estar presentes, junto a las convenciones, en los diferentes personajes masculinos de *Gigante*.

3. Análisis

3.1. El hombre de Texas: Bick Benedict

Cowboy y terrateniente, ese es Bick Benedict (Rock Hudson): el gran hombre de Texas. Edna Ferber lo describe al inicio de la novela –si bien esta comienza por el final– como un hombre:

de amplias espaldas que vestía como cualquier vaquero [...] botas oscuras, de alto tacón, ya muy usadas [...] estrechos pantalones de fuerte tejido, camisa oscura de cuello abierto y chaqueta de lona. Su sombrero ‘Stetson’ cubierto de polvo, llevaba las alas arrolladas [...] Todo su atavío cuadraba a la perfección con el clima y el ambiente de aquel mundo [...] El sol, el viento y el polvo habían curtido y afinado aquel rostro, dando a la piel un tono oscuro. Su expresión era benigna y arrogante, benevolente e implacable. Su sonrisa tenía más de nerviosa que de alegre (Ferber, 2015: 19).

Los rasgos externos son claramente los de un cowboy. Tan solo ciertos detalles de su expresión nos hablan de su carácter. Pero la sola imagen no da una idea profunda de su personalidad, más aún en un hombre duro del Oeste, donde los gestos y palabras brillan normalmente por su ausencia. Donde una sonrisa disfraza los nervios de alegría. Es aquí donde entra en juego la música. Bick va a estar asociado a dos temas: “This then is Texas” y “There’s never been anyone but you”.

“This then is Texas” es el tema principal. Aunque estrechamente relacionado con el paisaje (Pérez García, 2018), es a su vez la mejor expresión del espíritu de Bick. Las palabras de Ferber: “allí estaba el gobernante de todo un vasto imperio” (Ferber, 2015: 19), se corresponden perfectamente con la magnificencia del tema: trompas, trombones y trompetas, simbolizan la grandeza interior de un hombre que se sabe en sus dominios —infinitos como la música, y donde el ganado, simbolizado en el ritmo y el sonido de las trompas, es una de las mayores riquezas—, los cuales se remontan a los tiempos del Destino Manifiesto¹⁸. Un hombre que, como todo héroe, se ha

¹⁸ El uso de las trompas y los metales en la música del western está muy relacionado con la americana de Aaron Copland. Si bien Tiomkin no estuvo muy influenciado por su música, sí

hecho a sí mismo a base de esfuerzo y trabajo¹⁹. Junto a ello, el gran tamaño de la caja de resonancia de estos instrumentos también nos habla del físico de ese Bick de “amplias espaldas”²⁰, que encuentra en Rock Hudson, con 1.96 metros de altura, su imagen más perfecta.

La percusión enfatiza aún más este carácter, aportando un ritmo marcial, el de una tierra conquistada con valor y disciplina, los mismos que hay que tener para sacar adelante el rancho de Reata. En este sentido encontramos también una de las características propias de Tiomkin, las melodías planas con tendencia descendente para hablar del hombre entregado al deber (Fig. 1). Este aspecto del carácter de Bick se deja claro el primer día de Leslie en Texas, cuando encuentra que cada tarea, de la más suave a la más dura, está perfectamente organizada, y debe cumplirse ante cualquier circunstancia.

Los coros, masculinos y femeninos, porque Bick, como heredero de un gran imperio, es uno de los padres de Texas. Las voces nos hablan de unión, de fraternidad, y de pertenencia²¹. Y la letra, que solo escuchamos al final, no habla solo sobre Texas como territorio geográfico y físico, sino como una tierra de hondas raíces, de la cual sus habitantes se sienten orgullosos con el paso de las generaciones. Habla, pues, de Bick y su orgullo texano. Nieto e hijo de Texanos —“My ma was born in Dallas, Father in Ft. Worth”—, y con las botas de vaquero llenas del polvo de Texas —“You can bet your boots I got my roots/In the good old Texas earth”—. La escena final resume por sí sola todo este simbolismo. Bick y Leslie sentados en el sofá frente a una gran pintura de Reata. Leslie mira a sus nietos: “Después de cien años, la familia Benedict es un verdadero y gran éxito”. La cámara se centra en los pequeños rostros de la nueva generación Benedict: “This then is Texas”.

Pero toda esta celebración del orgullo y grandeza masculinos se ve coartada hacia la mitad del metraje, cuando Jett Rink se hace con los terrenos de Reata. El Nuevo Oeste se abre paso. El tema pierde todo su esplendor en una variación que decae en tonalidades menores: el orgullo masculino herido. A partir de entonces el tema desaparece. Bick ha sido vencido por Jett Rink. El Viejo Oeste ha quedado obsoleto²². Tan solo al final, en el fragmento ya comentado, resurge grandioso, pero ya no como algo desfasado, sino como continuación de un sentimiento que, pese a las dificultades, nunca morirá. El orgullo masculino recuperado a través de la continuación de la saga de los Benedict.

que acogió parte de su esencia como contenedora de los valores norteamericanos, y como magnificadora del paisaje y de una tierra a la que pertenecer y de la que sentirse orgulloso.

¹⁹ Lucio Blanco expone que la relación entre el timbre de ciertos instrumentos de metal, especialmente las trompetas, el acorde mayor y la solidez armónica, se asocian con lo heroico. Blanco, “Música de cine”, 51.

²⁰ Para la relación de timbre, tesitura y tamaño véase Román, *El lenguaje*, 153.

²¹ En *El Álamo* (John Wayne, 1960), Tiomkin también utilizó coros mixtos para simbolizar esa unión de los texanos.

²² Una configuración musical similar podemos apreciar en el personaje del Señor McCanles (Lionel Barrymore) de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946). En este western, Tiomkin utiliza unos recursos similares en el tema “Spanish bit”, para tratar estas mismas cuestiones en relación con la masculinidad del personaje: un gran terrateniente texano que ve como sus hijos siguen un camino diferente, a la vez que Nuevo Oeste se abre camino.



Figura 7.31: Estribillo de la canción “This then is Texas” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

El segundo de los temas relacionados con Bick va a tener un carácter diferente, aunque el anterior no dejaba de ser un tema de amor: amor propio y amor por la tierra. “There’s never been anyone but you” habla de esa faceta que siempre se esconde detrás de todo hombre duro, pero que en muchas ocasiones solo es desvelada por la música. Se trata de un tema de narrativa compleja, ya que engloba a los tres protagonistas, siendo Leslie el foco central. Sin embargo, la primera vez que lo escuchamos es a través de Bick: un hombre que es construido musicalmente en el momento que baja del tren con la maleta marcada con el símbolo de Reata, relacionando así el tema inicial con la tierra, y la tierra, a su vez, con Bick. La dulce melodía, con la sola voz de los violines, habla de otro Bick, un Bick en el que aún hay espacio para otro amor, en el que lo femenino se va a abrir camino pese a las iniciales reticencias del texano. Y es que si algo caracteriza a los grandes héroes del Oeste es el sacrificio del amor por el deber, pues para ser efectivos en su trabajo, no deben tener distracciones (Cohan, 1996: 14; Gates, 2006: 242). No obstante, el tema se irá desarrollando hasta conquistar por completo la figura de este gran hombre que, a partir de entonces, tendrá su contrapartida en Leslie. Lejos de manchar la masculinidad de Bick, este tema de carácter femenino -quizás el que más se ajusta al *Feminine Romantic Cliché* definido por Fülöp (Fülöp: 2012)- será el responsable de su templanza a la hora de solventar cada obstáculo y, por su puesto, de la continuidad de la familia: ¿Hay algo más masculino que eso?

El personaje de Bick no quedaría completo sin los temas secundarios, pues son estos los que terminan de redondear su figura. De entre ellos, dos son los más importantes. El primero, como los anteriores, es una composición original de Tiomkin: “Reata”. Se trata de un tema propio de las escenas de rodeo, donde a los metales y una percusión más variada se unen una sección de cuerda que aporta brillo y dinamismo a un paisaje que se hace dinámico y juguetón. La escena, en plano subjetivo desde la ventana de Leslie, es descrita en el guion como un momento típicamente americano:

Bick en zahones y Stetson se menea en la silla de montar. Arrea al caballo a galope y corre hacia el grupo de vaqueros del fondo. El caballo se endereza y gira con fuerza mientras Bick corta el viento con su versión del espeluznante grito comanche. En esta escena de hombre y caballo sentimos el espíritu de la exuberancia del amanecer (Guiol y Mofat, 1955: 28).

Al ser Leslie la que observa, el espectador queda identificado con su descubrimiento: Bick es todo un vaquero, con lo que ello conlleva. Pero ahí está el tema de amor para contrarrestar su ímpetu de la frontera. Y Leslie lo sabe. Ella también es impetuosa.

El restante es un tema preexistente: “The eyes of Texas”, considerado un himno en el Estado de la Estrella Solitaria. Este simboliza el orgullo y carácter texano, y trae a colación dos de los temas preferidos de la literatura de Ferber, los conflictos generacionales y la ideología masculina de la frontera (Smyth, 2010: 250). El guion describe una escena que fue eliminada del montaje final, quizás porque la sola música era capaz de transmitir el sentimiento concreto sin redundancias. En ella, Bick contaba a Leslie la historia de Texas a través de sus cinco banderas, que debían aparecer colgadas en la pared -finalmente solo apareció la bandera actual-, y una acotación hacía hincapié en su “profundo orgullo” (Guiol y Mofat, 1955: 26). Pero este orgullo quedará herido poco después cuando su hijo Jordan se niegue a montar en el poni que le ha regalado por su cumpleaños. El tema, interpretado de forma diegética por el tío Bawley en el piano de juguete del niño, habla de la nueva generación de texanos, cuyo orgullo no será ya el del cowboy, sino el de un nuevo hombre dispuesto a cambiar la sociedad. El himno ya no brota de los caballos y los rodeos, sino de un instrumento que en el wéstern siempre ha sido símbolo de civilización y que²³, en este caso, está en manos de los niños: del futuro.

Bick se siente tan herido que coge al niño -al que ha vestido de cowboy- a la fuerza y lo monta con él. Y es que la masculinidad, al definirse en términos externos —comportamientos, posturas, expresiones...— se ha transmitido a lo largo de la historia como algo que puede ser heredado y aprendido por imitación (Blando-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez San Miguel, 2021: 4). No es de extrañar que el héroe del wéstern, siempre un consumado profesional, fuera el modelo a seguir por los jóvenes de la época (Cohan, 1997: 207). Sin embargo, la música, al tener una faceta estructural y más profunda, nos demuestra lo contrario. Así, al tema principal, en una variación ceremoniosa y decidida, como la que podría acompañar a un emperador que va a dictar una sentencia, le sigue un silencio cuya simboliza la faceta negativa del orgullo masculino. Pero, finalmente, sonará de nuevo el piano. Bick ha dado paso a Jordan Benedict II.

Tendrán que pasar muchos años para que “The eyes of Texas” vuelva a aportar orgullo a Bick, pero esta vez defendiendo unos nuevos ideales, si bien al modo del Viejo Oeste. La versión salida del jukebox, en tempo de marcha, acompaña la pelea de Bick con el camarero por haber ofendido a la esposa mexicana de Jordan. La nueva Texas, esa en la que no existen diferencias de raza y en la que lo importante ya no es montar a caballo, sino la familia, ha triunfado. ¿El medio? Todo lo masculino que puede ser aquel que va coreografiado por una marcha, una banda de viento metal y tambores, y un coro de hombres.

3.2. El cowboy renegado: Jett Rink

El de James Dean es el personaje que mejor encarna la persistencia del mito masculino de la frontera (Smyth, 2007: 7). Ferber lo describe como un hombre alto, esbelto, aunque de osamenta mediocre, de rostro aquilino y bronceado (Ferber, 2015: 39 y 41). A esta sola apariencia, James Dean añade

²³ Prueba de ello es que, en el libro, es el sonido de un piano el que tranquiliza a Leslie en sus primeros momentos en Reata. Un piano que le recuerda a su casa, al estado más “civilizado” de Maryland”. Ferber, *Giant*, 106.

el comportamiento típico del cowboy pasado por el filtro del rebelde sin causa: parquedad en palabras, mirada gacha, ojos escondidos bajo las alas del sombrero, introversión, andares descuidados de cowboy, dominio en el uso de las cuerdas... Jimmy sabía que él era el hombre indicado para el papel, y así se lo hizo saber a Stevens (Clemens Warrik, 2006: 107). A la figura encarnada por Rock Hudson, Dean opuso el nuevo estilo de masculinidad que se estaba abriendo paso en los cincuenta en un mundo en el que, tras la II Guerra Mundial, los jóvenes se sentían perdidos. Según Springer, la figura del rebelde fue crucial en la creación de un nuevo tipo de masculinidad contrario a los estereotipos impuestos culturalmente, en el que tenían cabida la vulnerabilidad, la confusión y los sentimientos (2007: 33). Ante los mismos problemas y traumas psicológicos que los viejos héroes del Oeste, este nuevo tipo de hombre no escondía sus emociones bajo una capa de dureza. Es un hombre que llora y se retuerce de dolor si es necesario, un hombre que deja fluir sus sentimientos de forma externa, porque vive en un mundo que no le corresponde (Springer, 2007: 33 y 35). Todo ello se ve reflejado en la música.

Jett es el único con tema propio. Este, además, evoluciona junto con el personaje, pasando del tema de un cowboy al del todo un barón del petróleo. Así, el acordeón, la armónica y el banjo iniciales, darán paso a una orquesta completa. Los primeros, instrumentos propios del folclore americano, interpretan una melodía en mi b Mayor²⁴, construida a base de intervalos de tercera, delatando con ello su adscripción al género wéstern (Fig. 2). Jett es, como dice la letra: “just a ranch hand in a dusty old hat”. En este tema entran desde su omnipresente sombrero a su mirada gacha: es el Viejo Oeste. Pero su vida cambiará cuando, al morir Luz (Mercedes McCambridge), hermana de Bick, herede un pequeño terreno de Reata donde el petróleo va a fluir a mares. La evolución musical tiene lugar en la escena en la que, tras medir el terreno con sus pasos de vaquero, contemple sus posesiones desde el molino, desde lo alto, como flamante emperador de Reata. Ese pequeño hombre con su pequeña melodía va a convertirse en un gran hombre precedido por un *tutti* orquestal. El nuevo Jett es todo magnificencia derroche. La letra es clara: “Jett Rink changin’ all that/Mr. Rink changin’ all that”. Así se presenta, negro de petróleo, ante Bick: “I’m a rich man, Bick”. Así sale triunfante de la pelea -conducida en silencio, como la muestra de masculinidad de Bick ante su hijo cuando no quiso montar a caballo-, dejando la huella negra de su mano en la blanca columna de la casa Benedict. Y así es recibido en el aeropuerto y en su gran fiesta, convertido ya en el hombre más rico de Texas. Sin embargo, todo este esplendor es solo externo -más aún cuando en la segunda mitad de la película la orquesta sea diegética-. La canción “The eyes of Texas” se convierte bajo su persona en una canción casi despectiva. Y es que Jett, en el fondo, sigue siendo el mismo: cambia la instrumentación, pero no la melodía.

²⁴ Tiomkin solía utilizar esta tonalidad en las canciones y melodías de los cowboys, como es el caso de Dude (Dean Martin) en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959).



Figura 2: Primera estrofa de la canción “Jett Rink ballad” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

Y es eso, precisamente, lo que le hace vulnerable. El problema de Jett no se soluciona con dinero. Sus sentimientos están escondidos bajo el sombrero. Es la música la que le delata: “There’s never been anyone but you”. El mismo tema que aportaba a Bick serenidad, constancia y la seguridad de una descendencia, convierte a Jett en un hombre débil. Su riqueza material esconde sufrimiento y añoranza de una vida estable junto a una mujer. Así, el tema que cantaba con violines al matrimonio Benedict, suena para Jett con el timbre melancólico del contrabajo. Incluso se vuelve artificial cuando, intentando consolarse con la pequeña Luz -hija de Leslie y Bick-, se escucha de forma diegética a través de la música ambiente del restaurante en el que cenan. No es ella a quien busca, por eso la música viene de fuera: como todo en el decadente Jett.

Un Jett que acaba solo y despreciado. Vencido a puñetazos por el Bick al que años atrás dejó su marca negra en la mejilla. La última imagen que nos queda de él —y del malogrado James Dean— es la de un hombre borracho y acabado, arruinado por la ambición y el amor, que cae del escenario ante la mirada compasiva y triste del tío Bawley y la joven Luz. El theremin, ahondando en un subconsciente degradado por el alcohol, da paso a las cuerdas cuando, en un último esfuerzo por articular palabra, escuchamos su lamento: Poor Jett... Pretty Leslie...”. Murió el hombre. Solo quedan sus pedazos.

3.3. Las nuevas generaciones: Jordan y Ángel Obregón

Jordan Benedict III y Ángel Obregón representan la nueva generación de texanos: el Nuevo Oeste. Al no ser protagonistas, no tienen un tema asociado, sino que van acompañados de fragmentos y, lo que es más significativo, música preexistente, diegética e incluso silencio. Debido al carácter lineal de la narración, su historia ocupa la segunda parte, desarrollada de forma contemporánea en los años cincuenta. Este relevo generacional se refleja a través del solapamiento de la música incidental inicial por la música diegética²⁵. Aquellos, relacionados con la tierra, con Bick y con Jett, quedarán en el Viejo Oeste. Esto no significa que estos temas desaparezcan por completo, sino que van a evolucionar hacia otros modos y significados. Es el caso, por ejemplo, del tema de amor, e incluso de las primeras notas que van a acompañar a los jóvenes personajes.

La ya comentada escena del poni es esencial para entender a Jordan y Ángel. La actitud de el niño Benedict y su relación con “The eyes of Texas” interpretado por el Tío Bawley en el piano de juguete habla de la construcción

²⁵ Para la música diegética se ha consultado el guion musical original. AMPAS. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955.

de un nuevo tipo de hombre. Más tarde comprobaremos como Jordan, siguiendo los pasos de su suegro, se convertirá en un gran médico. El rancho, en contra de los iniciales deseos de su padre, quedará en manos de la joven Luz. Por ello sus primeras notas no suenan a cowboy, ni a patriotismo, sino a un piano que lo abarca todo, y que se entiende en este contexto como un instrumento civilizado e intelectual: como un buen doctor.

En esa misma escena, vemos como Ángel agarra el poni y sale al galope. La música vuelve a celebrar el Oeste, porque Texas tiene continuación, y la tiene precisamente en el origen, en los mexicanos. Doble razón para aplicar este tipo de música incidental que suena a tierra.

A partir de entonces la relación de Jordan con la música va a ser conflictiva. No en vano, su vida es todo lo contrario a la de su padre, un personaje construido a través de música. Así, en medio de una fiesta en la nueva casa de los Benedict, Jordan sube al escenario y hace callar a la banda de country —y con ello, a la tradición del Oeste— para anunciar que se ha casado con Juana (Elsa Cárdenas), una mujer mexicana. De nuevo la música se verá interrumpida a su llegada cuando, tras ver como rechazan a su mujer por su raza en la peluquería, irrumpa en la conferencia de Jett para pedir explicaciones. “The eyes of Texas” no significa nada para él, pues no hay nada allí que le haga sentirse orgulloso.

En el caso de Ángel, es la interrupción de su vida la que de paso a la música. La joven promesa de Texas muere en el frente durante la II Guerra Mundial. Su alma es despedida con “God Bless America” cantada por un coro infantil, pues nunca llegó a ser un hombre, aunque lo fuera a los ojos de todos. El toque de silencio inicial —con el olor a muerte de los solos de trompeta— lo confirma: siempre fue un valiente y un gran texano.

Para finalizar, es necesario incluir algunas palabras sobre el tío Bawley. Un hombre tan texano como Bick, incluso más, pero que es capaz de ver más allá. Apenas aparece unos minutos. Su diálogo es escaso. Pero su papel es esencial, pues es el que comprende, media, y ayuda a todos. Y, lo más importante, lo hace con música. Una música siempre diegética que sale de sus manos, ya sea en el piano infantil de su sobrino o en el órgano de Reata. Es una música que sale de él para los demás, que siempre salen beneficiados. El tío Bawley es, como el tema que toca para animar a Leslie todo un “Claro de luna”.

4. Conclusiones

La música de Tiomkin para *Gigante* retrata perfectamente los diferentes tipos de masculinidad, completando los caracteres externos de cada uno de los personajes. Mediante recursos personales utilizados en sus partituras wéstern, como a través de soluciones específicas, consigue construir el espíritu del gran hombre de Texas el vaquero renegado, el nuevo modelo de hombre de los años cincuenta, el sabio comprensivo, el relevo generacional, o el valiente soldado. Todos estos estereotipos vienen configurados por el propio género wéstern, por el relato particular de la película, y por el contexto social en el que tuvo lugar la producción, dando lugar personajes mucho más cercanos al espectador, en cuanto a partícipe de un lugar y un momento históricos. El uso recurrente de recursos similares en otros wéstern e, incluso, en películas de otros géneros, ayuda a comprender la conexión de las diferentes soluciones musicales con los rasgos de la masculinidad diferenciada.

Son muchos los temas transversales que ayudarían a profundizar este análisis como: la relación con otras obras de Tiomkin, la cuestión de raza, los amigos como contexto social, o un trato más profundo de la influencia femenina, pero el espacio insuficiente deja abierta esta investigación a futuros trabajos.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: The British Film Institute, 2018.
- ÁLVAREZ DE BLANCO, Roberto. *Brand Beauty unleashed: the value of aesthetics in marketing*. London: Routledge, 2020.
- ARNOLD, David L. G. "My rifle, my poni and Feathers: music and the making of men in Howard Hawks' Rio Bravo". *Quarterly Review of Film and Video*, 23, No. 3 (2006): 267-279.
- BAKER, Brian. *Masculinity in fiction and film: representing men in popular genres. 1945-2000*. London: Continuum, 2006.
- BLANCO, Lucio. "Música para el cine". *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 29 (2010): 45-59.
- BLANCO HERRERO, David; RODRÍGUEZ CONTRERAS, Laura y GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña. "New forms of masculinity in western films: the end of the Malboro Man?". *Communication & Society*, 34, no. 2 (2021): 1-14.
- CLEMENS WARRIC, Kren. *James Dean: dream as if you'll live forever*. Berkeley: Enslow Publishers, 2006.
- COHAN, Steven y HARK, Ina Rae (Ed.). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1996.
- COHAN, Steven. *Masked men: masculinity and the movies in the fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- ELKIN, Frederick. "The Psychological Appeal of the Hollywood Western". *The Journal of Educational Sociology*, 24, no. 2 (October 1950): 72-86.
- FERBER, Edna. *Gigante*. Madrid: Torres de papel, 2015.
- FÜLÖP, Rebeca Naomi. *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music*. Dissertation. Michigan: University of Michigan, 2012.
- GATES, Philippa. *Detecting men: masculinity and the Hollywood detective film*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan. *Final screenplay of George Stevens' production of Edna Ferber's novel Giant*. Los Angeles, April 4, 1955.
- HETTERLY, Jonathan. *Movies and masculinity: how films shape our understanding of gender norms*. Florida: Mango Media, 2021.
- HORAK, Jan Christopher. "Creating a minority cinema: Spanish-language film exhibition in Downtown Los Angeles before World War II", en: De las Carreras, María Elena y Horak, Jan Christopher (Ed.), *Hollywood goes Latin: Spanish-language cinema in Los Angeles*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- HORROCKS, Roger. *Male myth and icons: Masculinity in popular culture*. London: MacMillan, 1995.
- HOWELL, Amanda. *Popular film music and masculinity in action: a different tune*. New York: Routledge, 2015.
- JASKOLLA, Stephan. *The construction of black masculinity in blaxploitation and hood movies*. Berlín: Grin Verlag, 2014.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía. "Del Japón feudal al planeta Akir: Estudio comparativo de la música en "Los siete samuráis" y sus remakes americanos". En AA.VV: AVANÇA CINEMA 2015, 159-166. Avança, Portugal: Edições Cine-Clube de Avança, 2015¹.

- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía. "Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4 (2015²): 93-112.
- KESSLER, Kelly. *Destabilizing the Hollywood musical: music, masculinity and mayhem*. Hampshire: Palgrave. MacMilland, 2010.
- KRUTNIK, Frank. *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. London: Routledge, 2001.
- MERCER, John y SHINGLER, Martin. *Melodrama: genre, style and sensibility*. New York: Wallflower, 2004.
- MOSS, Marilyn Ann. *Giant: George Stevens, a life on films*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- PEBERDY, Donna. *Masculinity and film performance: male angst in contemporary American cinema*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2011.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSATO ESTEBARANZ, Ángel (2016). "Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)". *Pasaje a la Ciencia*, 18 (2016): 9-19.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía. "El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin". *Imafronte*, 25 (2018): 9-32.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía. *Música de cine en femenino: las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla: 2022.
- ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.
- SIMMON, Scott. *The invention of the Western film: a cultural history of the Genre's first half-century*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- SMYTH, J. E. "Jim Crow, Jett Rink, and James Dean: Reconstructing Ferber's Giant (1952-1956)". *American Studies*, 48, No. 3 (Fall 2007): 5-27.
- SMYTH, J. E. *Edna Ferber's Hollywood: American fiction of gender, race and history*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- SPRINGER, Claudia. *James Dean transfigured: the many faces of rebel iconography*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- STAFFORD, Roy. *Understanding Audiences and the Film Industry*. London: British Film Institute, 2007.
- "The simple life of a busy bachelor. Rock Hudson gets rich alone". *Life* (October 3, 1955): 129-132.
- TIOMKIN, Dimitri. "Composing for films". *Films in Review*, 2.9 (1951): 17-22.
- WOOD, Robin. *Rio Bravo*. Vol. 72, Bfi Film Classics. London: British Film Institute, London, 2003.
- WOODWORTH, Amy Jean. *From buddy film to bromance: masculinity and male melodrama since 1969*. Philadelphia: Temple University Libraries, 2014.

Fuentes documentales

- AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.
- AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).
- AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT – contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.
- AMPAS. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955.

Páginas web y audiovisuales

CROWTHER, Bosley, "Screen: Large Subject; The Cast", *The New York Times*, October 10, 1956, <https://www.nytimes.com/1956/10/11/archives/screen-large-subject-the-cast.html>

GEORGE STEVENS, dir. *Gigante*. Madrid: Warner Bros. Entertainment. 1999. DVD.

VARIETY STAFF. "Giant", *Variety*, October 10, 1956. <https://variety.com/1956/film/reviews/giant-2-1200418151/>



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Presencia y evolución de los arquetipos masculinos en el cine de Disney

**Presence and evolution of male archetypes in Disney
cinema**

Natividad Serena Rivera

Universidad de Córdoba

l72serin@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7650-4120>

Fecha de recepción: 31/05/2022 Fecha de evaluación: 06/07/2022

Fecha de aceptación: 18/07/2022

Resumen

La presente investigación trata de explorar y profundizar en el tratamiento de la figura del “príncipe” en el cine de animación de Disney, centrándose para ello en la presencia y posible evolución de los arquetipos de carácter universal, en tanto residuos arcaicos, que pueden encontrarse en los personajes masculinos de estas películas. Para ello mediante un marco teórico concreto se analizará, un listado de películas que va desde 1937 hasta 2016 y que conformará la base de un análisis que nos permita observar, evidenciar y comparar posibles elementos estructurales y coyunturales. De igual manera podremos comprobar la relación de estas figuras masculinas con la realidad social coetánea y la evolución del arquetipo de héroe y de las masculinidades al estar categorizadas en referencia a los periodos relacionados con las olas feministas. Desde un punto de vista social los arquetipos que toman los personajes en el cine de Disney son de gran importancia por su amplia difusión internacional a un público mayoritariamente infantil y aun en formación. Este artículo abordará una aproximación a los arquetipos masculinos utilizados por Disney desde sus inicios y cómo los cambios sociales, sobre todo aquellos relacionados con el feminismo, han hecho que evolucione esta representación en la animación. En definitiva, se estudiará si se perpetúan los roles tradicionales en los que “Disney `mitologiza` a las mujeres y `memoriza` a los hombres” (Bell, Hass y Sells, 1995: 10), o si estos roles han cambiado.

Palabras clave: arquetipos; Disney; feminismo; héroe; masculinidades; príncipes.

Abstract

This research seeks to explore and deepen in the treatment of the figure of the "prince" in Disney animation films, focusing on the presence and possible evolution of universal archetypes, as archaic residues, which can be found in the male characters of these films. For this, through a specific theoretical framework, a list of films from 1937 to 2016 will be analyzed, which will form the basis of an analysis that allows us to observe, evidence and compare possible structural and conjunctural elements. In the same way, we will be able to verify the relationship of these male figures with the contemporary social reality and the evolution of the archetype of the hero and masculinities when categorized in reference to the periods related to the feminist waves. From a social point of view, the archetypes taken by the characters in Disney films are of great importance due to their wide international diffusion to an audience mostly children and still in training. This article will approach the male archetypes used by Disney since its beginnings and how social changes, especially those related to feminism, have been making this representation in animation evolve. In short, we will study whether the traditional roles in which "Disney 'mythologizes' women and 'memorizes' men" (Bell, Hass and Sells, 1995: 10) are still perpetuated, or whether they have been changing.

Keywords: archetypes; Disney; feminism; hero; masculinities; princes.

1. Introducción

Las películas contribuyen a transmitir ideas fundamentales que pueden llevar a la normalización en la sociedad de determinadas conceptualizaciones a través de su visionado constante y repetitivo. También se pueden plasmar en la pantalla ideas ya inmanentes en "los estratos profundos de la mentalidad colectiva que -más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente" (Kracauer, 1985: 185). Estas ideas pueden ser leídas por terceros, aun cuando no se pretenda deliberadamente comunicar, y llegar a ser testigo de lo que pasa en ella, al mantener un discurso sobre su presente y mostrar una visión ideológica concreta. Esto es debido a que "los significados culturales no están sólo 'en la cabeza' [...] organizan y regulan las prácticas sociales, influyen en nuestra conducta, y en consecuencia tienen efectos reales" (Hall, 1997: 61).

En este inconsciente colectivo habitarían los arquetipos, de carácter universal, entendidos por cualquier persona en cualquier época y lugar del mundo, como sostiene Jung (1970: 146), en tanto residuos arcaicos de las vivencias de los antepasados que se manifiestan como un modo de ser. Esta característica del arquetipo como imagen primordial va a tener un importante valor en el cine por su alto poder de conexión con el espectador y la espectadora. Los arquetipos siempre se definen en cuanto a su forma, ya que el contenido puede variar al depender del intérprete, convirtiéndose además en "espejismos arquetípicos" (Giraldo Ángel, 1961: 141) que serán

muy importantes para la construcción de historias, erigiéndose como símbolos (Scrimieri Martín, 2008: 22) propios del sistema representacional. Desde un punto de vista social los arquetipos que toman los personajes en el cine de Disney, tanto masculinos como femeninos, son de gran importancia por su amplia difusión internacional a un público mayoritariamente infantil y en formación; en especial las figuras principescas en tanto referentes esenciales de este cine, en las cuales se va a encontrar que esta “representación a través del lenguaje resulta central a los procesos de producción de significados” (Hall, 1997: 60).

Las características e influencia de las princesas Disney han sido ampliamente estudiadas desde las teorías feministas desde finales del siglo XX,¹ pero la figura del príncipe apenas ha sido tratada;² pese a que, desde un enfoque feminista, también es importante. No solo la feminidad sino también la masculinidad en estas obras se va a construir desde la propia otredad, desde la jerarquización de esta, desde su propia relación y complementariedad (Mimi Schippers, 2007). Esto es debido a que la “relacionalidad de género” que plantea se define como “un conjunto de características que establecen cómo deben articularse los géneros en relación con el otro”. Así, estos filmes servirían tradicionalmente para “justificar la estructura desigual de género” (Ibid.: 91-93). Esto es debido a que “se observa a menudo que, tanto en la percepción social como en la lengua, el sexo masculino aparece como no marcado, neutro, por decirlo de algún modo, con relación al femenino, que está explícitamente caracterizado” (Bourdieu, 1998: 22). Esta masculinidad tradicional o patriarcal (Kimmel, 2008; Badinter, 1993) será objeto de numerosas críticas feministas en el ámbito cinematográfico desde los años setenta (Mulvey, 1978).

Para aportar una amplia definición y precisión de todos los aspectos que afectan a la conformación de un personaje se utilizarán las tres perspectivas posibles según Casetti y Di Chio (1991: 177): analizar el personaje como persona -intenciones y emociones-, rol -papel que asume dentro de la trama y las relaciones que tiene con los demás- y actante -su funcionalidad-. Estos rasgos servirán para delimitarlo y entenderlo en su totalidad con la finalidad de llevar a cabo una posible identificación de estos con los arquetipos.

Fruto del análisis intenso de estos filmes son las tablas que se aportan dentro del análisis. En ellas se indican los diferentes arquetipos con los que se identifican a los personajes masculinos y, de la misma forma, con base a lo establecido por Sánchez-Labela (2016), se estudia las dimensiones física, psicológica —personalidad y objetivos— y sociológica adoptadas por dichos personajes, con la finalidad de resaltar ese arco de transformación, si lo hubiera (cf. Valhondo Crego, 2019: 86). El patrón de comportamiento de cada personaje va a ser muy importante en los tres

¹ Véase al respecto Bell, Hass y Sells (1995), Zippes (1995), Donapetry (1998), Fernández Rodríguez (2004), Hurley (2005), Maeda (2011), Mínguez (2015), González-Vera (2015) y Aguado-Martínez (2015).

² Especialmente Macaluso (2018) y Cuenca Orellana (2019), Del Moral Pérez (1994), Marín Díaz (2005) y Mérito González-Garza (2019).

últimos aspectos que acabamos de señalar ya que nos va a servir para analizar a través de qué tipo de procesos se van a transformar en dichas imágenes arquetípicas.

Al partir de este marco teórico, se analizará cómo se construyen ciertos personajes masculinos pertenecientes a doce películas estrenadas entre 1937 y 2016, al estar categorizadas en referencia a los periodos relacionados con las olas feministas. Para la selección de dichos títulos se han elegido aquellas en las que los personajes masculinos son identificados como “príncipes” o actúan como tales, bien al seguir el canon tradicional de príncipe azul o héroe de Disney, o al romperlo de manera deliberada. También se emplea un criterio de representatividad, al seleccionar filmes en los que sus protagonistas sean humanos, o bien se conviertan en ellos en algún momento de la historia. Asimismo, debido a la amplia filmografía de Disney, se ha considerado importante analizar sólo los filmes que más repercusión han tenido en la taquilla, ya que son los que más han podido llegar a influir socioculturalmente a nivel internacional.

2. El cine de Disney y los arquetipos masculinos

La compañía de animación Disney, fundada en 1923 por los hermanos Walt y Roy Oliver Disney, adaptó en gran medida diversas obras de la literatura infantil, de leyendas de carácter mitológico o de cuentos de hadas, llevando este tema a su primer largometraje en 1937 y a muchas otras obras posteriores. Hay que precisar que “un cuento de hadas, sea cual sea el soporte en el que se encuentre, presenta una forma de concebir el mundo, de actuar ante él y toda una serie de sujetos arquetípicos que sirven de modelos para su público” (Domínguez Morante, 2015: 53). Este tipo de películas de Disney giran desde sus orígenes en torno al arquetipo de héroe y muestran su complejo viaje,³ al presentarnos a protagonistas —en un primer momento, femeninas— que comienzan una aventura —de forma voluntaria o no—. En ella deben superar una serie de pruebas y obstáculos para conseguir su objetivo final, al poder este variar entre la felicidad gracias a un amor eterno —Blancanieves, Cenicienta, Ariel, Jasmine—, un reconocimiento pleno de su persona y, por ende, de sus logros —Hércules—, la salvación de su tierra —Pocahontas, Elsa, Vaiana, Tarzán— o de su familia —Mulán, Bella— y la llegada de la madurez —Rapunzel—, entre otras cuestiones.

Habitualmente, el príncipe, en tanto personaje masculino principal, adquirirá un rol de héroe o guerrero desde los inicios de su filmografía con Blancanieves (*Snow White and the Seven Dwarfs*, D. Hand, 1937) que se perpetuará en las obras subsiguientes. Además de este arquetipo masculino, según Núñez (2007) y Truby (2009), podemos encontrar otros como el inocente, el padre o rey, el rebelde o villano, el mago, el sabio, el explorador, el amante, el protector, el bromista, el soberano, el embaucador y el creador. A estos se les puede añadir algunos como el inadaptado, el

³ Véase al respecto Campbell (1959).

antihéroe, el inmaduro, el profesional, el hijo y el amigo (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017: 7). Así, tenemos, por tanto, hombres ordinarios o de apariencia vulgar frente a héroes atractivos y triunfadores o incluso eternos adolescentes frente a hombres maduros (Zurian, 2011: 51), todo ello dependiendo de la complejidad de la película y de la época de la que emana.

3. La evolución del príncipe. Una cuestión de masculinidades

Los estudios sobre masculinidades se iniciaron en los años cincuenta en las universidades norteamericanas y están siendo especialmente desarrollados en la actualidad. En ellos se expone que no solo existe un tipo de masculinidad posible, sino que esta se presenta en una pluralidad de formas. Para este trabajo aplicaremos especialmente el interesante estudio sobre tipos de masculinidades que hace Zurian (2011) para la figura de 007, y cómo esta ha evolucionado a lo largo del tiempo, al poder compararla con el príncipe de las películas de animación. Como sucede con James Bond, Disney también reflejará estos avances sociales en sus obras: tratará de actualizar los arquetipos que venía imprimiendo, creando personalidades más complejas y nuevos atributos, tanto en la princesa como en el príncipe.

Dentro de los estudios de género,⁴ de los que en gran medida parten y evolucionan los estudios sobre masculinidades, diversas autoras han establecido generalmente un total de tres olas feministas,⁵ aun cuando se admite también una cuarta ola conocida como feminismo postgénero o ciberfeminismo.⁶ Todas estas olas han supuesto un importante impacto sociocultural y político, y los medios artísticos como el cine también han hecho patentes estos cambios, tanto en las figuras femeninas como en las masculinas (Zurian, 2011); al haber una clara relación entre la evolución de Disney y las diferentes corrientes del feminismo (Gómez Beltrán, 2017), y poder establecerse unas épocas bien definidas con unas características claras. Estas distintas etapas o periodos que se proponen a continuación parten del estudio de Ana Vicens Poveda (2019), pero presentan ciertas modificaciones al vincularse los saltos de periodo a los arquetipos de los príncipes y su representación de masculinidades frente a los estereotipos analizados en su trabajo.

1) Periodo clásico: 1937-1989 (P1.1, P1.2 y P1.3)

Es el momento en el que la industria Disney se desarrolla

⁴Véase al respecto Butler (2000, 2007), De Lauretis (1984, 2000, 2015), Iadevito (2014), Mulvey (1978) y Smelick (2016).

⁵ Una primera ola en los siglos XVIII-XIX, una segunda en el s. XX y una tercera en el s. XXI.

⁶Véase Pérez Luna (2018), Zurro (2018), Valera (2019), Sendón de León (2019), Fernández (2019) y Aguilar Barriga (2020).

económicamente y asienta su modelo o canon cinematográfico con un príncipe azul planteado como salvador basado en la masculinidad “nice-guy prince” esto es, un príncipe joven y simpático (Zippes, 1995: 36-38). Es así como se representa una masculinidad pretendidamente heroica donde el príncipe va a ser valiente, caballeroso y educado —véase el príncipe Florian o el príncipe Encantador—, y encontrar así los problemas de honor que Bourdieu (1998) indica. Asimismo, este príncipe no aparece apenas en la narración y su función, además de salvar a la princesa y darle sentido a su vida, va a ser la de iniciar o cerrar la acción de la trama, siempre tratándose desde una caracterización positiva. Su psicología y las características que se representan en él son sencillas y limitadas ya que se va a encuadrar dentro del príncipe lleno de bondad y seguro de sí mismo que busca el amor verdadero en una figura femenina y utiliza el matrimonio como aspecto para enorgullecer su estatus y éxito político-social, al ser la mujer una especie de triunfo (Cuenca Orellana, 2019: 69).

Realmente, el príncipe de esta época no puede categorizarse como héroe, sino como el premio o fin último de la princesa. Es por ello por lo que promueven una percepción dañina de la masculinidad (DuGar, 2013: 8) ya que hasta 1989 Disney presenta héroes atractivos y ricos pero simples (Ibid.: 13), al ser categorizado como buen proveedor (Cuenca Orellana, 2019: 43) que siempre está dispuesto a rescatar a la fémina que se encuentre en peligro.

Periodos	Atributos / características	Arquetipo	Película y personaje
CLÁSICA (P1) <i>Desde los años 30 hasta finales de los 80</i>	- Valiente - Caballeroso - Protector - Apuesto - Noble - Generoso	Héroe pasivo Amante Príncipe	- <i>Blancanieves</i> (1937): príncipe Florian - <i>Cenicienta</i> (1950): príncipe Encantador - <i>La Sirenita</i> (1989): príncipe Eric
Podemos encontrar un rol de héroe tradicional que salva a la princesa pero que apenas cuenta con importancia a lo largo de la trama y solo va a aparecer en ella cuando sea necesario, siendo así un personaje casi desconocido y, por tanto, un arquetipo de héroe pasivo.			

Tabla 1. Arquetipos narrativos de los personajes protagonistas en los filmes de Disney del periodo clásico (1937-1989): análisis del rol de género. Fuente: elaboración propia.

2) Periodo de transición: años 90

El arquetipo de héroe como tal adquirirá más presencia a partir de la década de los noventa (Cuenca Orellana, 2019: 178). En esta etapa empezamos a encontrar los primeros cambios en los personajes con dos vertientes distintas. En general, destaca una mayor importancia del príncipe dentro de la trama, ya que ahora va a contar con un rol más activo y resolutivo. Esta modificación sería fruto de la influencia de la segunda ola feminista de los años ochenta y su movimiento mitopoético.⁷

Vertiente A (P2A.1, P2A.2 y P2A.3)

En esta vertiente su psicología se vuelve más compleja, mostrándonos un príncipe que es inestable emocionalmente y que deja salir sus sentimientos a través de la ira o agresividad como Bestia. O, por otro lado, que simplemente se muestra como un hombre tierno, comprensivo y tolerante como John Smith y Li Shang, al demostrar el amor hacia la princesa de una forma muy diferente. De esta manera, encontramos aquí un ápice de la representación del “new man” (Jeffords, 1995: 170) o nuevo hombre, el cual va a reflejar un arco de transformación en el personaje masculino. Ahora debe aceptarse a sí mismo y resolver sus conflictos internos para poder realizar el cambio, en gran medida propiciado por el personaje femenino, como puede observarse en *La Bella y la Bestia* (*Beauty and the Beast*, G. Trousdale y K. Wise, 1991). Esta historia es un buen reflejo del paso de la masculinidad tradicional de la época clásica, ahora plasmada desde un punto de vista negativo en el personaje de Gastón, hacia una masculinidad nueva que se interesa por los sentimientos y emociones de su enamorada.

⁷ Al respecto véase el análisis de Jung, Bly, Campbell y Von Franz (1994).

Periodos	Atributos / características	Arquetipo	Película y personaje
DE TRANSICIÓN (P2A) Años 90 - Vertiente A	- Inseguro - Apuesto - Inteligente - Curioso - Fuerte personalidad - Con buen corazón - Al principio es arrogante, vanidoso y cruel - Más tarde es gentil y amable	Héroe Amante Príncipe Explorador Protector	- <i>Bella y Bestia</i> (1991): Príncipe Adam o Bestia - <i>Pocahontas</i> (1995): John Smith - <i>Mulán</i> (1998): Li Shang
El héroe va a expresar cierto cambio en cuanto a su personalidad o comportamiento, transformación que va a ir avanzando con la trama y que va a ser de forma interna (inseguridades y emociones inestables). Debido a este cambio encontramos en dicho personaje un rol importante para estudiar ya que mezcla los diferentes caracteres de héroe; no solo presenta un aspecto físico musculoso, sino una personalidad sensible que va a brotar gracias a la ayuda de la princesa. Además, se erige ya como un pseudo-protagonista.			

Tabla 2. Arquetipos narrativos de los personajes protagonistas en los filmes de Disney del periodo de transición (años 90): análisis del rol de género. Fuente: elaboración propia.

Vertiente B (P2B.1, P2B.2, P2B.3)

Se encuentra en los mismos años que la vertiente anterior y está protagonizada por príncipes con un gran cambio en su desarrollo psicológico y de comportamiento basado fundamentalmente en la heroicidad. Se presenta un héroe de carácter más pícaro, con cuerpo musculoso, como Hércules o Tarzán, y comprobar que en ciertos aspectos se vuelve a una visión de la masculinidad hegemónica donde la valentía, el coraje y la fuerza son las cualidades más destacables y deseadas en un héroe. Asimismo, se retoma la intención de salvar a la princesa, aunque ahora esta adquiere mayor independencia y no requiere necesariamente la ayuda del héroe —véase Megara—.

En todo caso, los príncipes ahora claramente van a ser los protagonistas, pero, como en la vertiente A, se transformarán gracias a la figura femenina y al amor hacia esta, al dejar salir sus cualidades más relacionadas con la bondad y la empatía, y llegar así a una fase de madurez física y emocional. Esta visión negativa de la masculinidad tradicional cabe señalar que, de nuevo, se va a representar en el personaje del villano como ocurre con Jafar o Clayton. No obstante, pese a que la descripción y cualidades de los personajes masculinos haya evolucionado hacia cuestiones más complejas, “el dominio masculino en la resolución final de

la historia, heredado de los cuentos de hadas, sigue presente” (Giménez Calpe, 2011: 6).

Periodos	Atributos / características	Arquetipo	Película y personaje
DEL HÉROE MASCULINO (P2B) Años 90 – Vertiente B	- Explorador - Respetuoso - Valiente - Noble - Generoso - Apuesto - Altanero y ególatra - No muy inteligente - Naturaleza alegre y optimista - Compasivo - Divertido - Leal - Familiar	Héroe Amante Explorador Creador Inmaduro Protector	- <i>Aladín</i> (1992): Aladín - <i>Hércules</i> (1997): Hércules - <i>Tarzán</i> (1999): Tarzán
Nos encontramos con el arquetipo de héroe clásico en todos los sentidos, ya que, <i>a priori</i> , debe rescatar a una mujer en problemas. Asimismo, vemos una transformación en dicho personaje, teniendo más que ver con su madurez que con sus problemas internos y emocionales. Además, encontramos que el héroe ya no va a pertenecer a la realeza y que incluso su nombre coincide con el del filme.			

Tabla 3. Arquetipos narrativos de los personajes protagonistas en los filmes de Disney del periodo del héroe masculino (años 90): análisis del rol de género. Fuente: elaboración propia.

3) Periodo de igualdad: a partir del año 2000 (P3.1, P3.2 y P3.3)

Esta época está marcada por modelos que se alejan de los héroes salvadores y que presentan una figura masculina muy diferente, estando esto enfatizado por la progresiva relevancia del feminismo y de los movimientos de los hombres pro-igualdad, y además de la diversidad racial y de género. Este personaje masculino está relacionado con lo que se ha denominado como “soft-man”, hombre blando (Cuenca Orellana, 2019: 43) o, mejor, “post-feminist hero” (Macaluso, 2018: 5). Si la figura masculina se presentaba antes como un príncipe o héroe-amante, ahora lo hace como compañero o ayudante sin por ello dejar de presentar cualidades heroicas. Su misión no va a ser salvar a una mujer en apuros sino acompañarla en su aventura y ofrecerle su apoyo, protegiéndola solo si ella lo requiere y siendo compañeros en el viaje de la heroína como ocurre con Flynn, Kristoff

o Maui. Su físico ahora es menos importante —salvo Maui al ser un semidios de Polinesia— y se destacan otro tipo de cualidades más relacionadas con la empatía y la bondad, ya sea desde un primer momento —Kristoff— o con la evolución del personaje —Flynn o Maui—. No van a tener miedo de demostrar sus sentimientos ni sus debilidades y van a ser personajes divertidos y menos educados y caballerosos que los primeros príncipes de Disney.

Hay que señalar además que si bien en algunos filmes sigue presente la historia con final feliz basada en el amor romántico —Enredados o Frozen—, ya no es el centro de la trama o, incluso, no aparece —Vaiana—, al estar el objetivo narrativo final vinculado a la aventura de la princesa. La masculinidad tradicional sigue estando representada, pero se refleja en el villano, y presenta ahora una visión del matrimonio relacionado con el poder, el dinero y el éxito; valga como ejemplo el príncipe Hans que ve a la figura femenina como un trofeo necesario para su éxito.

Periodos	Atributos / características	Arquetipo	Película y personaje
DE IGUALDAD (P3) <i>Siglo XXI</i>	- Presumido - Compasivo - Inseguro - Con picardía - Inmaduro - Atrevido - Torpe - Solitario	Héroe semi-pasivo Amante Compañero Amigo Explorador Inocente Inmaduro	- <i>Enredados</i> (2010): Flynn Ryder - <i>Frozen</i> (2013): Kristoff - <i>Vaiana</i> (2016): Maui
En este periodo es el príncipe el que en un primer momento es salvado/ayudado por el personaje femenino y su labor se basa en acompañar y proteger a la princesa. También existe amor romántico al final de la obra, (aunque puede desaparecer), pero queda relegado a un aspecto circunstancial, encontrando un amor más leal y basado en la amistad. Además, ya no pertenecen a la realeza, sino que suelen presentarse como hombres corrientes.			

Tabla 4. Arquetipos narrativos de los personajes protagonistas en los filmes de Disney del periodo de igualdad (2010-2016): análisis del rol de género. Fuente: elaboración propia.

En este breve análisis podemos comprobar cómo las representaciones de los personajes masculinos han ido evolucionando con el tiempo, volviéndose cada vez más complejas y alejándose del conocido príncipe azul de la época clásica. Así, podemos cerciorar que desde la primera década de los años 2000 Disney ha tratado de plasmar una

masculinidad postfeminista en sus héroes en sus películas. Obras en las que, los “finales felices refuerzan aún más, la idea de quién es el bueno y quién el malo en la historia y, por tanto, también en la estructura social del momento” (Cuenca Orellana, 2019: 67).

4. El viaje del príncipe (1937-2016)

El viaje del héroe, analizado por autores como Campbell (1959) o Vogler (2002), ha sido un tema que desde las narraciones mitológicas ha estado presente en todo tipo de textos. En él se explica cómo el héroe debe abandonar su mundo conocido, su hogar, para adentrarse en una aventura. El héroe del monomito de Campbell es bastante complicado de analizar ya que es un personaje con cualidades extraordinarias que no deben ser físicas. Bien es cierto que normalmente el prototipo de este es un personaje honrado y respetado por la sociedad a la que pertenece, pero, al igual que ocurre en Disney, encontramos que en ocasiones se trata de un personaje desconocido como Kristoff —P3.2— y Aladín —P2B.1— o despreciado como Flynn —P3.1— y Maui —P3.3—. Asimismo, muy frecuentemente este héroe suele desconocer su naturaleza o cualidad heroica, al ser a la vez antihéroes que se convierten en héroes mediante una serie de hazañas.

Habitualmente tanto el héroe como el mundo en el que viven sufren algún tipo de carencia simbólica o deficiencia como Bestia —P2A.1—, Tarzán —P2B.3— o Maui —P3.3—, al poder aparecer representada en forma de algún tipo de victoria frente a un villano como Eric —P1.3—, Aladín —P2B.1—, Flynn —P3.1— o Kristoff —P3.2—, la salvación de un pueblo como Bestia —P2A.1— y Maui —P3.3— o de la princesa como Florian —P1.1—. Además, cuando el héroe vuelve de su aventura lo hace con los medios necesarios para lograr la regeneración de su sociedad, bien para la aldea, para el pueblo o para la amada. Sea como fuere, el héroe de Disney poco varía su aventura en lo esencial; es decir, en los personajes que intervienen como los villanos, o en los obstáculos que debe superar.

Dentro de las fases del héroe plasmadas por Campbell y actualizadas por Vogler encontramos una serie de pasos que puede seguir, aunque no debe cumplir todos de manera específica, ya que algunas etapas se pueden condensar en una sola, obviar, alterar el orden, etc., por lo que encontramos una gran flexibilidad del monomito. De cualquier variación, la estructura de facto apenas va a cambiar por lo que el autor va a establecer 17 pasos dentro de una estructura muy maleable. En las películas de Disney de los primeros años —Periodo 1 y 2A— era el personaje femenino, la princesa, quien realizaba los primeros pasos como la llamada a la aventura, el cruce del primer umbral, las pruebas y el encuentro con la diosa. Así se observa en la precipitada salida de Blancanieves —P1.1— de su hogar y la llegada a la casa de los siete enanitos; en la escapada de Cenicienta —P1.2— a la fiesta con la ayuda del Hada Madrina; algo que podemos extender a Ariel —P1.3—, Bella —P2A.1—, Pocahontas —P2A.2— e incluso Mulán —P2A.3—. En el Periodo

2B, serán los protagonistas masculinos quienes realicen estas acciones, para, ya en el Periodo 3, ser la figura femenina la que inicia la aventura, como se observa en personajes como Elsa y Anna —P3.2— o Vaiana —P3.3—.

En todo caso, independientemente del género, Disney adaptó en estas obras el esquema narrativo de El viaje del héroe de Campbell (1959) para establecer las distintas fases en las que el personaje principal “desarrolla la acción hasta alcanzar la madurez” (Cuenca Orellana, 2019: 63). Este aspecto es muy importante en los personajes masculinos, los cuales a veces, presentan una notable inmadurez inicial que van superando, como ocurre con Aladín —P2B.1—, Flynn —P3.1— o Kristoff —P3.2—. Cabe señalar en este punto que es cierto que las últimas etapas de la aventura como la apoteosis, el rescate externo y el maestro de dos mundos —entre otras etapas relacionadas con el regreso— sí suelen ser realizadas por el personaje masculino en cada uno de los periodos, ya que encontramos que en las obras de Disney siempre va a concluir la trama narrativa con la ayuda del personaje masculino.

En este viaje del príncipe el primer salto se daría, pues, en el Periodo 2A, cuando empieza a tener un papel más importante en la trama. Este cambio se ve reflejado de manera clara por la asignación de un nombre a estos, ya que en el Periodo 1 solo estaban descritos por sus cualidades como el Príncipe Encantador —P1.2—, el rol y sus atributos personales devoraban por completo al personaje. El segundo cambio lo encontraríamos en el Periodo 2B cuando la figura masculina pasa a ser protagonista o pseudo-protagonista; no obstante, los atributos vinculados al personaje masculino van a ser los mismos que en la primera, estando basados en un físico loable y en una personalidad decidida y valiente.

En el Periodo 3 encontramos lo que algunos autores interpretan como un retroceso en la representación del personaje masculino en Disney (Hefner et al., 2017) ya que el príncipe deja su marcado rol de héroe arquetípico y cambia el reparto de los roles. Ahora, puede ser el personaje masculino el que busca ayuda como Flynn —P3.1— o el que se convierte en príncipe gracias a su matrimonio con una princesa como Kristoff —P3.2—, e invertir así el procedimiento característico del Periodo clásico —P1—. En este último periodo, el príncipe, aun cuando pueda contar con cualidades heroicas, ya no es el héroe arquetípico. Ahora su labor va a ser acompañar y proteger, si se requiere, a la protagonista femenina. De igual manera, no encontramos la unión romántica como fin último, sino una alternativa de esta convertida en amistad (Cuenca Orellana, 2019: 207), en estrecha relación con la concepción del soft-man o post- feminist hero en tanto confidente de la princesa.

En definitiva, el viaje del príncipe desde 1937 hasta 2016 ha variado su representación, ya sea de la masculinidad o de los propios arquetipos narrativos utilizados, al comenzar por un príncipe pasivo y amante para acabar en los arquetipos de amigo o compañero, y dejar su tradicional rol a la princesa como heroína, al no ser su principal objetivo salvarla sino

acompañarla y ayudarla. Además, también encontramos que la concepción del final feliz basado en el matrimonio y el romance del Periodo clásico —P1—, pese a que en algunas situaciones siga presente, ya no es el objetivo de la trama, sino que la propia aventura o viaje de la heroína tiene mayor importancia. Esta relación amorosa ya no va a estar basada en el amor a primera vista y en la atracción física, sino que nace de la amistad, del cariño, de la confianza y del conocimiento mutuo. Pese a que el cambio es patente, es curioso que, el acontecido en el príncipe sea mucho menor que el de la princesa, ya que sigue insistiendo en protegerla (Mérigo González-Garza, 2019: 14). Y, asimismo, mantiene la tradicional configuración de personajes masculinos basados en una relación social de dominación.

5. Conclusiones, limitaciones y futuras líneas

El príncipe que inicialmente presentaba la compañía Disney con Blancanieves en 1937 ha evolucionado a lo largo de las décadas. Ese proceso de cambio se debe en gran medida a las distintas olas feministas y a los sucesivos cambios en la sociedad; al ser muy interesante la interpretación de esta figura desde el punto de vista de sus masculinidades y los arquetipos que puede ir adquiriendo. Así se encuentra que, mientras que el personaje masculino en el Periodo 1 aparecía como un héroe pasivo-salvador, al ser el premio de la princesa, esta se exponía como una fémina frágil. La princesa en cierto modo realizaba el viaje de héroe al enfrentarse a distintos obstáculos y villanos para conseguir sobrevivir, pero tenía una vinculación fundamental a esa figura masculina. Además, pese a que el príncipe apareciera pocos minutos en el filme era el que finalizaba la trama y salvaba a la princesa; ya sea con un beso como el príncipe Florian —P1.1—, casándose con ella como Encantador -P1.2-, o matando a la villana como Eric —P1.3—, siempre trayendo el clímax de la historia.

Más tarde, en el Periodo 2A, el príncipe va a reflejar cierto cambio al presentar una psicología más completa, véase Bestia —P2A.1—, y aparecer en más metraje como pseudo-protagonista, al ser presentado con unas características antes nunca vistas: deja aflorar su parte más sensible y humana, al abandonar su representación como personaje plano y tener más fuerza en la trama narrativa. Debido a ello, poco a poco los personajes masculinos y femeninos igualan su importancia y su poder dentro de las obras fílmicas. Tras un Periodo 2B en el que se da ese renacimiento del héroe activo, en el actual Periodo 3 el cambio ha sido sustancial como se puede ver en las últimas animaciones. La heroína es en todos los aspectos la princesa; la figura masculina, mucho más compleja que los príncipes clásicos, abandona el arquetipo de héroe para convertirse en compañero y amigo que ayuda a la heroína; y la relación romántica ya no es lo que mueve el argumento, pudiendo incluso desaparecer.

Realmente el príncipe no cumple la función de héroe arquetípico en la mayoría de los filmes de Disney. En el Periodo 1 los arquetipos que

dominan son los de amante y héroe pasivo, en el Periodo 2A siguen siendo los mismos, aunque se presenta en su faceta activa y con mayor complejidad psicológica. La única excepción ocurre en el Periodo 2B en el que incluso el título del filme coincide con el nombre del protagonista masculino, al presentar todas las características asociadas a dicho arquetipo: valiente, aventurero, noble, apuesto, compasivo, etc. En el actual Periodo 3 encontramos a un “príncipe” semi-pasivo debido a que el arquetipo de héroe se encuentra totalmente representado en el personaje femenino. La princesa es ahora la que realiza el viaje de la heroína, quien salva a su familia o pueblo, pero también, de una u otra forma, al personaje masculino. Esto lo puede hacer al ayudarlo a madurar y a encontrar el verdadero sentido de la vida, como ocurre con Flynn —P3.1— o Maui —P3.3—; o el amor como sucede con Kristoff —P3.2— y, de nuevo, Flynn —P3.1—.

Es por tanto evidente que en este viaje del príncipe han sido fundamentales los avances sociales y epistemológicos principalmente emanados del feminismo y en correlación con las nuevas masculinidades, evolución que ha influido de forma evidente en la representación de los arquetipos. En este sentido podemos comprobar cómo Disney, más allá del entretenimiento, cuenta con un carácter omnipresente en nuestra cultura, entendida como formas ampliamente difundidas, al poder actuar como adoctrinante de masas (Kracauer, 1985), en este caso, infantiles, al presentar distintos comportamientos “prosociales” que pueden contribuir a influir en la comunidad ya que “la representación a través del lenguaje resulta central a los procesos de producción de significados” (Hall, 1997: 60).

Es así como dichas películas no solo recogen la situación social, sino que transfieren nuevos elementos a esta, encontrando por tanto una confluencia. Los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas, pero a la vez, son capaces de influenciar en estas. Con el transcurrir del tiempo, Disney ha renovado sus temas, modos de presentación y arquetipos, pero como se ha señalado, a pesar de los cambios, esta industria aún presenta ciertos rasgos típicos presentes desde sus inicios, aun cuando adaptados a los nuevos públicos. La hegemonía e influencia de esta industria, lejos de decaer en la actualidad, adquiere cada día más fuerza, al mostrar incluso una notable adaptación a los nuevos medios de visualización —por ejemplo, Disney+— para seguir potenciando esa conexión con la sociedad, quizás bidireccional, y poder contar cada vez con una mayor influencia a escala global.

Referencias bibliográficas

AGUADO, Delicia y MARTÍNEZ, Patricia. “¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas”. *Revista Universidad Complutense de Madrid* 2, núm. 15 (2015): 49-61.

- AGUILAR BARRIGA, Nani. "Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola". *Femeris* 5, núm. 2 (2020): 121-146.
- ATARAMA-ROJAS, Tomás; Castañeda-Purizaga, Lucía; Agapito-Mesta, Claudia. "Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de Intensamente." *Ámbitos* 1, núm. 36 (2017): 1-16.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: La identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1993.
- BELL, Elizabeth; Haas, Lynda; Sells, Laura. Introduction. Walt's in the Movies. En *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, editado por Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells, 1-7. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- BORDWELL, David; Thompson, Kristin; Smith, Jeff. *Film art: an introduction*. Nueva York: McGraw-Hill Education, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BUTLER, Judith. Imitación e insubordinación de género. *Revista de Occidente*, 235 (2007).
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CANTILLO VALERO, Carmen. "Las princesas Disney y la construcción de Humanidades Digitales «silenciadas» en el cine de animación". *Index comunicacion* 8, núm. 2 (2018): 83- 102.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CUENCA ORELLANA, Nerea. "La construcción del género en las películas de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes" Tesis doctoral, Universidad de Burgos, 2019.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. "Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo". *Cuadernos inacabados* 35 (2000).
- DE LAURETIS, Teresa. "Género y teoría queer*". *Mora* 21 (2015): 107-118.
- DEL MORAL PÉREZ, María Esther. "Influencia psico-socioeducativa de los dibujos animados en los niños/as de enseñanza primaria". Tesis doctoral, UNED, 1994.
- DOMÍNGUEZ MORANTE, Laura. "Pixar's New fairy tale Brave: a feminist redefinition of the hero monomyth". *Revista de Estudios Norteamericanos* 3, núm. 19 (2015): 49-66.
- DONAPETRY, María. *La otra mirada*. Nueva Orleans: University Press of the South, 1998.
- DUGAR, Grace. "Passive and Active Masculinities in Disney's Fairy Tale Films". Tesis de pregrado, Universidad Estatal de Cleveland, 2013.
- FERNÁNDEZ, June. "Ciberfeminismo: ¿la cuarta ola?". *Pikara magazine*, 28 de diciembre de 2019
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina. "Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía". *Platero: Revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura* 3, núm. 142 (2004): 17-33.
- GIMÉNEZ CALPE, Ana. "El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Eldriede Jelinek". *Extravío, revista electrónica de literatura comparada de Valencia* 6, no. 1 (2011): 82-96.

- GIRALDO ÁNGEL, Jorge. "Imagen, símbolo y arquetipo". *Revista Colombiana de Psicología* 2, núm. 6 (1961): 131-147.
- GÓMEZ BELTRÁN, Iván. "Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad". *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* 3, núm. 2 (2017): 53-74.
- GONZÁLEZ-VERA, Pilar. "El nuevo giro de Disney al estereotipo de género". *MediAzioni* 1, núm. 17, (2015): 1-24.
- GUTIÉRREZ San Miguel, Begoña. *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2006.
- HALL, Stuart. "Representation: Cultural representations and signifying practices". Sage: The Open University, 1997.
- HEFNER, Veronica; Firchau, Rachel-Jean; Norton, Katie; Shevel, Grabiella. "Happily Ever After? A Content Analysis of Romantic Ideals in Disney Princess Films". *Communication Studies* 68, núm. 5 (2017): 511-532.
- HURLEY, Dorothy. "Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess". *The Journal of Negro Education* 74, núm. 3 (2005): 221-232.
- IADEVITO, Paula. "Teorías de género y cine: un aporte a los estudios de la representación". *Universitas Humanística* 78, núm. 2 (2014): 211-237.
- JEFFORDS, Susan. "The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast". En *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, editado por Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells, 161-172. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- JUNG, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- JUNG, Carl; BLY, Robert; Campbell, Joseph y Von Franz, Marie-Louise. *Espejo del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós, 1994.
- KIMMEL, Michael. *Guyland: the Perilous World Where Boys Become Men*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MACALUSO, Michael. "Postfeminis Masculinity: The New Disney Norm?". *Revista Social Sciences* 11, núm. 7 (2018): 221-231.
- MAEDA, Carla María. "Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y las antagonistas presentes en las películas de Walt Disney". En *Actas del Congreso de Comunicación Social. Simposio dirigido por Concha Mateos Martín en el III Congreso Internacional Latina*, Tenerife, 2011.
- MARÍN DÍAZ, Verónica. "Las series animadas de televisión y su valor educativo". *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 5, núm. 25 (2005): 1-7.
- MÉRIGO GONZÁLEZ-GARZA, Gabriela. "¿Qué le enseñan a los niños y niñas las películas de Disney y qué tanto les puede llegar a afectar?" Tesis de grado, Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, 2019.
- MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo". En *Women Writing and Writing about Women*, editado por Mary Jacobus, 366-377. Madrid: Biblos, 1978.
- NÚÑEZ LÓPEZ, Antonio. *¡Será mejor que lo cuenten!: los relatos como herramientas de comunicación (storytelling)*. Madrid: Empresa Activa, 2007.
- PÉREZ LUNA, Ana. "La cuarta ola del movimiento feminista". *El diario*, 6 de marzo de 2018. https://www.eldiario.es/andalucia/en-abierto/cuarta-ola-movimiento-feminista_132_2235121.html
- SÁNCHEZ-LABELLA MARTÍN, Inmaculada. "¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde

- una perspectiva narrativa y de género". *Comunicación, Periodismo y Género. Una mirada desde Iberoamérica* 1, núm. 35 (2016): 277-303.
- SCHIPPERS, Mimi. "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity and Gender Hegemony". *Theory and Society* 36, núm. 1 (2007): 85-102.
- SCRIMIERI MARTIN, Rosario. "Los mitos y Jung". *Amaltea, revista de mitocrítica* 0 (2008): 87-112.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria. "Nosotras las mujeres: El feminismo postgénero de la Cuarta ola". *Tribuna feminista*, 13 de octubre de 2019. <https://tribunafeminista.org/2019/10/nosotras-las-mujeres-el-feminismo-postgenero-de-la-cuarta-ola/>
- SMELIK, Anneke. "Feminist film theory". *The Wiley Balckwell encyclopedia of gender and sexuality studies* 1, núm. 15 (2016): 201-210.
- TRUBY, John. *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- VALERA, Nuria. (2019). *Feminismo 4.9. La cuarta ola*. Madrid: Ediciones B, 2019.
- VALHONDO CREGO, José Luis. *Econarrativa audiovisual y teoría de la mente*. Madrid: Editorial Gedisa, 2019.
- VOGLER, Christopher. *El viaje del escritor: las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Madrid: Ma Non Troppo, 2002.
- ZIPPES, Jack. "Breaking the Disney Spell". En *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, editado por Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells, 21-42. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- ZURIAN, Francisco Antonio. "Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades". *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 2, núm. 34 (2011): 32-53.
- ZURRO, Javier. "Isabel Mastrodoménico: el feminismo se opone al discurso neoliberal". *El español*, 10 de junio de 2018.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

«Papá está aquí». Paternidades comprometidas en el cine japonés contemporáneo

“Dad is Here”. Committed Fatherhood in Contemporary Japanese Cinema

Francisco Javier López Rodríguez

Nanzan University

flopez@nanzan-u.ac.jp

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0250-1664>

Fecha de recepción: 29/05/2022 Fecha de evaluación: 21/06/2022

Fecha de aceptación: 21/07/2022

Resumen

Los roles de género en la sociedad japonesa están fuertemente establecidos y, tradicionalmente, se espera que el padre *salaryman* trabaje fuera de casa mientras la madre se queda cuidando hijos o hijas en el hogar. Esta división de funciones, junto con la demandante cultura laboral del país, ha hecho que se naturalice un tipo de paternidad caracterizada por la ausencia y la desconexión emocional, pues la única responsabilidad de los padres parece ser proporcionar sustento económico. No obstante, en las últimas décadas han surgido nuevas conceptualizaciones de la paternidad, como la figura del *ikumen*, que reclaman una mayor participación de los hombres en las tareas del hogar y en la crianza. Este debate social ha propiciado la aparición de obras audiovisuales centradas en el cambio o en la transformación de las figuras paternas. Con el fin de reflexionar sobre el modo en que el cine japonés contemporáneo ha empezado a difundir un nuevo modelo de paternidad, en este artículo se discuten cuatro largometrajes recientes sobre relaciones paternofiliales. A través de un análisis del discurso fílmico centrado en los personajes, su caracterización y su evolución, se pone de manifiesto que este nuevo tipo de padre asume funciones tradicionalmente consideradas como femeninas (cocinar, cuidar a los hijos, comunicarse) y prioriza su familia sobre su trabajo. Las películas también muestran las dificultades que encuentran estos padres, especialmente la conciliación laboral y los prejuicios sociales basados en una concepción tradicional de la masculinidad.

Palabras clave: Japón, masculinidad, paternidad, cine, *ikumen*, paternidad comprometida.

Abstract

Gender roles in Japanese society are firmly established and, traditionally, it is expected that the salaryman father will work outside the home while the mother will stay in their house looking after their children. This division of responsibilities, along with the demanding Japanese working culture, has contributed to the naturalization of a type of fatherhood characterized by absence and emotional disconnection, since the only function of fathers seems to be to provide economic support. Nonetheless, in the last decades, new conceptualizations of fatherhood have emerged, such as the notion of *ikumen*, and they claim for a bigger participation of men in domestic tasks and childrearing. This social debate has caused the production of audiovisual works focused on the change or the transformation of fathers. In order to reflect on the ways in which contemporary Japanese cinema has started to disseminate a new model of fatherhood, this paper discusses four recent films that deal with father-child relationships. By performing an analysis of the filmic discourse, characters and their evolution, this research confirms that this new type of father does the housework (cooking, looking after children, communicating) and prioritizes his family over his work. These films also show the difficulties that these fathers face, mainly work-life balance and social prejudices based on a traditional notion of masculinity.

Keywords: Japan, masculinity, fatherhood, cinema, *ikumen*, committed fatherhood.

Introducción. Los discursos sobre *ikumen* y paternidad comprometida en Japón

La palabra *ikumen* (イクメン) es un neologismo japonés surgido de la combinación del kanji 育 (*iku*, según su lectura en la palabra 育児 *ikuji*, que significa “crianza, cuidado de niños/as”) y *men* (plural del vocablo inglés *man*, es decir, “hombres”). Se utiliza para designar a los hombres o padres involucrados en la crianza de hijos o hijas. Es fonéticamente similar al término *ikemen* (イケメン, “hombre guapo o atractivo”), por lo que transmite la noción de que los hombres que cooperan en el cuidado infantil son atractivos o deseables tanto por su aspecto físico como por su carácter colaborador, sensible y atento. Mandujano-Salazar indica que este vocablo “fue acuñado en el año 2006 por la organización no lucrativa japonesa Ikumen Club para referirse a los padres que participan activamente en la crianza y cuidado de sus hijos” (2016: 3), siendo posteriormente adoptado por los medios de comunicación y por el propio gobierno japonés para fomentar una determinada imagen de la paternidad.

Son varias las investigaciones desarrolladas en torno a esta nueva conceptualización de la masculinidad japonesa, las cuales han prestado atención a la emergencia del concepto de “*ikumen*”, a su representación en los medios de comunicación, a la recepción o visión de dicha idea entre padres, a las dificultades que tienen los hombres para equilibrar su vida familiar y laboral, o al padre como un nuevo tipo de consumidor (Mizukoshi, Kohlbacher y Schimkowsky, 2015; Mandujano-Salazar, 2016; Bienek y Schimkowsky, 2016; Schimkowsky y Kohlbacher, 2017).

La noción de *ikumen* se ha popularizado rápidamente en pocos años, pasando de ser una iniciativa más bien privada y personal a convertirse en un modelo público promovido por las autoridades gubernamentales y los medios de comunicación. En su visión inicial según el club que acuñó el vocablo, “los *ikumen* eran hombres atractivos que se divertían criando a sus hijos, incitaban a los niños a descubrir un mundo con diversas facetas, y no olvidaban el amor y las consideraciones hacia sus esposas” (Mandujano-Salazar, 2016: 8). Algunas revistas se hicieron eco de las actividades del Ikumen Club, definiéndolos como hombres que disfrutaban pasando tiempo con sus hijos, relajados, felices, y que vestían a la moda, en contraste con la imagen seria y uniformada del *salaryman* (el oficinista asalariado que trabaja en una gran empresa y suele vestir traje). Considerando los importantes problemas que sufre el Japón del siglo XXI en cuanto al bajo índice de natalidad, la escasez de mano de obra activa y las desigualdades de género en el ámbito laboral, los políticos abrazaron y difundieron la noción del *ikumen* como un posible paliativo para dichas cuestiones. Así, “*for the Ministry of Economy, Trade and Industry, male involvement in childcare benefits women’s advance into the job market, which translates into a bigger work force and also raises expectations for the creation of a new market of childcare support services*” (Mizukoshi, Kohlbacher y Schimkowsky, 2015).

Bienek y Schimkowsky (2016) analizaron la presencia del término “*ikumen*” en los principales periódicos japoneses entre 2008 y 2015, destacando que dicha palabra solía utilizarse en relación con ciertos temas tales como la familia, el empleo, las iniciativas de apoyo social o cuestiones políticas. Consideran que “*ikumen are not only discussed as modern fathers, both as individuals and in the context of their family, but also as modern employees with certain needs*” (2016: 109), de ahí que aparezcan en noticias sobre bajas de paternidad o la necesidad de mejorar la conciliación entre familia y trabajo. Si bien es cierto que los jóvenes japoneses parecen mostrar una mayor aceptación de la necesidad de colaborar en las tareas domésticas y la crianza de los hijos, las entrevistas realizadas por Mizokushi, Kohlbacher y Schimkowsky (2015) establecieron que aquellos padres que se involucran más en el cuidado de los hijos tienen recelo a la hora de referirse a sí mismos como *ikumen* porque dicho término conlleva expectativas ridículas o exageradas, supone etiquetar una práctica que debería ser natural, y realmente no garantiza un trabajo equitativo en la crianza.

Los medios de comunicación audiovisuales, en concreto las series de televisión y las películas, pronto incorporaron en sus narrativas a

personajes caracterizados como *ikumen* en un intento por beneficiarse de la atención generada por el debate social en torno a la paternidad. A su vez, dichas obras contribuyeron a amplificar la difusión del concepto y a codificarlo semióticamente a través de determinados actores, situaciones y argumentos. Mandujano-Salazar prestó atención a la serie de televisión *Zenkai Girl* (Fuji TV, 2011) y señaló que su visión de la paternidad activa es ambigua puesto que “un *ikumen* de tiempo completo se presenta, en el discurso mediático dominante, como contraparte de una mujer más fuerte, más determinada y más valiosa en el ámbito laboral, por lo cual, inmediatamente, le añade un aire de fracaso y de poca virilidad” (2016: 13). De modo similar, otros autores también han puesto de manifiesto cómo durante las dos últimas décadas se ha producido una resignificación de la paternidad y la masculinidad en el cine japonés. En su análisis de *De tal padre, tal hijo* (Hirokazu Koreeda, 2013), SturtzSreetharan señaló el cuestionamiento de la paternidad ejercida por el típico *salaryman* de alto poder adquisitivo cuya vida gira en torno al trabajo, de tal modo que “*absentee fatherhood is no longer an option for a nation suffering from persistently low birth rates*” (2016: 56). Y Yau ofreció numerosos ejemplos de películas con personajes masculinos problemáticos o decadentes, por lo que termina concluyendo que “*the image of the hero in Japanese cinema has deteriorated since the bursting of the bubble economy in response to a perceived sense of masculine crisis in contemporary Japan*” (2018: 252).

Con el fin de reflexionar sobre el modo en que el cine japonés ha representado la paternidad comprometida y colaborativa que se reclama a través de la figura del *ikumen*, este artículo analiza cuatro largometrajes de reciente producción centrados en la implicación de personajes masculinos en el cuidado de infantes o jóvenes. Tras ofrecer una revisión bibliográfica sobre el tratamiento del padre a lo largo de la historia del cine de Japón, se presentan los resultados obtenidos al realizar un análisis del discurso cinematográfico de cuatro películas. La discusión de los resultados se centra en tres aspectos: la caracterización y las actividades que realizan los padres comprometidos; las dificultades que encuentran para ejercer la paternidad de un modo efectivo, y la reacción del entorno hacia su masculinidad o sus acciones. A través de esta investigación será posible conocer mejor el modo en que el cine funciona como un agente movilizador capaz de influir en el imaginario social y promover nuevos tipos de masculinidades no hegemónicas en el contexto del Japón actual.

1. Revisión bibliográfica. Representaciones del padre en el cine japonés

Dado que el objetivo de este artículo es establecer de qué modo se representan en el cine japonés contemporáneo nuevos perfiles de masculinidad y, en concreto, la figura del padre involucrado en la crianza y las tareas domésticas, resulta necesario ofrecer un panorama general de los modelos de paternidad dominantes que la cinematografía nipona ha venido ofreciendo.

Sato (1982) señaló que, en sus filmes previos a la segunda guerra mundial, Ozu mostraba a padres humillados o poco respetables que recibían una reprimenda por parte de sus hijos o la madre, tal y como ocurre en *He nacido, pero...* (1932), *Corazón vagabundo* (1933), y *El hijo único* (1936). Joo considera que esta representación del padre respondía a un intento de Ozu por criticar el fracaso de la modernización nipona, pues “*if the one side of the balance –the salaryman family’s economic independence– was not guaranteed, how could the order of the other side –patriarchy, more fundamentally, nationalistic modernization– be justified and accepted by individuals without a doubt?*” (2012: 107). No obstante, tras el comienzo de la segunda guerra sino-japonesa en 1937, Ozu realizó una serie de películas, como *Hermanos y hermanas de la familia Toda* (1941) y *Había un padre* (1942), en las que el poder patriarcal era reafirmado. Dicha reinstauración del poder masculino puede explicarse por el clima bélico que vivía el país y por las directrices ideológicas del aparato censor que controlaba el medio cinematográfico. Sin embargo, Sato considera que las películas realizadas por Ozu tras la derrota japonesa exploraban la sensación de creciente extrañamiento en el seno de la familia, a pesar de que en algunos largometrajes “*the pretense of paternal authority is still maintained*” (1982: 139). Geist (1989) observó que muchas de las películas posteriores del director terminan con una hija casándose y dejando, por tanto, el hogar paternal para crear su propia familia nuclear.

Iles realizó una revisión de las características del padre como arquetipo en el cine japonés de la postguerra centrándose en obras de Ozu, Mizoguchi y Kurosawa (2007: 190-194). Consideró que tanto *Cuentos de Tokio* (Ozu, 1953) como *Vivir* (Kurosawa, 1952) enfatizaban el crecimiento económico o la urbanización, así como el progresivo egoísmo y la despreocupación de los hijos hacia los padres como causas de la desestabilización de la familia. Los patriarcas también eran criticados por fallar en sus responsabilidades como tales, pero en última instancia “*these films ultimately redeem the figure of the father as still deserving of respect, care, and even admiration*” (2007: 192). Así pues, pese a que reconoce que no se trata de una imagen homogénea ni libre de críticas, Iles plantea que el cine japonés de posguerra presentaba al padre como la fuente de la estabilidad y la seguridad de los miembros de la familia, así como la figura a través de la cual los niños aprendían la moralidad y la responsabilidad social.

No obstante, a partir de los años 50 y 60, esta visión del padre fue atacada cinematográficamente a través de diferentes vías. Por un lado, la aparición de las películas de la tribu del sol (*taiyōzoku*) enfatizó la discrepancia entre la generación que participó en la guerra y los jóvenes criados en la postguerra. Padres y educadores vieron con asombro cómo adolescentes hedonistas, egoístas, violentos y ociosos, que ignoraban o se rebelaban contra la autoridad paternal, se convertían en los nuevos ídolos juveniles (Montaño Muñoz, 2014). En películas como *Crazed Fruit* (Kō Nakahira, 1956) y *Season of the Sun* (Takumi Furukawa, 1956), “*the father figure is precarious, as they are the emasculated representatives or the generation who lost the war and were criminalized through war crimes trials*”

(Standish, 2005: 231). Para Standish, la representación de la figura paterna en las obras de esta corriente se asocia al creciente poder económico, pero también a la hipocresía o la decadencia moral. Otra vía de ataque a la institución familiar y los valores que representa fue la sátira social. Quizás la comedia sobre la familia nipona más estudiada sea *The Family Game* (Yoshimitsu Morita, 1984), caracterizada como un filme posmodernista que ridiculiza a los miembros de la familia a través de un proceso de abstracción y esencialización. Para McDonald, el padre de esta familia “*is your typical management-level white-collar workaholic*” cuyos “*escape mechanisms are comically infantile and confining*” (1989: 58), de modo que se trata de un adulto con un fuerte deseo por regresar a un estadio infantil. Asimismo, la creciente popularidad de los filmes eróticos o pornográficos en los años 70-80 también trajo consigo una desvirtuación, ridiculización o subversión de los discursos dominantes respecto a los valores familiares. Muchas de estas películas mostraban relaciones sexuales entre miembros de la familia, llegando incluso a parodiar las clásicas películas de Ozu e introduciendo así una imagen grotesca, violenta o sexualizada del padre. Como ejemplo de esta tendencia cabe mencionar el filme *Abnormal Family: Older Brother's Bride* (Masayuki Suo, 1984), analizado en detalle por Cather (2011).

Esta degradación de la figura paterna en el medio cinematográfico evolucionará a lo largo de los años 90, periodo marcado por el estallido de la burbuja económica y el “fracaso” del modelo de vida construido por los *salarymen* responsables del milagro económico japonés. El padre se convierte, entonces, en una figura ausente que ha sacrificado a su familia y su dimensión humana por su empresa, tornándose en metáfora de diversos problemas sociales. En películas de terror como *Ring* (Hideo Nakata, 1998) o *Ju-on: The Grudge* (Takashi Shimizu, 2002), el surgimiento del espectro femenino se debe al abandono y la acción violenta del patriarca, incapaz de cuidar o proteger a su familia (Balmain, 2008: 128-148). En *Visitor Q* (Takashi Miike, 2001) o *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008), el padre aparece cuestionado, ridiculizado y emasculado, ya sea por su impotencia sexual o por la pérdida del empleo (Rosenbaum, 2010: 129). No obstante, dichos filmes terminan con una nota ligeramente optimista al insinuar que la recuperación del padre japonés pasa por su reconexión con la familia.

2. Objetivos, preguntas de investigación, metodología y corpus de estudio

El objetivo principal de este artículo es reflexionar sobre el modo en que determinadas obras del cine japonés contemporáneo presentan una imagen del padre de familia que contrasta significativamente con las representaciones negativas señaladas en el epígrafe anterior. En concreto, se pretende demostrar que la difusión social de los discursos sobre el *ikumen* y la paternidad involucrada ha contribuido a la aparición de un nuevo modelo cinematográfico de figura paterna caracterizada por su mayor conexión emocional con sus hijos e hijas, su colaboración en las tareas domésticas, y su reevaluación del balance laboral-familiar.

Para alcanzar este objetivo, se plantean tres preguntas de investigación: 1) ¿Qué características poseen y qué actividades realizan los padres de películas japonesas centradas en relaciones paternofiliales diferentes a la tradicional ausencia del padre *salaryman*? 2) ¿Qué dificultades encuentran estos padres para ejercer una paternidad comprometida? 3) ¿De qué modo reacciona el entorno familiar, laboral y social ante estos hombres que optan por un ejercicio de la paternidad diferente al modelo de “paternidad de *salaryman*”? Por “paternidad de *salaryman*” nos referimos a una concepción tradicional y hegemónica de los roles de género característica de Japón según la cual se codifican socioculturalmente determinados atributos y actividades masculinas. Este tipo de masculinidad se caracteriza por la heterosexualidad, el trabajo indefinido como asalariado en una empresa (*white-collar worker*), el rol como proveedor financiero de una familia nuclear, el uso de traje y corbata como “uniforme laboral”, y una implicación prácticamente nula en las tareas domésticas y la crianza de los descendientes (actividades asumidas totalmente por la esposa). En su estudio de la masculinidad del *salaryman*, Hidaka (2010: 163) señaló que

the majority of Japanese men from the mid-1920s to the present day have grown up, and continue to grow up, in families and schools that confer superiority upon them purely for being male, marry into a family where their role of fatherhood consists solely of earning an income for the family, and maintain their status as ‘corporate warriors’, contributing to Japanese society as long as they retain their position as the economic provider in the family.

Su estudio identificó modelos emergentes de masculinidades alternativas, tales como los *freeters* (trabajadores no indefinidos), los hombres abiertamente homosexuales, o los padres involucrados en la crianza.

Esta última categoría y su representación en el medio cinematográfico supone nuestro objeto de estudio. Para examinar las películas seleccionadas, se optó por un análisis cualitativo del contenido y del discurso audiovisual (Casetti y Di Chio, 1990; Bordwell, 1996), prestando atención a diversos niveles de significación tales como la narrativa, la caracterización y las acciones de los personajes, y el tratamiento del género. En concreto, se analizó en detalle los personajes masculinos que ejercen el rol de padre en la narrativa, los personajes en el rol de hijos o hijas, los acontecimientos que hacen que interactúen, y el arco de transformación que sufren. Este enfoque nos permite establecer de qué modo los personajes ejercen una paternidad comprometida y su efecto en la evolución de las relaciones paternofiliales.

El corpus de estudio se compone de cuatro largometrajes japoneses estrenados entre 2011 y 2019. Estas obras, cuya información básica aparece recogida en la Tabla 1, fueron seleccionadas por su temática y su argumento, pues se centran en la relación paternofilial, y pueden ser consideradas como productos comunicativos difusores de una imagen novedosa de la paternidad. Cabe señalar, además, que dos de las películas analizadas (*Dad's Lunch Box* y *Brave Father Online*) están basadas en

personas y situaciones reales que se popularizaron a través de las redes sociales y, más tarde, fueron convertidas en obras cinematográficas.

Tabla 1. Películas analizadas

Año	Título original	Título internacional	Director	Breve sinopsis
2011	<i>Usagi doroppu</i>	<i>Bunny Drop</i>	SABU (Hiroyuki Tanaka)	Un joven se hace cargo de la crianza de la hija secreta de su recientemente fallecido abuelo.
2017	<i>Papa no obento wa sekai ichi</i>	<i>Dad's Lunch Box</i>	Masakazu Fukatsu	Un oficinista cocina cada día el almuerzo escolar para su hija estudiante de bachillerato.
2018	<i>Papa wa warumono champion</i>	<i>My Dad is a Heel Wrestler!</i>	Kyōhei Fujimura	Un niño descubre que su padre es luchador profesional de lucha libre e interpreta a un personaje malvado.
2019	<i>Hikari no otōsan</i>	<i>Brave Father Online</i>	Teruo Noguchi	Un padre y su hijo empiezan a comunicarse a través de un videojuego en línea.

3. Análisis y discusión de los resultados

El análisis y la discusión de los resultados se divide en tres secciones, cada una de ellas centrada en una de las tres preguntas de investigación que motivaron el presente estudio.

3.1. Caracterización de los padres

Los cuatro personajes masculinos caracterizados como padres en las películas analizadas presentan un rango de edad comprendido entre los 27 y los 60 años. Se trata una franja amplia que nos permite observar relaciones paternofiliales entre un padre y una hija adoptiva de 6 años (*Bunny Drop*), un hijo de 10 años estudiante de primaria (*My Dad is a Heel Wrestler!*), una hija adolescente de unos 17 años que estudia bachillerato (*Dad's Lunch Box*), y un hijo veinteañero que trabaja en una empresa pero continúa viviendo en el hogar familiar (*Brave Father Online*). La Tabla 2 recoge de modo sucinto las principales características de los padres que protagonizan estas películas, así como las actividades propias de su paternidad comprometida.

Tabla 2. Caracterización y actividades de los padres

Película (año)	Personaje (actor)	Caracterización sociocultural	Actividades que realiza
<i>Bunny Drop</i> (2011)	Daikichi Kawachi (Kenichi Matsuyama)	27 años Empleado de oficina – empaquetador Joven, atractivo	Llevar a / recoger en la guardería Comprar ropa Comunicación

		Idealista, serio, afectuoso, responsable, impulsivo	
<i>Dad's Lunch Box</i> (2017)	Padre (Toshimi Watanabe)	50 años Empleado de oficina Apariencia normal Inexperto, ingenuo, dedicado, afectuoso	La compra Cocinar Lavar platos Comunicación
<i>My Dad is a Heel Wrestler!</i> (2018)	Takashi Omura (Hiroshi Tanahashi)	40 años Luchador de <i>wrestling</i> Corpulento, musculoso, pelo teñido de rubio, apasionado, amable, considerado	Comunicación
<i>Brave Father Online</i> (2019)	Akira Iwamoto (Kōtarō Yoshida)	60 años Apariencia normal Autoritario, silencioso, irascible, frío	Comunicación Aconsejar

La estructura narrativa de estos cuatro largometrajes es similar en tanto que presentan un proceso progresivo de acercamiento emocional, comunicación, reconocimiento mutuo y apreciación entre una figura paterna inicialmente ausente o desconocida y su hijo o hija. En *Bunny Drop*, la inexistencia de un vínculo afectivo al comienzo de la película se debe a que el personaje que ejercerá la función de padre todavía no conoce a su futura hijastra. En las otras tres películas encontramos un vínculo biológico entre el padre y el hijo o hija, quienes se encuentran conviviendo en el hogar familiar desde el inicio de la narrativa. No obstante, en *Dad's Lunch Box* y *Brave Father Online*, es la propia concepción y ejecución de la “paternidad del *salaryman*” lo que ha impedido que padres e hijos o hijas hayan llegado a conocerse verdaderamente y entablar una relación significativa. En estas películas, el padre basa su identidad en su rol como sustento económico de la familia y, para ello, dedica la mayor parte de su tiempo y energía en trabajar para una empresa. Ello implica que pase muchas horas fuera de casa o, en el caso de *Brave Father Online*, que vaya continuamente de viaje de negocios o incluso viva en otras ciudades por determinados periodos de tiempo. Por este motivo, padres y descendientes apenas coinciden algunos momentos en el hogar y esta forma de vida en la que apenas hay conversaciones o actividades conjuntas entre ambos termina provocando un distanciamiento emocional. En el caso de *My Dad is a Heel Wrestler!*, nos encontramos con un perfil diferente de masculinidad porque, si bien el padre protagonista presenta algunos rasgos de la paternidad del *salaryman* (está ausente en algunos acontecimientos importantes de la vida de su hijo por su trabajo), su profesión no encaja en absoluto con la del típico padre japonés, pues es luchador de lucha libre.

Esta situación inicial de distancia y desconocimiento se va superando a lo largo de la narrativa a partir de situaciones que fuerzan el encuentro, la colaboración y la comunicación paternofiliales. Se aprecian dos tipos de desencadenantes del cambio. Por un lado, una modificación en la configuración familiar hace que recaigan en el padre responsabilidades que antes no tenía y le lleven a una situación “forzada” de paternidad implicada. Es el caso de la adopción de Rin en *Usagi Drop* y

también la separación matrimonial que vemos al principio de *Dad's Lunch Box*. En estas películas somos testigos de la evolución del padre, quien va aumentando su capacidad de acción en la esfera doméstica, va conociendo mejor las necesidades de la hija a su cargo, y se esfuerza por cuidarla a pesar de sus errores. Así, el padre comienza a realizar actividades tradicionalmente asociadas al género femenino como cocinar, preocuparse por la alimentación de la hija, comprar ropa, llevar a la niña a la guardería, o conversar con ella.

El otro tipo de detonante que provoca una conexión significativa con el padre y un reajuste de ciertos rasgos de la paternidad del *salaryman* es la iniciativa del hijo por establecer comunicación y conocer mejor a su padre. Es el caso de *My Dad is a Heel Wrestler!* y *Brave Father Online*, pues a pesar de la diferencia de edad entre los hijos de estas películas —un niño en la primera y un veinteañero en la segunda—, ambos comparten entre sí el deseo de saber más sobre su padre. Así, el pequeño Shota se las ingenia para seguir en secreto a su padre hasta su lugar de trabajo y descubrir que se dedica a la lucha libre. Este descubrimiento causará un conflicto en el niño, pues la imagen heroica que tenía del padre se rompe al ver que es en realidad un villano enmascarado en los espectáculos de lucha libre. En la otra película, Akio Iwamoto regala a su padre una videoconsola y un juego de rol multijugador masivo en línea (MMORPG) con el objetivo de entablar contacto con él en el mundo virtual del videojuego, pues allí muchas personas interactúan a través de los avatares de los personajes. Akio tiene éxito y se gana la confianza de su padre en el mundo del videojuego, donde conversan a menudo y descubre facetas del mismo que jamás había conocido, a pesar de que en el mundo real sus interacciones continúan siendo mínimas. En estas obras, el descubrimiento de la verdad, así como ciertos problemas de salud del padre, conducen al reencuentro emocional entre padre e hijo, estableciendo así una relación de contacto, presencia y comunicación mucho más plena que la situación presentada al inicio de los filmes.

Así pues, las cuatro películas analizadas muestran un proceso de transformación del padre, quien asume una mayor presencia en el hogar, comienza a realizar tareas domésticas, y entabla relaciones comunicativas más significativas y sinceras con sus hijos o hijas. Es decir, la superación o mutación de la paternidad del *salaryman* trae consigo un clima familiar más cercano, satisfactorio y comprensivo. Las escenas finales de cada película demuestran que el cambio del padre tiene un impacto positivo en la familia y conduce a reforzar su vínculo con los descendientes, promoviendo la reciprocidad (la hija comienza a cocinar el *bento* a su padre), la confianza (la niña adoptada deja de temer el abandono), la admiración (el niño quiere ser en el futuro un “malvado enmascarado” como su padre) y el contacto (padre e hijo continúan jugando el videojuego *online* aun viviendo en países diferentes). En suma, en estas películas el padre deja de existir únicamente para trabajar y proporcionar sustento económico para pasar a convertirse en un miembro integrado en la familia y apreciado por sus vástagos.

3.2. Dificultades para ejercer la paternidad

La evolución que los personajes masculinos analizados desarrollan desde la vida en solitario o la paternidad ausente del *salaryman* no está exenta de dificultades, sino que, al contrario, es un proceso tortuoso plagado de situaciones conflictivas y problemas. En esta sección analizaremos las tres principales dificultades que deben superar los padres protagonistas para alcanzar la integración familiar: su propia inexperiencia en diversas áreas, su ámbito laboral y ciertos rasgos de su personalidad típicos de la masculinidad hegemónica descrita por Hidaka (2010).

Tradicionalmente, el padre japonés dedica la mayor parte de su tiempo y energía a su desempeño profesional, mientras que su esposa se ocupa de las tareas domésticas y el cuidado de los hijos. Como ya se ha mencionado, dos de las películas analizadas rompen este modelo familiar fuertemente instaurado en la sociedad nipona desde el siglo XX al situar al padre en la esfera doméstica. Dado que no han sido educados para ello y no disponen de la información o la habilidad necesarias, al comienzo de las narrativas los padres sufren diferentes dificultades debido a su falta de experiencia. Por ejemplo, en las primeras escenas de *Dad's Lunch Box*, vemos al padre cometiendo numerosos errores al intentar cocinar platos sencillos, como una tortilla. Y en *Bunny Drop*, también se aprecia la inexperiencia del joven de 27 años que, de la noche a la mañana, debe hacerse cargo de una niña de 6 a la que apenas conoce. Varias de las dificultades que experimenta este personaje provocan situaciones cómicas en las que el humor surge de la sorpresa o la extrañeza que genera ver a un hombre realizando actividades que generalmente hacen las madres, tales como comprar vestidos o llevar a la niña a la guardería. No obstante, también se incluyen escenas más dramáticas en las que la ignorancia del protagonista puede llegar a ser peligrosa, como sucede cuando la pequeña Rin tiene fiebre pero él es incapaz de detectarlo. Sin embargo, poco a poco van superando estos problemas gracias a la repetición de las tareas, al empeño que dedican y a las orientaciones de personajes secundarios femeninos que aconsejan o ayudan a estos “aprendices” de padre.

Tras la propia inexperiencia, la segunda dificultad que deben superar los padres de las películas analizadas es la conciliación laboral y familiar. En *Dad's Lunch Box* y *Bunny Drop*, los padres deben compaginar su labor profesional en una oficina con las tareas domésticas y el cuidado de una hija. En la primera película, el padre consigue equilibrar ambas facetas tras un periodo de ajuste, puesto que su hija es estudiante de bachillerato y, por tanto, muy independiente. En el caso de *Bunny Drop*, para el protagonista resulta prácticamente imposible compaginar su trabajo en la oficina con el horario del jardín de infancia, por lo que finalmente opta por cambiar de puesto dentro de la misma empresa. Se muestra así que las largas horas que los padres pasan en sus puestos de trabajo, junto con el tiempo dedicado a los desplazamientos, son un importante obstáculo en el ejercicio de una paternidad comprometida. Al mostrar este problema social, las películas analizadas contribuyen a evidenciar cómo la exigente cultura laboral de Japón mengua la calidad de vida de sus trabajadores y repercute

negativamente en las familias. Asimismo, nos permite extrapolar las dificultades que tienen los padres protagonistas de las películas a las madres de carne y hueso, casadas o solteras, que deben lidiar con problemas semejantes en su día a día.

El trabajo también es un elemento conflictivo en *Brave Father Online* y *My Dad is a Heel Wrestler!* En el primer caso, la razón por la que el hijo y el padre se habían distanciado emocionalmente es la dedicación absoluta del progenitor a su trabajo. El propio padre reconoce esta realidad en el mensaje de despedida que envía a sus compañeros del videojuego *online*: “Mi vida giraba en torno a mi trabajo. Pero lo perdí todo cuando tuve que retirarme debido a una enfermedad. La operación parecía inútil. No sabía que podía tener otro rol más allá del de sostén de la familia. Quería reavivar mi vínculo con mi familia, pero no supe cómo hacerlo después de todos estos años. Estaba perdido. Sentía que no tenía sentido continuar viviendo. Caí en la oscuridad. Pero jugar con ustedes a este videojuego me recordó a cuando solía jugar con mi hijo cuando éste era pequeño. Y eso me hizo sentir en paz. Descubrí que la vida todavía puede ser divertida y que todavía tengo un lugar donde estar en este mundo”. Si bien el diálogo está tintado del dramatismo propio del filme, resulta obvio cómo este personaje, representativo de la paternidad del *salaryman*, basó su identidad únicamente en su profesión y ello le llevó a su desconexión familiar.

En el caso de *My Dad is a Heel Wrestler!*, el conflicto dramático gira en torno a la imagen que tiene el pequeño Shota de su padre y cómo cambia cuando descubre que es, en realidad, un personaje antagónico de espectáculos de lucha libre. La imagen idealizada del padre se rompe al ver que actúa de forma sucia en los combates y que es odiado por todos los espectadores, por lo que Shota empieza a rechazar a su padre. En el colegio, miente diciendo que su padre es en realidad otro luchador en un rol heroico y en casa deja de dirigirle la palabra, llegando a desear tener un “padre normal” —es decir, un padre *salaryman*— en lugar de Takeshi. La situación se resuelve poco a poco cuando el niño conoce el pasado como luchador estelar de su padre, que la lucha libre necesita un personaje villano para emocionar a los espectadores, y que incluso en dicho rol su padre tiene *fans*. Resulta obvio, por tanto, cómo el empleo determina la imagen que los niños tienen de sus padres y puede llegar a ser fuente de vergüenza o incluso de acoso cuando dicho trabajo resulta inusual. En cuanto a Takeshi, si bien el hecho de que se dedique a la lucha libre puede verse como un aspecto positivo, en tanto que legitima de cara a la educación de su hijo la posibilidad de no seguir el camino establecido por la sociedad, lo cierto es que su devoción excesiva por su trabajo hace que llegue tarde a eventos del colegio o incluso ponga en riesgo su propia salud. Persisten en él, por tanto, actitudes propias del padre *salaryman*.

Estos retazos de masculinidad hegemónica están también presentes en otros personajes analizados en este trabajo. Es decir, pese a que se observa una creciente involucración en la esfera doméstica, en la crianza de los hijos y en la afectividad intrafamiliar, todavía perduran actitudes típicas del patriarca tradicional japonés. Quizás el ejemplo más significativo sea Akira Iwamoto, el personaje de mayor edad analizado. De pocas

palabras, semblante imperturbable, y carácter estricto, este padre rechaza al novio de su hija por considerar que su profesión —aspirante a humorista— no es lo suficientemente digna. “¿Realmente entiendes lo que significa empezar una familia? No tienes un trabajo estable. Proveer para tu familia es una gran responsabilidad. ¿Serás capaz de pagar los estudios universitarios de tus hijos? ¿Podrás darles una vida confortable? No veo que puedas. Vete, por favor”, le dice al joven frente a toda la familia. Esta reacción provoca una crisis con su hija, quien abandona el hogar, pero se resuelve cuando el padre, presionado por la madre y aconsejado por el avatar virtual de su hijo, acude al espectáculo cómico de su posible niero y termina aceptando su profesión. Se trata, pues, de otra muestra de la necesidad de reeducar a la figura paterna tradicional para que deje atrás los valores que previamente le caracterizaban (devoción por el trabajo, absentismo doméstico, priorización de lo material sobre lo afectivo) y abraza una visión del mundo menos rígida.

3.3. Reacción del entorno ante el ejercicio de la paternidad

En tercer lugar, reflexionaremos sobre el modo en que las personas del entorno cercano de los personajes masculinos reaccionan ante su ejercicio de una paternidad más comprometida. En concreto, distinguiremos entre el entorno familiar, el entorno laboral y el entorno social.

En cuanto al entorno familiar, cabe señalar la diferencia entre aquellos personajes masculinos que ejercen la paternidad dentro de una familia nuclear en compañía de su esposa y los que se encuentran en una situación monoparental. En el primer caso, es destacable que, si el padre reside junto con su esposa en el hogar, no suele realizar tareas domésticas. Los padres de *Bunny Drop* y *Dad's Lunch Box* hacen ellos mismos labores del hogar, como cocinar o limpiar, porque sencillamente no hay otro adulto que pueda encargarse de dichas acciones. Por otro lado, en *My Dad is a Heel Wrestler!* y *Brave Father Online* vemos que el trabajo doméstico recae principalmente en las esposas, quienes aparecen cocinando, limpiando, acudiendo a eventos del colegio o preocupándose por los hijos, mientras que el padre se dedica a trabajar como luchador, en el primer filme, o a jugar a videojuegos, en el segundo. En estas películas, la esposa cumple también el rol de mediadora entre el padre y los hijos, pues demuestra ser más comunicativa y comprensiva que el patriarca. Estas mujeres apoyan a sus maridos en su transición hacia una paternidad más comprometida, pero no son el motivo o el detonante de dicha transformación —dicha función narrativa recae en los vástagos—, así que, hasta cierto punto, la esposa puede verse como “cómplice” en la construcción y el mantenimiento de la paternidad hegemónica del *salaryman*.

En cuanto a la familia, cabe mencionar detalladamente el caso de *Bunny Drop*, pues en esta película el protagonista decide adoptar a la niña de seis años en parte como reacción ante la frialdad de sus familiares, dispuestos a abandonar a la cría en un orfanato. Cuando el joven Daikichi anuncia que él cuidará de la pequeña, todos sus familiares se muestran en

contra. Su madre y sus tíos se oponen a que el muchacho cuide de la niña alegando que es demasiado trabajo para un hombre soltero. Tampoco confían en su capacidad para educarla correctamente, por lo que se aprecia aquí la asunción y naturalización de la idea de que “un niño debe ser criado por una mujer”. Ante esta oposición, la hermana pequeña de Daikichi coopera con él ofreciéndole información sobre guarderías y sobre el cuidado de la pequeña. Pasado el tiempo, el padre y la madre de Daikichi también se convertirán en aliados y aceptarán la paternidad elegida del protagonista.

Esta función educadora que realiza la hermana del protagonista de *Bunny Drop* también se aprecia en otros personajes del entorno laboral. Ya se ha mencionado como, institucionalmente, la empresa o el lugar de trabajo suponen un impedimento para el desarrollo de la paternidad comprometida. No obstante, en los espacios laborales, los personajes padres encuentran aliados y consejeros indispensables para su transformación en padres competentes. Así, en *Bunny Drop*, observamos cómo los aparentemente rudos empaquetadores con los que Daikichi empieza a trabajar son todos padres con experiencia que le ofrecen valiosos consejos. Incluso dejan su trabajo para ayudar a buscar a Rin cuando la cría desaparece, idealizándose así una especie de “comunidad de padres” que se entienden y apoyan en el cuidado de los vástagos. Daikichi también recibe el consejo de una madre soltera que trabaja en la misma compañía, quien le recomienda que aproveche al máximo el tiempo que puede pasar con su hija para que sea de calidad. En *Dad's Lunch Box*, una compañera de la oficina ofrece prácticos consejos al protagonista, siendo ella quien elige el *tupper* de la hija, quien le explica recetas de cocina, y quien sugiere —acertadamente— que quizás la joven esté enamorada. Estas interacciones refuerzan la idea de que la transformación del padre *salaryman* es un proceso activo en el que el apoyo y la orientación del entorno es clave.

Finalmente, mencionaremos el entorno social, entendido como aquel donde se ubican instituciones y agentes diferentes a la familia y al trabajo que, en cierto modo, también contribuyen a generar roles y expectativas de paternidad. Como ejemplo, podemos señalar a la trabajadora de servicios sociales que en *Bunny Drop* intenta convencer a Daikichi para que entregue a la niña en un orfanato público. “Te digo que no es fácil, así que no improvises la paternidad, que no es un gato o un perro. A veces se portará mal, se enfermará, dirá mentiras, se sentirá herida... Tú decidiste arbitrariamente adoptarla, ¿pero en serio eres capaz de criarla? ¿Cuánto tiempo crees que podrás mantener ese cuidado?”, le dice la trabajadora social en una acalorada discusión. Este discurso parece representar la opinión mayoritaria de la sociedad nipona que ha asumido como naturales los roles de género y cuestiona la capacidad de un hombre para cuidar a una niña pequeña de forma adecuada. No obstante, pese a que en la película se evidencia que es realmente difícil ser padre soltero, la narrativa termina posicionándose a favor de Daikichi y su ejercicio de la paternidad.

Otras instituciones sociales que intervienen en la construcción del imaginario social respecto a la paternidad son el colegio, los centros

comerciales y el entretenimiento. En los diferentes centros educativos que aparecen en las películas podemos ver la reacción de sorpresa de compañeros de clase o de otras madres al ver que un hombre realiza acciones típicamente femeninas como cocinar o llevar a una niña a la guardería. Asimismo, ciertos comercios también aparecen codificados como entornos meramente femeninos y la presencia de un hombre en ellos resulta cómica o sorprendente. Es el caso de *Dad's Lunch Box*, donde al comienzo el padre no se atreve a entrar en una verdulería, o *Bunny Drop*, donde un grupo de madres mira con sorpresa a Daikichi en una tienda de ropa para niñas. En cuanto al entretenimiento, cabe señalar el modo en que en *My Dad is a Heel Wrestler!* se presentan los espectáculos de lucha libre como una especie de escenario en el que se interpretan y legitiman determinados perfiles de masculinidad, los cuales son asimilados acríticamente por los espectadores más jóvenes.

En las películas analizadas se observa que la construcción de los modelos de masculinidad y paternidad imperantes en la sociedad nipona no responde únicamente a la agencia individual de los hombres, sino que se trata de una confluencia de múltiples discursos, imágenes, expectativas y convenciones que determinadas esferas institucionales (la familia, los centros educativos, los lugares de trabajo) proyectan hacia los personajes masculinos. Así, la definición de quién es y/o puede ser padre y qué es lo que se espera de él surge de las esferas familiares, laborales y sociales, estableciendo diversos límites o impedimentos que deben ser superados por aquellos personajes que transitan hacia una paternidad comprometida e implicada.

4. Conclusiones

Tras la Restauración Meiji (1868), la sociedad japonesa se embarcó en un proceso de modernización que trajo consigo profundos cambios en la configuración de las familias y los roles de género. A lo largo del siglo XX, la figura del *salaryman*, es decir, el oficinista asalariado que trabaja largas horas en una empresa, se fue consolidando como modelo de masculinidad hegemónica debido a su importancia para el desarrollo económico y material del país. Como construcción sociocultural, los rasgos identitarios del *salaryman* se fundamentan en su heterosexualidad, en su nivel sociocultural medio o alto, en haber cursado estudios universitarios, en contar con un empleo indefinido, y en funcionar como el principal proveedor de una familia nuclear. Tradicionalmente, la esposa del *salaryman* es quien se dedica a las tareas domésticas y al cuidado de los descendientes, por lo que, en su faceta como padre, la principal responsabilidad del *salaryman* venía a ser proporcionar el sustento económico necesario para que su familia pudiera vivir con comodidad (es decir, garantizar una casa, el pago de los estudios de sus menores, etc.). Así, se naturalizó que el hombre pasara casi todo su tiempo fuera del hogar dedicado al trabajo y desatendiera las tareas domésticas, el cuidado infantil o la comunicación intrafamiliar. En las últimas décadas, no obstante, han aparecido nuevas formas de concebir las relaciones paternofiliales que desafían esta

“paternidad del *salaryman*”. En concreto, la noción del *ikumen* surgió a principios del siglo XXI para identificar a padres implicados en la crianza de sus vástagos, que realizan actividades del hogar tradicionalmente consideradas como femeninas, y que no priorizan su trabajo por encima de su familia.

Con el fin de comprender mejor cómo se ha codificado socioculturalmente la paternidad comprometida, el presente artículo ofrece un análisis de cuatro largometrajes japoneses de reciente producción centrados en hombres que modifican su ejercicio de la paternidad. Los personajes analizados presentan un amplio rango de edad (de los 27 a los 60 años) y se involucran en el cuidado de sus infantes, adolescentes o incluso adultos. La configuración narrativa de las cuatro películas se basa en la transformación del personaje masculino protagonista, quien pasa de una situación de no-paternidad o paternidad ausente a desarrollar un vínculo emocional significativo con su hijo o hija, a realizar determinadas tareas domésticas y a reconsiderar la importancia del trabajo. No obstante, esta transformación difiere en función de la situación familiar de cada uno, pues se ha observado que quienes cuentan con una esposa no suelen realizar tareas domésticas y su desarrollo se orienta más bien al establecimiento de vínculos afectivos y comunicación. En el caso de los padres solteros o separados, la ausencia de una compañera femenina les obliga a asumir responsabilidades como cocinar, limpiar platos, comprar ropa o cuidar de sus menores. Y, en cuanto a la comunicación paternofilial, se observa que es más frecuente que los padres hablen cara a cara y conversen más tiempo cuando se trata de niños o de niñas menores de 10 años mientras que, en el caso de otras edades mayores, la comunicación se desarrolla a través de otros canales como notas escritas o el chat de un videojuego.

En estas narrativas, el paso de la paternidad ausente a una paternidad implicada está marcado por diversos conflictos y problemas. En concreto, una de las principales dificultades que deben superar estos personajes es la severa cultura laboral japonesa, que requiere muchas horas de trabajo, o incluso de tiempo libre, dedicadas a la empresa. Es por eso que en una de las películas analizadas el padre decide cambiar de empleo para poder cuidar adecuadamente a su hija y, en otra, el padre empieza a reconectar con su hijo tan solo cuando se retira. Otra considerable dificultad es la reacción de ciertos sectores sociales ante el ejercicio de la paternidad. En varias de las películas se cuestiona abiertamente la capacidad del protagonista para cuidar adecuadamente debido a la supuesta inhabilidad masculina en lo referente a la gestión del hogar, mientras que, en otras, son ridiculizados o mirados con sorpresa simplemente por adentrarse en espacios sociales considerados típicamente femeninos, como una tienda de ropa o una verdulería. Es decir, se muestra que la naturalización del sexismo y los roles de género tradicionales en la sociedad japonesa dificulta que los hombres puedan participar en la crianza. Estos prejuicios están presentes incluso en los propios personajes protagonistas, que deben deshacerse de dichos roles, aprender nuevas habilidades, reevaluar su estilo de vida y esforzarse por

dejar atrás su inexperiencia. En este proceso de transformación, contarán con la ayuda de personajes secundarios como hermanas, compañeras de trabajo, y otros padres o madres que ofrecen consejos, información, guía y ayuda, transmitiéndose así la idea de que la superación de la “paternidad del *salaryman*” debe ser un proyecto social y colaborativo.

Así pues, en conjunto, los cuatro largometrajes japoneses analizados en este artículo muestran que es posible que los hombres desarrollen una paternidad más comprometida y emocionalmente significativa, siempre y cuando dejen atrás convenciones y actitudes propias de la masculinidad hegemónica del *salaryman*. Los padres de las películas seleccionadas son capaces de cocinar, acompañar a sus hijos e hijas al colegio, ofrecer consejos y consuelo, cambiar de trabajo para pasar más tiempo en casa e incluso de mostrar abiertamente sus sentimientos. Son características novedosas en la construcción del padre japonés y la mera presencia de estos personajes en las pantallas cinematográficas sirve para cuestionar prejuicios dominantes en la sociedad nipona y para abrir espacios de representación o identificación a los hombres que optan por una paternidad más involucrada. Aunque sean personajes ficticios, los padres de estas películas sugieren la posibilidad de introducir cambios en la rígida configuración de los roles de género que, a día de hoy, se vive en Japón.

Si bien este artículo se centra en el caso del cine y la sociedad de Japón, es necesario destacar que el proceso de recodificación y transformación de la masculinidad hegemónica a través del medio cinematográfico que se ha analizado en estas páginas también se está produciendo en otras latitudes. Hamad (2013: 102) estudió la emergencia de lo que llama “paternidad postfeminista” en el cine de Hollywood, señalando que al reconfigurar la paternidad como un elemento atractivo y deseable en la construcción de la masculinidad se termina privilegiando las subjetividades masculinas al tiempo que se omite la maternidad. Dancus (2011) analizó la representación de padres implicados en la crianza en el cine noruego del siglo XXI y concluyó que en varias películas “*men are culturally valorized as fathers, as possessors of the phallus and paternal authority, precisely because they are losing political and economic power*” (2011: 83). No obstante, también advirtió la preponderancia de los padres blancos, heterosexuales y de clase trabajadora. Chowdhury, por su parte, analizó tres películas bengalíes en las que personajes masculinos se involucran en la crianza. Su trabajo demostró que los hombres que participan en labores afectivas pueden negociar las oposiciones entre los cuidados y los modelos hegemónicos de masculinidad de tal modo que abren vías de transformación para la masculinidad patriarcal. Sin embargo, declaró que “*such transformations are neither complete, nor completely oppositional to the dominant*” (2013: 57). Y en la cultura hispana también encontramos ejemplos significativos de esta tendencia, tales como el exitoso filme español *Padre no hay más que uno* (Santiago Segura, 2019) basado a su vez en la película argentina *Mamá se fue de viaje* (Ariel Winograd, 2017). En estas obras, la desaparición temporal de la madre deja al padre a cargo del cuidado de sus descendientes, obligándoles a asumir

tareas domésticas y afectivas para las que no están preparados debido a su sexismo.

Así pues, la representación cinematográfica del padre involucrado en la crianza y en el cuidado de su familia puede considerarse como un tema relevante en la cinematografía mundial contemporánea. Debido a sus implicaciones socioculturales y políticas, este núcleo temático puede y debe ser abordado desde, o combinando, diferentes disciplinas tales como los estudios cinematográficos, los estudios feministas y de género, la sociología, los estudios culturales o los estudios sobre la familia. Dichas representaciones pueden ser analizadas en el seno de una única cultura o sociedad, tal y como se ha llevado a cabo en este artículo sobre el cine japonés, pero también sería productivo realizar investigaciones interculturales y comparativas que pongan de manifiesto el modo en que la redefinición de la masculinidad patriarcal se está produciendo transnacionalmente. Esperemos, por tanto, que futuros estudios arrojen luz sobre estas cuestiones.

Referencias bibliográficas

- BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- BIENEK, Tabea y SCHIMKOWSKY, Christoph. "Terms of the Ikumen Discourse". *Japanese Journal of Policy and Culture*, 24 (2016): pp. 91-114.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- CATHER, Kirsten. "Perverting Ozu: Suō Masayuki's Abnormal Family." *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 2(2) (2011): pp. 131-45. https://doi.org/10.1386/jkcc.2.2.131_1
- CHOWDHURY, Romit. "Visualising Men's Caregiving Practices: Instances in Three Contemporary Bengali Films." *Culture, Society and Masculinities*, 5(1) (2013): pp. 46-58.
- DANCUS, Adriana Margareta. "A Father's Body, a Nation's Heart. Caregiving Fathers in Contemporary Norwegian Film." *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 19(2) (2011): pp. 71-86. <http://dx.doi.org/10.1080/08038740.2011.568000>
- GEIST, Kathe. "The Role of Marriage in the Films of Yasujiro Ozu". *East-West Film Journal*, 4 (1) (1989), pp. 44-52.
- HAMAD, Hannah. "Hollywood Fatherhood: Paternal Postfeminism in Contemporary Popular Cinema". En *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, editado por Joel Gwynne y Nadine Muller, pp. 99-115. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- HIDAKA, Tomoko. *Salaryman Masculinity. The Continuity of and Change in the Hegemonic Masculinity in Japan*. Leiden, Boston: Brill, 2010.
- ILES, Timothy. "Families, Fathers, Films: Changing Images from Japanese Cinema", *Japanstudien-Familienangelegenheiten*, 19 (2007): pp. 189-206.
- JOO, Woojeong. "I was born middle class, but...: Ozu Yasujiro's *shōshimin eiga* in the early 1930s." *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 4(2) (2012): pp. 103-18.

- MANDUJANO-SALAZAR, Yunuen Ysela. "Ikumen, los recientes discursos sobre la paternidad activa en Japón". *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25, (50) (2016): pp. 1-18.
- MCDONALD, Keiko I. "Family, Education and Postmodern Society: Yoshimitsu Morita's *Family Game*". *East-West Film Journal*, 4 (1) (1989): pp. 53-68.
- MIZUKOSHI, Kosuke; KOHLBACHER, Florian; y SCHIMKOWSKY, Cristoph. "Japan's ikumen discourse: macro and micro perspectives on modern fatherhood". *Japan Forum*, 28(2) (2015): pp. 1-21.
- MONTAÑO MUÑOZ, José. "De la esperanza a la desesperación. Rebeldía juvenil y evolución de los géneros cinematográficos japoneses desde Ozu hasta Iwai". *Euskadiasia*, 2014.
- ROSENBAUM, Roman. "From the traditions of J-horror to the representation of kakusa shakai in Kurosawa's film *Tokyo Sonata*." *Contemporary Japan*, 22(1-2) (2010): pp. 115–36.
- SATO, Tadao. *Currents in Japanese Cinema*. Tokio: Kodansha International, 1982.
- SCHIMKOWSKY, Christoph y KOHLBACHER, Florian. "Of ikumen and ikuboss: An Inquiry into Japan's New Fathers as Consumers, Employees and Managers." En *Fathers in Work Organizations: Inequalities and Capabilities, Rationalities and Politics*, editado por B. Liebig y M. Oechsle, pp. 149-68. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich Publishers, 2017.
- STANDISH, Isolde. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. New York: Continuum, 2005.
- STURTZSREETHARAN, Cindi. "Resignifying the Japanese father: Mediatization, commodification, and dialect." *Language & Communication* (2016): pp. 45-58. <http://dx.doi.org/10.1016/j.langcom.2016.09.003>
- YAU, Shuk-ting Kinnia. "Bad Father and Good Mother: The Changing Image of Masculinity in Post-Bubble-Economy Japan." En *International Perspectives on Translation, Education and Innovation in Japanese and Korean Societies*, editado por G. H. Hebert, pp. 243-253. Cham: Springer Nature, 2018.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Representaciones audiovisuales de la virilidad anatómica como estrategia para enfrentar la masculinidad hegemónica

Audiovisual representations of anatomical virility as a strategy to confront hegemonic masculinity

Silvia Gas Barrachina

Universitat Jaume I

sgasbarrachina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9203-3755>

Fecha de recepción: 31/08/2022 Fecha de evaluación: 06/10/2022

Fecha de aceptación: 25/10/2022

Resumen

Numerosos estudios han manifestado la capacidad del medio videoartístico para cuestionar las construcciones normativas del género mediante la crítica, desarticulando símbolos hegemónicos de feminidad y masculinidad, así como la subversión, visibilizando identidades y subjetividades plurales alejadas del concepto heteronormativo. Teniendo en cuenta la idoneidad del lenguaje audiovisual en la desnaturalización de las representaciones esencialistas de género, este trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la praxis videoartística de un grupo semiótico poco estudiado, cuya estrategia común radica en la reproducción de imágenes vinculadas a la virilidad anatómica para enfrentar preceptos a partir de los cuales se constituye la masculinidad. Considerando el carácter polisémico de las obras de arte se posibilita adoptar una perspectiva de género en su análisis ante el objetivo de desvelar qué lenguajes formales y narrativas emplean los artistas para exponer su discurso. Los resultados presentan que dicha estrategia analizada no suele ser muy común entre los artistas. No obstante, encontramos tres elementos principales en la conformación del discurso, fundamentados en la representación del sistema sexual masculino. Imágenes que facultan alternativas audiovisuales hacia mecanismos de control, favoreciendo la visibilización y constitución de “otro” imaginario colectivo.

Palabras clave: videoarte, masculinidades, virilidad, masculinidad hegemónica, representaciones, género.

Abstract

Numerous studies have shown the capacity of the video-artistic medium to question the normative constructions of gender through criticism, disarticulating hegemonic symbols of femininity and masculinity as well as subversion, making visible plural identities and subjectivities far from the heteronormative concept. Taking into account the suitability of audiovisual language in the denaturalization of essentialist representations of gender, the aim of this work is to reflect on the video-artistic praxis of a little studied semiotic group, whose common strategy lies in the reproduction of images linked to anatomical virility to confront precepts from which masculinity is constituted. Considering the polysemic nature of the works of art, it is possible to adopt a gender perspective in their analysis in order to reveal the formal languages and narratives used by the artists to present their discourse. The results show that the strategy analyzed is not very common among artists. Nevertheless, we find three main elements in the conformation of the discourse, based on the representation of the male sexual system. Images which are beneficial for the constitution of “other” collective imaginary.

Key words: video art, masculinities, virility, hegemonic masculinity, representations, gender.

1. Introducción

La apropiación del vídeo como herramienta artística, a finales de los años sesenta, significó el desarrollo de un nuevo medio sin tradición delimitadora de la praxis, que favoreció la libre experimentación. Las primeras prácticas, producidas en el marco del ámbito televisivo, tuvieron como propósito transmutar los modos habituales de ver la televisión. Diferentes corporaciones financiaron estancias de artistas en los estudios para trabajar conjuntamente con técnicos, ante la percepción de las posibilidades artísticas que ofrecía la tecnología vídeo. El componente tecnológico del vídeo fue relevante en la producción de las iniciales piezas de videoarte. En primer lugar, se produjo un sesgo de género en la participación de mujeres en los programas de financiación para experimentar, desde una mirada artística, con las posibilidades que ofrecía el magnetoscopio, debido a que esta herramienta tecnológica se asociaba a la esfera masculina. En segundo lugar, los artistas focalizaron su práctica en la experimentación de técnicas videográficas como la mezcla de imágenes, el uso de *chroma key*, que posibilita la incrustación de una imagen sobre otra, y la técnica *de-beaming* cuyo efecto produce el deslizamiento de las zonas de la imagen que presentan un haz de luz a modo de mancha. Una potencialidad visual que anticipaba la necesidad de crear herramientas que permitieran la manipulación de imágenes de un modo menos rudimentario. Fueron los propios artistas quienes desarrollaron, en colaboración con personal especializado, los primeros

instrumentos de manipulación de la imagen electrónica como los sintetizadores de vídeo.

Más tarde, la comercialización de los equipos de vídeo portátiles produjo un estallido de las prácticas videoartísticas por la capacidad de autonomía que proporcionaban estos dispositivos en el registro de imágenes. En esta fase, donde la praxis se independiza del ámbito televisivo, se evidencia de qué modo el componente género influye tanto en las narrativas representadas como en los modos de abordar la imagen en movimiento.

Numerosas artistas emplearon el nuevo medio para desarticular las representaciones hegemónicas de las mujeres, propias del cine y los medios de comunicación. Sus narrativas se focalizaron en subvertir, desde su propia mirada, la construcción esencialista de la categoría mujer. Para ello, la estrategia principal que utilizaron fue la autorrepresentación. La (re)apropiación de su propio cuerpo, el cual era constituido mediante representaciones estereotipadas asociadas, principalmente, a la mujer sexualizada y a la mujer cuidadora, se empleó como medio vehicular para transfigurar dichas narrativas. El carácter feminista de estas primeras prácticas videoartísticas se evidenció en el cuestionamiento de los principios a partir de los cuales se las había construido como mujeres. De este modo, las artistas visibilizaron públicamente, incidiendo en la configuración del imaginario colectivo a través del lenguaje audiovisual, de qué modo el sistema patriarcal había intervenido en la constitución de su propia identidad. Unas narrativas que estuvieron ampliamente influenciadas por la Tercera Ola del movimiento feminista desarrollada en el contexto estadounidense de los años setenta.

Si bien muchas artistas emplearon el videoarte como medio para efectuar un análisis sociopolítico, desde una perspectiva feminista, fundamentado en la construcción de la categoría género, numerosos artistas, en cambio, focalizaron sus primeras prácticas en análisis conceptuales sobre las posibilidades técnicas que ofrecía la cámara de vídeo portátil en el registro de las imágenes. En este sentido, podemos distinguir tres modos a partir de los cuales se significa la imagen. Primeramente, entablando una relación entre el espacio delimitado por el cuadro de la imagen y el cuerpo del artista quien se sitúa como protagonista de la acción. Bruce Nauman en piezas como *Bouncing in the Corner Nº1* (1968) o *Revolving upside down* (1968) voltea la posición de la cámara para alterar la percepción tradicional de observar la imagen. Por otro lado, artistas como Vito Acconci en obras como *Push* (1969) o *Looking Around Piece* (1969) mantiene la posición habitual de la cámara en un plano fijo y efectúa un juego extendiendo su acción performativa fuera del marco de la imagen, por tanto quien observa debe completar la acción con su imaginación. Seguidamente, se experimenta con la imagen en movimiento haciendo uso de los recursos técnicos que ofrece la cámara. Por ejemplo, mediante los barridos de imagen y los zooms como se observa en la obra *Axis* (1975) de Gary Hill o la superposición de imágenes como en *Double Vision* (1971) de Peter Campus. Como resultado, estas piezas se caracterizan por el uso de movimientos

exagerados que dotan de inestabilidad a la imagen, alterando las normativas formas de mirar la imagen en movimiento. Finalmente, los artistas experimentan con la aplicación de efectos electrónicos sobre las imágenes registradas mediante el uso de los sintetizadores de vídeo. Así se observa en las características piezas de Nam June Paik como *Global Groove* (1973) donde el artista examina el vínculo entre la música y los efectos electrónicos de la imagen, la obra *Mouthpiece* (1978) de Gary Hill donde el artista analiza la relación entre la imagen y el sonido a través del color o de carácter más surrealista, jugando con formas y colores como hacen Steina y Woody Vasulka en *Golden Voyage* (1973).

Estas narrativas producidas por los artistas, que representan un análisis conceptual basado en la experimentación de la imagen, se van desvaneciendo, especialmente, a partir de la década de los años ochenta debido a dos factores fundamentales. En primer lugar, la asimilación del medio incita a que los artistas ya no se centren tanto en la cuestión técnica de la imagen, sino más bien en la representación de ficciones acometidas desde una mirada personal, cuyos resultados se manifiestan en piezas de carácter poético carentes de efectos electrónicos. Asimismo, los Estudios sobre las Masculinidades (*Men's studies*), originados en países anglosajones en la década de los años ochenta, favorecieron la representación de narrativas que cuestionaban la construcción normativa de la identidad masculina.

En este sentido, el videoarte se presenta como un medio audiovisual, abordado desde la práctica artística, adecuado para disputar la hegemonía y reivindicar las pluralidades. En el contexto español, diversos estudios han expuesto la relación entre la práctica videoartística y los diferentes modos de abordar la masculinidad. Investigaciones como las de Caballero (2013) presentan como el videoarte desarticula el concepto hegemónico de masculinidad al ser representadas diversas masculinidades que comprenden: cuerpos masculinos nacidos biológicamente mujer, mujeres adoptando roles masculinos, cuerpos masculinos que adoptan roles femeninos, travestismo y las relaciones homosexuales. Estudios como los de López (2020) determinan desde una perspectiva *Queer* de qué modo el videoarte se constituye como un medio de representación de modelos heterogéneos situados en la periferia, creando espacios de reflexión que cuestionan los valores normativos y favorecen la disolución de estructuras basadas en el esencialismo sexual. Premisa sustentada por Blanco-Fernández (2021) quien comprende el término «vídeo-expandido» más allá del significado tradicional, basado en las posibilidades que ofrece el vídeo como lenguaje formal respecto al cine, y su capacidad para abarcar representaciones políticas fundamentadas en la resistencia y la emancipación LGBTIQ+.

Sin embargo, en la observación de los diversos métodos manejados por los artistas para la escenificación de las múltiples masculinidades, este trabajo plantea la posibilidad de análisis de una estrategia carente de estudio: la representación de la virilidad como medio conveniente para subvertir la masculinidad hegemónica. El concepto de virilidad se significa como una cualidad propia de la masculinidad

abordada desde el aspecto sexual. Percepción estereotipada construida socialmente (Kimmel, 1997) a partir de una condición biológico-fisiológica: la posesión de un pene y testículos que capacitan para la procreación. De este modo, se determina la dominación masculina sobre quienes no poseen dichas características, desencadenando una serie de conductas vinculadas a la práctica sexual como la heterosexualidad activa (Olavarría, 2017), la agresividad (Gutmann, 1998) o la potencia sexual (Corbin et al., 2006; Orm y Camacaro, 2013). La idea de virilidad que conduce este estudio se fundamenta en la virilidad anatómica, comprendida en base al aparato genital masculino, la cual es reforzada por la incorporación de diversos rasgos físicos y conductas definitorias de la masculinidad.

El objetivo de este trabajo reside en efectuar una aproximación a las prácticas de videoarte cuyas narrativas se focalizan en la representación de la virilidad anatómica. Para ello, se reflexiona sobre el empleo de dicha estrategia como medio para deconstruir la masculinidad desde una perspectiva de apropiación de la propia masculinidad hegemónica. Esto resulta significativo ya que se fomentan ópticas enriquecedoras para el estudio de las masculinidades desde el ámbito audiovisual en general y del videoarte en particular.

2. Metodología

El objeto de estudio es abordado desde una perspectiva de género¹. Se comprende el género como constructo socio-cultural y campo de articulación de poder, por ello resulta una categoría útil para el análisis de las obras (Scott, 1996). «Los estudios de género de los hombres y las masculinidades ubican a los hombres como sujetos dentro de un sistema sexo-género, un sistema de ideologías, identidades y relaciones androcéntricas y heterosexistas, que son nuestra actual herencia cultural» (Nuñez, 2016: 21). En la experiencia visual (Mitchell, 2009) resulta considerable interpretar la mirada del autor, también la de quien observa. El carácter polisémico de las obras de arte posibilita incorporar la perspectiva de género (Blas, 2005) con el propósito de visibilizar, extender y transmutar los modos heteronormativos de comprender y de discernir la realidad.

La mirada no es un mecanismo neutral, sino que, al igual que los géneros, se articula a través de los discursos culturales dominantes [...]. Ante la monopolización de imágenes normativas, la imagen en movimiento –vídeo y cine– se presenta como una vía de escape a la iconosfera dominante y una herramienta de lucha sociopolítica, así como de

¹Nuñez (2016) plantea que los estudios de las masculinidades se refieren a un subcampo de los estudios de género, cuyo objeto de estudio reside en los procesos socioculturales y de poder que ejerce el género sobre los cuerpos socialmente comprendidos como "hombres".

producción de un nuevo imaginario colectivo (Caballero, 2014: 100-102).

Para la consecución de los objetivos propuestos se siguió el siguiente procedimiento sistemático: en primer lugar, se procedió a la recogida de datos mediante el análisis de fuentes bibliográficas y catálogos de exposiciones, así como a través de los bancos de datos videográficos. En segundo lugar, se efectuó la delimitación del objeto de estudio condicionado por las siguientes variables: los artistas son hombres y las piezas tienen una narrativa fundamentada en la virilidad anatómica. Cabe destacar que la muestra final es seleccionada intencionalmente respecto a un conjunto de producción mayor con la finalidad de efectuar una aproximación al objetivo propuesto. Seguidamente, las piezas elegidas fueron analizadas empleando un método formalista que permitió el análisis de las características formales y compositivas de la obra, un método semiótico que posibilitó interpretar la obra desde los valores simbólicos y un método comparativo en el que se compararon las obras analizadas para establecer grupos semióticos.

3. Erotización de los testículos como objeto estético

La representación de los testículos como elemento principal del discurso narrativo es, generalmente, minoritaria. Las primeras obras videoartísticas que abordan dicha temática tienen como propósito experimentar con los recursos técnicos ofrecidos por la cámara. Bruce Nauman en *Bouncing Balls* (1969) presenta una pieza en la que se observa un plano detalle de sus testículos, los cuales hace rebotar con su mano. El empleo de un recurso visual como la disminución de la velocidad en el tiempo de visionado acentúa la acción, dotando a la imagen de un carácter poético. En *Black Balls* (1969) Nauman aborda el lenguaje audiovisual de un modo similar. Un plano detalle ralentizado enmarca sus testículos que esta vez son pintados con pintura negra, empleando como herramienta su propia mano. Ambas obras presentan el videoautorretrato como lenguaje artístico, el cual se caracteriza por el uso de planos cortos que enmarcan generalmente el rostro de los y las artistas —en este caso, partes del cuerpo— donde la acción está pensada para representarse frente a la cámara, ya que la gestualidad deviene en un factor primordial. La autorepresentación, por tanto, constituye una estrategia común en la que el cuerpo se conforma como canalizador de las experiencias. Nauman al autoposicionarse frente a la cámara, sin mostrar su rostro, enmarcando únicamente sus testículos, productores de la testosterona (Gindin, 1996) y significadores de la virilidad, estaría reafirmando su masculinidad. Es decir, emplea la representación de su virilidad anatómica para identificarse como hombre. No obstante, los recursos visuales empleados como el plano detalle —ausencia de rostro/ausencia de falo— y la ralentización del tiempo de visionado propone una lectura enfrentada de las imágenes. La representación de los testículos podría interpretarse, por ello, como elemento de deseo y no de poder, el cual recae sobre el

falo. Se produce una (des)configuración del cuerpo masculino que transmuta de sujeto que admira —a las mujeres— a objeto de admiración.

Una vez que el cristianismo se había impuesto como el sistema dominante, e implantó la lógica reproductiva y heterosexual sobre las representaciones corporales y eróticas, el cuerpo masculino desaparece del mapa de tributo erótico, a no ser por algunas producciones artísticas contraculturales (Aguilar, 1998: 270).

Se produce una transformación de la dominante masculinidad —por poseer un falo, el cual en las piezas de Nauman es desplazado— hacia una erótica masculinidad, donde los testículos se configuran como objeto erótico de deseo al que se le rinde tributo y se ensalzan como elemento estético.

4. Deconstrucción de la perspectiva heteronormativa en la apreciación del tamaño del falo

El pene se constituye como elemento principal de la virilidad anatómica. Su tamaño, su dureza y forma en la erección son características que determinan la potencia sexual y, consecuentemente, la capacidad de procrear. La importancia y valor concedido a la apariencia y funcionalidad del pene está determinado por el autoreconocimiento como hombre (Calderón, 2021). La significación del pene, construida desde una perspectiva heteronormativa es abordada en la pieza *Pandora's box* (1991) de Kees Aafjes. El autor presenta una instalación conformada por un antiguo cofre que se agita y emite sonidos, incitando al espectador a acercarse. Al abrir la caja la tentación se hace visible. De su interior emerge un falo erecto y de color rojo. El artista emplaza el pene como elemento central de la obra, un objeto de deseo y atracción irresistible, desvelado por la curiosidad irrefrenable de quien observa. Sin embargo, al establecer una analogía con el mito griego, la obra podría interpretarse desde el significado dual asignado al órgano viril. Por un lado, se representa como objeto de deseo erotizado, otorgándole una condición positiva. Por otro, como una fuerza del mal que ha sido liberada a la sociedad, dotándolo de un carácter pernicioso. Dos fenómenos que conllevan a la reflexión sobre la construcción de los estereotipos de género en base al dualismo sexual. Las características fisiológicas y biológicas están determinadas por los órganos sexuales pene/ausencia de pene como premisa para la construcción dual de la categoría hombre/mujer.

Desde la masculinidad hegemónica, el tamaño es una característica valorada por el hombre, ya que está vinculado a su reputación como amante, y precisa de reconocimiento femenino. «Los hombres entrarían en una competencia social, por el tamaño del pene y las mujeres lo tendrían en cuenta como un requisito del placer» (Calderón, 2021: 26). Identificación atravesada por aspectos socioculturales. «La importancia del pene en el hombre queda sujeta a los diferentes matices

que la cultura impone en las relaciones sociales» (Montesinos, 2007: 47). En este sentido, socialmente se establece un ideal de cómo debe ser el órgano viril, arquetipo impulsado por el cine y los medios de comunicación. Especialmente, la industria pornográfica enfatiza la importancia del tamaño del pene, influyendo en la autopercepción y sirviendo como punto comparativo (Sharp y Oates, 2019). La pornografía *mainstream* se construye desde una mirada heteronormativa donde el tamaño se vincula a la satisfacción de la pareja femenina. Cuestión reflejada en la pieza audiovisual *Pene (otra historia de amor)* (2007) de León Siminiani. Un vídeo-relato donde se combina narración e imágenes recurso sobre la cotidianidad de una pareja heterosexual. Una voz en *off* masculina narra un posible relato ficticio —construido desde una perspectiva de guión inacabado— sobre Antonio y Pilar, quienes deciden experimentar sexualmente con otras personas. Sin embargo, se produce un conflicto cuando Antonio al comparar su pene con el de otros hombres se percata que su tamaño es inferior. Dificultad enfrentada mediante la ausencia del pene, el cual es seccionado en un aparente accidente de tráfico, hecho que conlleva a cuestionar su relación sentimental con Pilar. Finalmente, el conflicto es resuelto mediante un trasplante de pene, aquel que siempre quiso tener. El significado del falo en esta pieza está vinculado a la masculinidad hegemónica, no obstante es abordado desde una mirada irónica, visibilizando la importancia del tamaño del pene en la construcción de la virilidad. Para ello, el artista dibuja un personaje que encarna el estereotipo de macho, quien es capaz de permutar su pene (pene-seccionado) para ser aceptado socialmente como un hombre (pene-corregido). La problemática del tamaño impuesto es planteada en la acción registrada en vídeo *11 de media* (2008) de Miguel Benlloch. El artista se sitúa en un escenario que reproduce una oficina, decorado con un ordenador y estanterías colmadas de cajas y archivadores. Ataviado con un traje de vestir masculino, se ha desprendido de los pantalones dejando al descubierto su ropa íntima. Afligido extrae del bolsillo de su chaqueta un globo, el cual a modo de falo va hinchando al ritmo de los gemidos que el propio artista emite. Cuando el globo ha alcanzado un tamaño considerable, la imagen se disuelve a negro y escuchamos el ruido del globo explotar. Seguidamente, se observa una fotografía del globo hinchado sobre una regla que marca la medida del mismo: once centímetros. Benlloch reflexiona sobre la construcción de la masculinidad hegemónica a partir de la virilidad anatómica significada por el tamaño del pene. Para ello, emplea dos estrategias importantes: el estallido final como símbolo de renuncia y el globo prótesis como práctica contra-sexual. La acción de Benlloch podría ser comprendida desde la perspectiva de Preciado (2002) como el fin del orden legitimador de los cuerpos sujetos unos a otros.

La lógica de la heterosexualidad es la del dildo. Esta remite a la posibilidad trascendental de dar a un órgano arbitrario el poder de instaurar la diferencia sexual y de género. El hecho de haber «extraído» del cuerpo, en forma de dildo, el órgano que instituye el cuerpo como «naturalmente masculino», debe

considerarse como un acto estructural e histórico decisivo entre los procesos de deconstrucción de la heterosexualidad como naturaleza. La invención del dildo supone el final del pene como origen de la diferencia sexual (Preciado, 2002: 64).

El artista Pieter Baan Müller en *Sexuele Problemen* (1988) representa las problemáticas sexuales desde una perspectiva más amplia. Una pieza basada en la combinación de imágenes conceptuales y acciones de performance donde el autor interactúa con dibujos que va realizando. En una de las partes que componen el vídeo hace referencia a la erección como problema sexual. Para ello, el artista presenta un plano corto de un slip, dispuesto sobre una mesa, sobre el que dibuja unas piernas y un tórax. Al retirar la prenda de encima de la mesa, la sombra de un avión atraviesa el cuerpo dibujado. La combinación de su cuerpo, en ocasiones representado desnudo, interactuando continuamente con las ilustraciones y la multiplicidad de signos y metáforas inducen a una reflexión sobre los problemas sexuales desde la experiencia masculina.

5. El onanismo como modelo de autonomía del placer y liberación de la sexualidad impuesta

Bram Geerlings en *Famous Impersonation of a Blind Snail* (1978) presenta un plano corto, prácticamente en posición cenital a una mesa, en cuyo centro se ha situado la fotografía de una vagina. En la parte superior del cuadro, un falo impregnado en pintura es automasturbado. Una pieza que representa las relaciones de poder en la esfera sexual. La autoridad de la mirada masculina, representada en un falo activo, es afirmada sobre la figura femenina, representada en un objeto inanimado/pasivo, como estímulo del deseo heterosexual. En tanto que Geerlings en su imaginario sexual precisa de la genitalidad femenina, Vito Acconci en la performance registrada en vídeo *Seedbed* (1972) basa su autosatisfacción sexual en imaginaciones estimuladas por los y las visitantes. El público entraba a la Sonnabend Gallery en SoHo y se enfrentaba a un espacio vacío. Únicamente al final de la sala se percibía una leve elevación del suelo. Bajo la rampa, el artista, oculto, se masturbaba basando sus fantasías en los movimientos de los visitantes cuando caminaban por el espacio situado encima de él. En los altavoces dispuestos en la galería, los espectadores escuchaban las palabras de Acconci. Ambos artistas efectúan una acción similar basada en la autosatisfacción estimulada, no obstante, sus fantasías se fundamentan en componentes externos diferentes. Geerlings, desde una perspectiva heterosexual, hace evidente la necesidad de imágenes sexuales femeninas para alcanzar el placer. Acconci «crea una arquitectura de la interioridad por medio de la fantasía, a través de la imaginación visual» (Laqueur, 2007: 472). Ambas acciones plasman la relación onanismo-estimulación comprendida desde diferentes perspectivas.

Una visión opuesta es aquella que expone la masturbación como acción mecánica y distante de cualquier interacción humana. *Blow Job* (1993) de Jaap de Jonge es una instalación conformada por una construcción mecánica de tubos que simulan un falo, el cual presenta un movimiento repetitivo. En el extremo se emplaza un monitor con la imagen del rostro de una mujer, con la boca abierta, que se mueve al mismo ritmo. Del mismo modo que ocurre con la obra de Geerlings se evidencia la necesidad de introducir la figura femenina para alcanzar placer. En esta ocasión, se comprende como sujeto activo que realiza la acción. Lerner y Sander en el vídeo musical *Elektrotechnique* (2011) efectúan una metáfora de la masturbación mediante la construcción de aparatos electrónicos. El elemento femenino es introducido a través de objetos que representan la feminidad como un pintalabios rojo o los zapatos de tacón. Un planteamiento que evidencia el onanismo atravesado por el constructo género. «La historia ha dado a la masturbación su propia resonancia de género: liberadora, extática, soñadora y lírica contra abyecta, humillante y decididamente inferior» (Laqueur, 2007: 474).

En el reclamo de la satisfacción sexual no reproductiva podemos diferenciar dos conjuntos. La automasturbación en la cual el falo se comprende como elemento visible y en acción donde se reflexiona sobre las relaciones de poder. Así como, la acción practicada por “otro” donde el falo deviene invisible y reivindica la sexualidad no normativa. En *Undertone* (1972) Vito Acconci se sitúa tras una mesa y sus manos bajo de ella, ejecutando un diálogo dirigido al espectador. En un primer momento se intenta autoconvencer de que hay una mujer debajo de la mesa, relatando una fantasía masturbatoria. Quien observa, entra en el juego de Acconci, al completar con su imaginación la escena. El espectador se implica en la obra a modo de *voyeur*, pero también, de cómplice, al ser coaccionado por el artista. Un planteamiento enfrentado en *The soup is delicious* (1977) de Miguel Ángel Cárdenas. Un hombre prepara una sopa empleando elementos fálicos. El artista sentado tras una mesa degusta la sopa con deleite, simulando tener un orgasmo, mientras se intercalan escenas sexuales. De este modo, se insinúa una posible felación bajo la mesa. Ambos usan recursos similares pero con diferente narrativa. En tanto que Acconci muestra autoridad al involucrar al público, abordando la acción desde una mirada heterosexual, Cárdenas entabla un autodiálogo basado en el placer, desde una perspectiva homoerótica.

Otra estrategia en la deconstrucción de la sexualidad heteronormativa reside en el empleo de elementos culturales. Daniel Brun en *Bleechin* (1980) hace uso del pantalón vaquero como código de vestimenta vinculado a la escena homoerótica de la Alemania de la década de los años ochenta. En la obra se observan planos detalle de *jeans* con los botones desabrochados, las costuras desgarradas y la zona donde se emplaza la zona íntima masculina pintada con pintura blanca. Imágenes que se intercalan con escenas de una mano auto acariciando la zona íntima. Valeriano López en *La mano siniestra* (2002) se apropia de una imagen icónica de la Historia del Arte para subvertir el carácter de

deshonra vinculado históricamente al onanismo. El artista presenta una pantalla partida. En la parte izquierda se observa la obra de El Greco *El caballero de la mano en el pecho* (1580) a la cual se le ha añadido un brazo que se desplaza hacia la otra pantalla donde hay un hombre. La mano se introduce en su bragueta y realiza tocamientos. Tras finalizar, el hombre se abrocha la bragueta. Seguidamente, a modo de friso se deslizan horizontalmente una sucesión de personajes de diferentes sexos y edades con la mano en el pecho. De este modo, el artista cuestiona desde los símbolos culturales la autonomía del placer quebrantando la sexualidad normativa.

6. Conclusiones

Los medios de comunicación constituyen una poderosa herramienta, por su capacidad de rapidez y alcance masivo, para la reproducción y consolidación de imágenes estereotipadas. El dominio e influencia de la cultura audiovisual en nuestra sociedad, alentada por las redes sociales y las plataformas *streaming*, incide en la construcción de una realidad hegemónica. Sin embargo, su idoneidad como espacio de comunicación posibilita generar respuestas a modo de representación de múltiples identidades relegadas del discurso oficial. Desde el ámbito artístico, el videoarte, como medio audiovisual, se presenta como espacio idóneo para desarticular las representaciones hegemónicas sobre el género y la sexualidad adoptando una perspectiva crítica, así como la visibilización de identidades no normativas desde la práctica subversiva.

Entre las propuestas planteadas por los artistas cuyo objetivo radica en el cuestionamiento de la masculinidad heteronormativa, este trabajo ha planteado una estrategia prácticamente carente de estudio: la re(significación) de la masculinidad desde el concepto de virilidad anatómica. Los resultados en el análisis de las piezas de videoarte posibilitan la conformación de grupos semióticos protagonizados por símbolos significadores del concepto de virilidad.

La masculinidad significada en el poder dominante que ejerce el falo es desplazada hacia una masculinidad erótica, en la cual los testículos se conforman como objeto de deseo. La importancia que recae sobre el tamaño del falo responde a su construcción desde una perspectiva heteronormativa. Los artistas emplean diversas estrategias para su desarticulación como la reafirmación como símbolo de poder, la ironía mediante la exageración del estereotipo de macho, el dildo-prótesis como práctica contra-sexual, así como la autorepresentación simbólica abordada desde la experiencia de aquello que la sociedad interpreta que significa ser hombre. El pene se comprende como elemento principal sobre el que recae la satisfacción sexual no reproductiva. El onanismo es representado desde una mirada heterosexual incidiendo en la visibilización de la figura femenina como necesaria para alcanzar el placer. En contraposición, desde una mirada homoerótica a partir de la apropiación de elementos culturales.

Estas prácticas videoartísticas presentan modos alternativos en la representación de la identidad masculina, a través de la desarticulación de la simbología significadora de la virilidad anatómica. Un testimonio, construido a partir de la experiencia artística, que favorece el proceso de identificación con otros modos de ser y pertenecer que difieren de los parámetros esencialistas.

Referencias bibliográficas

- AGUIAR, José Carlos. "¡Ámame por ser bello! Masculinidad= cuerpo+ eros+ consumo". *Revista de Estudios de Género La ventana* 1, nº 8 (1998): 269-284. doi <https://doi.org/10.32870/lv.v1i8.381>
- BLANCO-FERNÁNDEZ, Vitor. "Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas". *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1 (2021): 81-89. doi: <https://doi.org/10.5209/eslg.75397>
- BLAS, Susana. "Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español". En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lydia García-Merás, 109-122. España: Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arte y pensamiento, 2005.
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio. "Comunicación y subversión: estudios de género desde la cultura visual: aportes de la teoría queer y los estudios visuales". *Journal de Comunicación Social* 2, nº2 (2014): 95-119. doi: <https://doi.org/10.35319/jcomsoc.201421093>
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio. "La representación de la(s) masculinidad(es) en el videoarte español (2000-2010)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- CALDERÓN GARRIDO, Zoila de Lourdes. "Los significantes de la virilidad y su relación con la aceptación de la disfunción sexual masculina en el hombre latinoamericano". Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021.
- CORBIN, Alain; COUTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *Histoire de la virilité*. París: Éditions du Seuil, 2006.
- GINDIN, León Roberto. *El Rugido. Potencia masculina: mitos, realidad, problemas y soluciones*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- GUTMANN, Matthew. "El Machismo". En *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 238-257. Chile: FLACSO, 1998.
- KIMMEL, Michael. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 49-62. Chile: Ediciones de las Mujeres nº 24, 1997.
- LAQUEUR, Thomas W. *Sexo solitario: una historia cultural de la masturbación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LÓPEZ OCAÑA, Antonio Jesús. "Testimonios disidentes el discurso queer y su presencia en el arte español a través de la creación audiovisual". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2020.

- MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MONTESINOS, Rafael. *Perfiles de la Masculinidad*. México: Plaza Valdés, 2007.
- NUÑEZ NORIEGA, Guillermo. "Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?". *Culturales* 4, n.º 1 (2016): 9-31. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000100009&lng=es&nrm=iso
- OLAVARRIA, José. *Sobre hombres y masculinidades: "ponerse los pantalones"*. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2017.
- ORM SAAB, Karina Abou y CAMACARO CUEVAS, Marbella. "Determinantes socioculturales que condicionan la masculinidad y su impacto en la salud sexual y reproductiva de los hombres". *Comunidad y Salud* 11, n.º1 (2013): 27-36. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-32932013000100005&lng=es&nrm=iso
- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- SCOTT, Joan. "El género, una categoría útil para el análisis histórico". En *La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilado por Marta Lamas, 265-302. México: PUEG, 1996.
- SHARP, Gemma, y OATES, Jayson. "Sociocultural Influences on Men's Penis Size Perceptions and Decisions to Undergo Penile Augmentation: A Qualitative Study". *Aesthetic Surgery Journal* 39, n.º 11 (2019): 1253–1259. doi <https://doi.org/10.1093/asj/sjz154>



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Moses Harman, el hombre que defendió Voltairine de Cleyre en *Esclavitud Sexual*

Moses Harman, the man who defended
Voltairine de Cleyre in *Sex slavery*

David Martín Sánchez

Instituto de Historia Social Valentín de Foronda (EHU/UPV)

dmartinsan4@educacion.navarra.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7398-6558>

Fecha de recepción: 31/05/2022 Fecha de evaluación: 21/09/2022

Fecha de aceptación: 22/09/2022

Resumen

En el presente artículo nos vamos a acercar a la figura de Moses Harman, nacido en 1830, y su protagonismo en el ensayo *Sex slavery*, escrito por la anarquista y feminista Voltairine de Cleyre en 1890. Harman fue maestro y editor del diario *Lucifer the Lightbearer*, y toda su vida luchó por los derechos de la mujer. Es considerado uno de los precursores del movimiento feminista en los Estados Unidos y, junto con su hija Lilliam, formó un grupo neomalthusiano en Chicago que proponía la necesidad de la procreación consciente del proletariado o la maternidad libre, entre otras reivindicaciones. Fue encarcelado en varias ocasiones por el delito de obscenidad bajo las Leyes *Comstock*. La importancia de este estudio reside en resaltar la personalidad de Harman, quien, en contra de la masculinidad hegemónica de la época y del contexto en el que vivió, combatió hasta la muerte en favor de la mujer y su liberación. No es un tema baladí, ya que, como bien recuerda la propia Voltairine de Cleyre, ni siquiera entre los compañeros anarquistas era una actitud frecuente.

Palabras clave: Moses Harman, Voltairine de Cleyre, Esclavitud Sexual, Leyes Comstock, Anarquismo, Feminismo.

Abstract

In this article we will look at the figure of Moses Harman, born in 1830, and his role in the essay *Sex slavery*, written by the anarchist and feminist Voltairine de Cleyre in 1890. Harman was a teacher and editor of the newspaper *Lucifer the Lightbearer*, and a lifelong fighter for women's rights.

He is considered one of the forerunners of the feminist movement in the United States and, together with his daughter Lilliam, formed a neo-Malthusianist group in Chicago that proposed the need for conscious procreation of the proletariat or free motherhood, among other demands. He was imprisoned on several occasions for the crime of obscenity under the Comstock Laws. The importance of this study lies in highlighting the personality of Harman, who, against the hegemonic masculinity of the time and the context in which he lived, fought to the death in favour of women and their liberation. This is not a trivial issue, since, as Voltairine de Cleyre herself recalls, even among fellow anarchists this was not a common attitude.

Key words: Moses Harman, Voltairine de Cleyre, Sex slavery, Costomck laws, Anarchism, Feminism.

1. Introducción

A partir de mediados del siglo XIX, Estados Unidos vio florecer un movimiento anarquista que no siempre fue original y que, debido a la inmigración europea que traía consigo el movimiento obrero del viejo continente, replicaba sus corrientes pujantes como el anarcocomunismo y practicaba tácticas de expansión como la propaganda del hecho a través de acciones violentas aisladas¹. Voltairine de Cleyre, una hija de emigrantes europeos con diferentes generaciones de arraigo en América, optó por otra vía, la del anarquismo sin adjetivos, basculando entre un socialismo libertario y un anarquismo individualista. El apoyo a los desheredados de la sociedad y la libertad del individuo fueron sus dos máximas de lucha, siendo la liberación de la mujer su punto central e inevitable sin el cual no era posible ninguna insurrección que revertisiera el orden social. La liberación de la mujer era un prerequisite de cualquier juicio. Sin ella quedaban además marginadas las mujeres del disfrute pleno de su potencia como seres humanos, reducidas a la condición de “hermosos defectos de la naturaleza” (Wollstonecraft, 2005: 89). No siempre contó con el apoyo de sus compañeros de lucha, que miraban a otro lado cuando la cuestión de la mujer entraba entre los objetivos principales de la revolución, sin embargo, sí existieron algunos casos memorables, como el maestro Moses Harman, quién sí sacrificó su vida entera por esa causa. De Cleyre no pasó por alto el activismo de este hombre que denunciaba la institución del matrimonio y la situación de la mujer dentro del mismo. En una ocasión en la que fue juzgado y encarcelado acusándolo de obsceno y contraventor de las Leyes

1 A través de las acciones con carácter violento, no sólo con mensajes teóricos, se pretendía difundir la idea de que era posible extender las ideas anarquistas: el atentado de Juan Oliva Moncasi contra el rey Alfonso XII en octubre 1878; el intento de apuñalamiento del rey Humberto I por parte de Giovanni Passannante en noviembre de 1878; el asesinato fallido del zar Alejandro II en marzo de 1881, y otros actos de sabotaje con menos resonancia mediática

defensoras de la moral, dirigió una campaña para lograr su indulto. Y lo hizo con las mejores armas que ella tenía, los discursos trabajados como ensayos, que no sólo exponían su denuncia, sino que lo hacía desde un afán de mostrar al pueblo que se podía luchar contra el sistema con sus herramientas, sin renegar de la educación y la cultura, sin caer en los panfletos. Así fue como Voltairine de Cleyre dio a conocer entre su amplia audiencia, el caso del hombre que estaba encarcelado por defender a las mujeres, Moses Harman.

2. Voltairine de Cleyre

Voltairine de Cleyre, menos conocida que Emma Goldman quizá por su temprana muerte, fue la otra gran figura femenina del anarquismo de finales del siglo XIX y principios del XX. Tuvo una vida discreta fuera de los focos mediáticos de la época, excepto en 1902, cuando sufrió un intento de asesinato, y en 1908, cuando fue arrestada por primera y última vez. Coetáneos suyos como los periodistas anarquistas Jay Fox y Rudolf Rocker, o el más famoso historiador del movimiento libertario, Max Nettlau, alabaron su lucha libertaria y profesaron un gran respeto por su figura dentro del anarquismo norteamericano (Avrich, 1978: 20). Incluso la propia Goldman, con la que no siempre tuvo buena relación, la calificó como la poeta rebelde, la artista amante de la libertad, la mejor mujer anarquista de Estados Unidos (Goldman, 2005: 29-44).

Voltairine de Cleyre nació en Leslie, Michigan, el 17 de noviembre de 1866 en el seno de una familia pobre. La visión libertaria y emancipadora de la sociedad que desarrollaría Voltairine a lo largo de su vida ya le vino dada desde la cuna. Ella no se definía como comunista, aunque sí asignaba esa categoría ideológica a su abuelo paterno y a Héctor de Claire, su padre. Héctor, nacido en Francia, se había acercado al socialismo a partir de la Revolución de 1848, y en 1854 se embarcó junto con su hermano rumbo a los Estados Unidos. Durante la Guerra de Secesión estadounidense luchó en el ejército del Norte y tras acabar la contienda, obtuvo la ciudadanía norteamericana. La madre de Voltairine, Harriet Elizabeth Billings, también nació en Estados Unidos, y su familia, aún siendo de corte conservador presbiteriano, había militado en el movimiento abolicionista. Harriet y Héctor se casaron en 1861 y poco después tuvieron a sus tres hijas. La última fue Voltairine, a quien su padre llamó de ese modo por ser gran admirador de Voltaire, convencido de que su mujer daría a luz un varón, y al no ver cumplido su pronóstico, lo mantuvo como consuelo mitigando lo que en realidad era un deseo.

La relación entre sus padres se fue deteriorando con el tiempo y acabaron separándose cuando Voltairine apenas era una adolescente. Voltairine quedó a cargo de su padre, que se había trasladado a Port Huron para trabajar, quien, al no poder ocuparse de ella, decidió ingresarla en un convento. Héctor, a pesar de ser socialista y racionalista, consideró que era el mejor lugar para la educación de su hija. Tenía catorce años cuando entró en la institución religiosa de Nuestra Señora del Lago Huron, y estuvo

hasta la edad de diecisiete. Como ella misma recordará más tarde, siempre dudó de la existencia de un Dios, y esos fueron unos años llenos de oscurantismo que forjaron a fuego su recelo frente a las religiones, pero a la vez fue un período de su vida de aprendizaje y de descubrimiento de la fraternidad para con los más necesitados y desamparados de la sociedad.

Tras salir del Convento, se fue para vivir en diferentes lugares del estado de Michigan donde se ganó la vida dando lecciones de piano, de francés y de caligrafía, materias que había adquirido diestramente durante su período estudiantil. Voltairine de Cleyre, al igual que le ocurrió al anarquista Proudhon, consiguió adquirir la cultura burguesa sin lograr identificarse con ella. El trabajo de profesora fue el que le permitió subsistir económicamente hasta el final de sus días, si bien ayudaron a su precaria economía los artículos que escribía para diferentes periódicos, y algunos ingresos por las charlas realizadas en diferentes auditorios.

En el curso de estos primeros años de juventud independiente, se acercó cada vez más a los librepensadores y su floreciente actividad literaria se introdujo rápidamente dentro de las reflexiones y debates elaborados por este movimiento. Frecuentando ese círculo de filósofos, librepensadores y literatos, tuvo el primer encuentro con el socialismo, doctrina que se ajustaba a su visión del mundo. Sin embargo, le bastaron unas pocas semanas de investigación teórica para comprobar que el socialismo no encajaba del todo dentro de su ideal político. Si bien su determinación por combatir las injusticias económicas y sociales le acercaba a dicha doctrina, su amor por la libertad le impedía aceptar el rol que el socialismo concedía al Estado (Martín, 2021: 279-281).



² Foto de Voltairine de Cleyre, tomada en Filadelfia en agosto de 1901

El 11 de noviembre de 1887 tuvo lugar un suceso que fue determinante para su definitiva conversión al anarquismo, la Revuelta de Haymarket, un hecho histórico importante para la causa libertaria y símbolo de la lucha del movimiento obrero³. Voltairine se hizo anarquista y sus discursos empezaron a tener un contenido más social, por encima de la cuestión individual o de la libertad religiosa que le había preocupado desde que había salido del Convento. El librepensamiento le seguía interesando, pero su punto de mira se centró a partir de este momento en la clase social desheredada y, por supuesto, en lo que vino a llamar, la cuestión de la mujer, “The woman question”⁴.

Se han publicado una serie de sus trabajos en 1914, pero muchos otros escritos siguen sin salir a la luz, como sus numerosas cartas y poemas desperdigados en diferentes periódicos. Escribía desde la belleza y la alta cultura, no distinguiendo entre la que podían acceder los burgueses y aristócratas y la que debía alcanzar el pueblo llano. No cayó en la simplificación de los textos para que fuesen más accesibles al gran público, al contrario, optó por enriquecer, desde el punto de vista literario y cultural, a toda aquella persona que se acercaba a su obra. Su original forma de denuncia superó el mero panfleto al que recurrían sus colegas revolucionarios, fue más allá, y no dudó en tratar al pueblo de manera inteligente elevando a ensayos cuasi líricos, cuando no relatos poéticos o poesía pura, su mensaje acerca de los hechos que denunciaba. Se apoyó en esa Literatura con mayúsculas de la que ella era devota. La pobreza no debía significar ignorancia.

No sólo buscó referentes clásicos dentro del mundo libertario, también estuvo influenciada por referentes poco sospechosos de ser protoanarquistas, como Mary Wollstonecraft, de la que tomó prestada su analogía entre la tiranía política y la dominación de las mujeres por parte de los hombres, vinculando la esclavitud con la autoridad y la explotación. La autoridad, en manos de la Iglesia, y la explotación, que no se podía separar de la propiedad, estructuraban las desiguales relaciones de poder y los sistemas de organización que controlaban y oprimían a las mujeres como vasallas y trabajadoras. La esclavitud, respaldada por la costumbre, los prejuicios y numerosas normas culturales, era la condición que minaba la capacidad de las mujeres para desobedecer o resistir. La opresión de las mujeres se extendía de manera muy amplia en todos los ámbitos

3 Los sucesos dieron lugar posteriormente al establecimiento del 1 de mayo como día Internacional de los Trabajadores. Como ejemplo paradigmático, entre las reivindicaciones de los trabajadores que se vieron implicados en este episodio revolucionario estaba la jornada laboral de ocho horas. Sucedió el 4 de mayo de 1886, cuando tras diversas protestas y manifestaciones en solidaridad con los obreros en huelga, una persona desconocida lanzó una bomba contra la policía. Este ataque desembocó en un juicio contra ocho simpatizantes anarquistas, siendo condenados a muerte cinco de ellos y ejecutados mediante la pena de la horca.

4 Una de sus conferencias tuvo ese mismo nombre, que recogía una línea reivindicativa en favor de la mujer. Voltairine realizó el discurso “The woman question” en Escocia en 1897 y posteriormente se publicó en el periódico escocés *Herald Revolt*, de la editorial Bakunin, fundada por Guy Aldred en 1913.

cotidianos, como por ejemplo, en los modales o, incluso, en los códigos de vestimenta. Las mujeres estaban sujetas a la tiranía de los hombres tanto en los círculos libertarios como en la sociedad burguesa en general. Incluso mientras algunos de sus camaradas de lucha llamaban a la revolución mundial, les decían a sus mujeres que se quedaran en casa pacientes, obedientes, sumisas remendando calcetines, camisas, lavando platos, preparando comidas, y cuidando a niños. En ese sentido, los hombres anarquistas de entresiglos no eran mejores en la aplicación de sus principios que otros socialistas y revolucionarios⁵.

Voltairine de Cleyre murió de meningitis en 1912 sin llegar a cumplir los cuarenta y seis años, dejando una gran cantidad de escritos e ideas que sirven para enriquecer el legado del anarquismo de entresiglos. Frente a la idea dominante de la adoración de las cosas, de la sobrevaloración de lo material, tal y como ella misma definió la praxis vital de su sociedad, escogió la libertad, la vida interior libre y espontánea del individuo como la fuente del mayor placer y también del progreso mismo y del cambio social. Pero además, renunció a una forma de vida personal que hubiese facilitado su precariedad en cuanto a economía y salud, rechazando la convivencia con las parejas que tuvo o llevando a cabo un rol de madre al uso de la época, como ejemplo coherente de su defensa de la libertad individual de las mujeres, sin ataduras e imposiciones de ningún tipo. Voltairine de Cleyre reaccionó así ante la institución del matrimonio, que tal y como estaba constituida la consideraba como una esclavitud sexual peor que la prostitución, y ante el papel que las mujeres tenían como criadoras, dejando a su único hijo a cargo del padre para poder viajar y expandir con sus conferencias el ideal anarquista, e incluso, provocándose un aborto voluntario cuando tuvo un embarazo no deseado⁶. Crítica con los hombres en general, como parte opresora en la relación de desigualdad de sexos, y de su entorno, señalando a muchos hipócritas pretendientes a liberadores del mundo, pero ignorantes de la situación de la mujer, Voltairine de Cleyre absolvió a muy pocos hombres. Uno de ellos fue Moses Harman.

3. Moses Harman y el ensayo “Sex slavery”

En una entrevista concedida el 4 de marzo de 1894 a un periodista del diario *The Sun*⁷, Voltairine de Cleyre confesaba que hasta ese momento había dado más conferencias sobre la cuestión de la mujer que sobre cualquier otra cosa. A ese mismo periodista explicaba lo que esperaba de la mujer: la igualdad como trabajadora y pensadora, con derechos sobre su propia propiedad sin interferencias de su marido. La tierra era una prisión,

⁵ Ideas que desarrolla en sus diferentes conferencias y ensayos como “Sex slavery”, 1890.

⁶ El suceso es descrito por la propia Voltairine de Cleyre en una carta manuscrita dirigida a Samuel H. Gordon, su amante en ese momento, que está depositada en los *YIVO archives* de Nueva York entre un grupo de misivas llamada *Joseph Cohen papers* (1878-1953).

⁷ La entrevista se puede leer en su totalidad en la página web de *The National Endowment for the Humanities*: <https://www.neh.gov/>.

y el lecho matrimonial una celda, por lo tanto, las mujeres eran las prisioneras y los hombres sus guardianes. El matrimonio la convertía en esclava, y decía, una prostituta estaba mejor. Se apoyaba en la teoría anarquista para defender a la mujer, para liberarla de la esclavitud de los hombres. Las mujeres luchaban para lograr unos derechos que formaban parte de un compromiso emanado del cambio político continuo, una lucha progresiva por la justicia. Todo su ideal de liberación de la mujer quedó reflejado en los discursos, ensayos y poemas que dedicó a dicha cuestión. Son particularmente destacables los escritos *Sex slavery* (1890), el cual nos ocupa este estudio en concreto; *The gates of freedom* (1891); *The Political Equality of Women* (1894); *The woman question* (1897); *The Case of woman versus orthodoxy* (1896); *They who marry do ill* (1907).

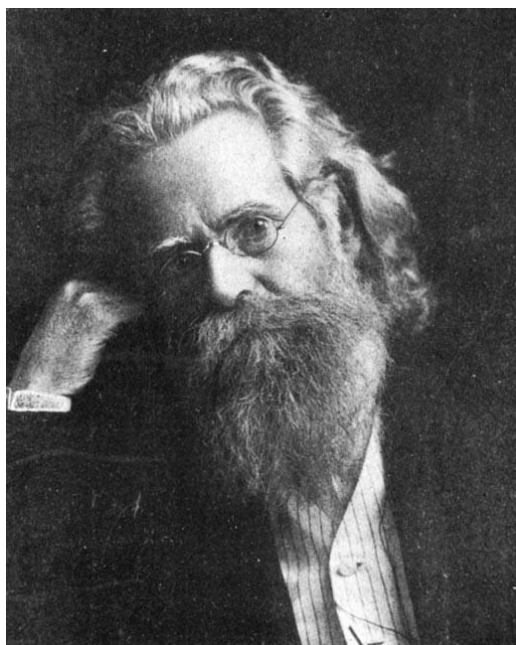
El movimiento feminista fue impulsado y muy influenciado por el activismo abolicionista en las que participaron hombres y mujeres negros y blancos. Al participar en la lucha abolicionista contra la esclavitud, las mujeres tomaron conciencia de la discriminación de género y opresión que sufrían. De hecho, el activismo abolicionista impulsó lo que ha sido considerado históricamente como feminismo de primera ola. Activistas por los derechos de las mujeres aprendieron del movimiento contra la esclavitud como un precedente para posteriores reivindicaciones sobre los derechos de la mujer. Las activistas feministas y de finales del siglo XIX y principios del XX fueron pioneras en nombrar y estudiar el problema de la trata de personas, en numerosos casos con el fin de la explotación sexual (Merodio y Duque, 2021: 128). Voltairine conocía muy bien el movimiento abolicionista ya que, tal y como se ha señalado anteriormente, su familia materna había participado activamente en el mismo, por lo que la adopción de sus axiomas y aplicación en su lucha para liberar a la mujer no le fue difícil.

En *Sex slavery*, que en castellano se podría traducir como “Esclavitud Sexual”, Voltairine utilizó a Moses Harman como hilo conductor de su denuncia al matrimonio como institución culpable de la esclavitud sexual de las mujeres. A destacar el siguiente párrafo:

Este hombre obsceno⁸, observó con ojos preclaros esa cosa enfermiza que llaman moral, sellada con el sello del matrimonio, y vio en ella la consumación de la inmoralidad, la impureza y la injusticia. Consideró a cada mujer casada como lo que era, una esclava en condiciones de servidumbre, que toma el nombre de su amo, recibe su pan y sus órdenes y sirve a sus pasiones; que debe soportar el calvario del embarazo y la agonía de un parto a voluntad de él; no por propia voluntad; que no puede acceder a propiedad alguna, ni siquiera la de su propio cuerpo sin su consentimiento, y de cuyos esforzados brazos puede a su antojo ser arrancado el hijo que sostiene, o bien ser aniquilado cuando todavía no ha nacido. Suele decirse que la palabra más dulce en lengua inglesa es hogar. Pero Moses Harman sacudió el manto que cubría esta palabra y descubrió la verdad: una prisión aún más horrible que aquella

8 Se refiere, irónicamente, a Moses Harman.

en la que se haya ahora, cuyos pasillos irradian la tierra entera, y con tantas celdas que sería imposible contarlas. ¡Sí, nuestros amos! ¡La tierra es una cárcel, la cama de matrimonio es una celda, las mujeres son prisioneras y ustedes quienes las guardan!⁹.



10

Moses Harman era un maestro anarquista individualista y defensor del amor libre. Nació en 1830 y, a diferencia de Voltairine de Cleyre, su vida sí fue longeva, vivió hasta los ochenta años. Es considerado uno de los precursores del movimiento feminista en los Estados Unidos y junto con su hija Lilliam, con la que Voltairine de Cleyre se carteaba, formó un grupo neomalthusianista en Chicago, que proponía la toma de conciencia social de la necesidad de la procreación consciente del proletariado o la maternidad libre, entre otras reivindicaciones. Dirigió el diario *Lucifer the Lightbearer*, donde publicó críticas al matrimonio y cumplió varias penas de prisión derivadas de dichos escritos, la última de las cuales fue en Joliet, Illinois, a partir de 1905, con más de setenta años. No estaba sólo en su postura de defensa de la mujer, había otros hombres de su época, algunos ilustres como John Stuart Mill, que desde un feminismo más moderado, abogaba por una educación encaminada al desarrollo pleno de las capacidades de las mujeres, que les hiciese sentir ellas mismas, seres individuales que deciden por sí solos, sin que nadie les deba marcar paternalistamente el camino para su felicidad (Miraut, 2006: 128). Sin censurar la institución del matrimonio, Mill creía firmemente en que la liberación de las mujeres enriquecería también la convivencia de los cónyuges al ser los dos seres humanos completos y formados, creyendo

9 Extraído de la traducción en castellano realizada por Adriano Fortarezza en: *Escrito en Rojo* (2021), pp. 191-192.

10 Moses Harman, foto anterior a 1910.

firmeramente que, después de las necesidades más básicas, la libertad era la primera y más fuerte necesidad de la naturaleza humana, y no podía reprimirse (Ruíz, 2015: 73).

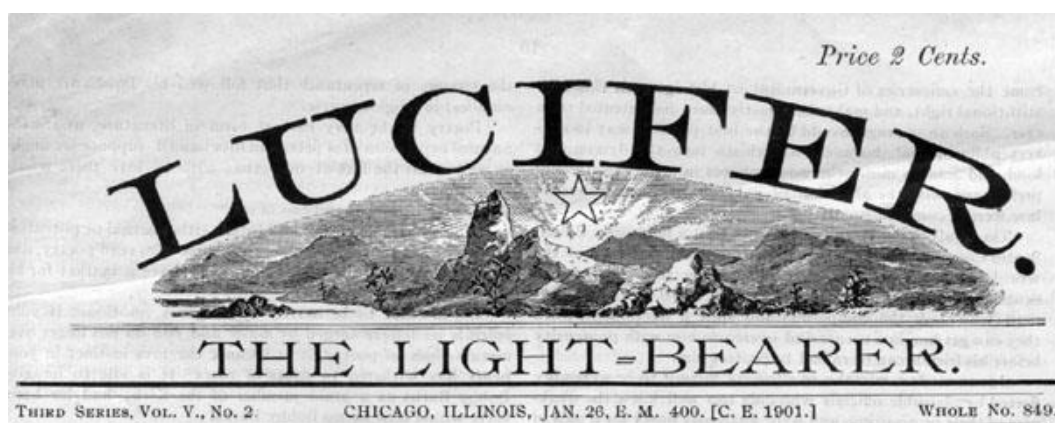
Harman no se oponía al matrimonio, sino a cómo estaba constituido, considerándolo un yugo desigual en el cual reposaban unos derechos maritales que se limitaban a los derechos del esposo, siendo la esposa una esclava de su amo. No sólo abogó por cambiar su formato legal y la relación entre el hombre y la mujer, sino que incluso puso en práctica la teoría con su propia hija. El 20 de septiembre de 1886, presidió una ceremonia que unió a su hija de 16 años, Lillian, con Edwin Cox Walker, coeditor de *Lucifer*, en lo que se describió como una relación o unión sexual autónoma. Sin ningún religioso o juez de paz presente, Harman abrió la ceremonia leyendo una larga declaración de principios en referencia al matrimonio. A esto le siguió una breve declaración de Walker en la que repudiaba la doctrina del matrimonio y en su lugar reconocía el derecho de la mujer a controlar su propia persona. Lillian Harman respondió estar de acuerdo con lo declarado por su padre y por Walker, y además, afirmó conservar el derecho de actuar siempre, según le dictase su conciencia, conservando su apellido de soltera completo, por considerarlo un deber para reafirmar su independencia¹¹.

Harman había creado su publicación para generar controversia, en concreto, con el tema del Cristianismo. De hecho, el propio título, *Lucifer*, aludía a un personaje redentor y educador, lejos del príncipe de los ángeles caídos de los teólogos. Los artículos que se escribían en su revista no utilizaban el calendario ortodoxo y en lugar de usar el método de determinar un año concreto datando desde el nacimiento de Cristo, marcó el comienzo de su sistema de datación con la ejecución del astrónomo Giordano Bruno en 1600. El año 1600, afirmó Harman, señaló el comienzo de una gran nueva era, la era del hombre. Alegó que los años anteriores a 1600 estuvieron dominados por las enseñanzas bíblicas sobre los conceptos del cielo y el infierno, mientras que el período posterior se destacó por el advenimiento de una nueva ciencia encabezada por los descubrimientos astronómicos de Copérnico, Galileo y Bruno (Lemore, 1971: 41-43). Sin embargo, la cuestión de la defensa de la mujer y su situación sumisa en la sociedad, fue la que le dio mayor popularidad. Harman afirmaba que las leyes de matrimonio y divorcio eran anticuadas, y que debían reconstruirse sobre la base de la cohabitación estrictamente voluntaria entre los sexos. Opinaba que el mejor método de unión sexual para los seres humanos se resolvería solo después de que la poligamia, la monogamia, la poliandria y la libertad absoluta fueran juzgadas sin prejuicios. Esperaba el surgimiento de una nueva familia racional donde los niños fuesen acogidos y cuidados por el afecto mutuo. Dado que consideraba que el conocimiento era un derecho de nacimiento de los niños y niñas, Harman propuso que se les permitiera hacer preguntas y se les dijera todo lo que se sabía sobre el

11 La ceremonia se describe en la revista *Lucifer* del 17 de septiembre de 1886. Los números de *Lucifer, the Lightbearer*, se pueden encontrar en varias páginas web dedicadas a textos libertarios, por ejemplo en:
http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_Archives/

origen de la vida. La Sexología, a la cual llamaba la ciencia de la vida creativa, se debía enseñar en la familia y en las escuelas, también desde el púlpito y la plataforma pública, como la más importante de todas las ramas del conocimiento humano¹². No tenía fe en reformar la presente generación de hombres y su objetivo era trabajar con las madres y futuras madres de las próximas generaciones de hombres, dándoles lo que necesitaban en forma de educación, proporcionándoles las condiciones necesarias para una mejor maternidad, y de ese modo, se podría implantar una base racional de esperanza en sus nietos, los cuales ya no necesitarían reformarse¹³.

El grupo neomalthusiano de Chicago del que formaban parte Harman y su hija Lillian, estaba asociado a la Federación Universal de la Liga de la Regeneración Humana. Esta Federación se creó tras el primer Congreso neomalthusiano Internacional en París, en el año 1900, con el fin de articular el movimiento neomalthusiano internacional para permitir la divulgación de la idea de la procreación consciente y voluntaria entre los obreros (Masjuan, 2008: 70). Recogiendo parte de la teoría poblacional del malthusianismo, el neomalthusianismo consideraba la cuestión demográfica desde una perspectiva referente a la reducción de la calidad de vida de las personas sin recursos, y no como un problema de exceso de población que afectaba al orden social y sus élites, tal y cómo señalaba Malthus (Pérez, 1994: 3). La reproducción ilimitada de las clases sociales pobres les condenaba a la miseria y para solucionar esa situación se proponía la toma de conciencia social e individual de la necesidad de la procreación limitada o procreación consciente del proletariado, la separación entre sexualidad y reproducción, la defensa de la maternidad libre, la liberación femenina, la libertad sexual, la promoción de la planificación familiar, el cuidado conjunto de los niños, así como el uso y la difusión de los métodos anticonceptivos artificiales.



14

12 Fue en el número de *Lucifer* perteneciente al 16 de febrero de 1905 cuando pronunció estas palabras.

13 *Lucifer*, 17 de marzo de 1893.

14 Cabecera del periódico *Lucifer, the lightbearer*, que se editó entre 1883 y 1907.

Harman, durante la maduración de estas ideas, no sólo se limitó a expresarlas en sus círculos más cercanos, sino que denunció y atacó directamente los hechos y personas que evitaban el progreso de la educación y de la libertad sexual a través de su instrumento editorial, *Lucifer*. Por ello pagó un caro peaje: en 1890 fue juzgado y sentenciado a cinco años de prisión, encarcelado por el delito de obscenidad bajo las *Leyes Comstock*, que fueron un conjunto de leyes federales aprobadas por el Congreso de los Estados Unidos, cuya ley central se aprobó el 3 de marzo de 1873 como Ley para la supresión del comercio y la circulación de literatura obscena y artículos de uso inmoral (Dennett, 1926: 9). Harman manifestaba abiertamente su oposición a estas leyes relacionadas con la literatura obscena, basándose en la afirmación de que el gobierno nacional no tenía más derecho a establecer la moral nacional que el derecho a establecer una religión nacional. Harman y su hijo, George, fueron arrestados por primera vez la noche del 23 de febrero de 1887, acusados de depositar material obsceno en el correo. Hubo numerosas cartas de apoyo a Harman por parte de otros editores, para denunciar el arresto, considerado como una acción que formaba parte de un movimiento para suprimir el conocimiento y ayudaba a la causa de la ignorancia. Tras un largo proceso de defensa y acusaciones, el juicio se demoró hasta 1890. Harman se defendió argumentando que su intención estaba lejos de publicar material obsceno, e intentó aclarar su posición volviendo a publicar los cuatro artículos de *Lucifer* que sirvieron como base para la acusación. Defendía su acción como un derecho del ciudadano a hablar, expresar, publicar y enviar por correo todos sus pensamientos, cualesquiera que fuesen. El primero de los cuatro artículos fue la carta del Dr. Markland que apareció en *Lucifer* el 18 de junio de 1886. En la carta, Markland hizo varias preguntas sobre la violación legal. El médico relató un caso en el que una madre, después del nacimiento de un niño, resultó gravemente herida por los abusos sexuales de su esposo. Markland preguntó si la ley protegía a la mujer en el matrimonio y si la acción constituía una violación legal. Las otras tres cartas versaban sobre temas similares: una mujer de 36 años que había enloquecido por los abusos sexuales de su marido; sobre la necesidad universal de anticonceptivos; y sobre las infidelidades de una esposa (Philip, 2009: 69-77). Durante el juicio, Harman afirmó que al publicar la carta de Markland, en la que se describía un caso especialmente brutal de sexo forzado dentro del matrimonio, llamándolo explícitamente violación, esperaba reivindicar la libre discusión y publicación y reivindicar el derecho de la mujer a la propiedad de sí misma, y según sus propias palabras, su causa era la de emancipar a la mujer de ciertos males sociales¹⁵. La carta era gráfica, pero no usaba palabras que no se encontraran en un libro de texto de medicina. Hizo alusión directa al sexo masculino de un hombre como arma que había herido casi hasta la muerte a su mujer tras haber sufrido ésta una cirugía poco hábil después de un

15 El relato del proceso se recoge en la prensa de la época. Un ejemplo del mismo es el que se encuentra en el periódico *State Journal*, de Topeka, del 1 de mayo de 1890.

parto. Harman finalmente, cumplió dos meses, aunque no sería su último encierro.



16

A raíz de ese encarcelamiento, fue cuando Voltairine de Cleyre le dedicó en 1890 el relato corto *Sex slavery*. El texto de Voltairine de Cleyre pertenece a un discurso que dio en 1890, aunque se publicó de forma póstuma en 1914. En él, De Cleyre comenzaba presentando a Harman como un mártir cumpliendo penitencia por defender a la mujer humillada en su condición de esposa, encarcelado por un Estado represor que castiga a los librepensadores. Describe su celda, metáfora de una prisión injusta en la que un luchador por la libertad de las mujeres pasa su vejez, mientras la audiencia escucha el relato:

Night in a prison cell! A chair, a bed, a small washstand, four blank walls, ghastly in the dim light from the corridor without, a narrow window, barred and sunken in the stone, a grated door! Beyond its hideous iron latticework, within the ghastly walls, – a man! An old man, gray-haired and wrinkled, lame and suffering. There he sits, in his great loneliness, shut in front all the earth. There he walks, to and fro, within his measured space, apart from all he loves! There, for every night in five long years to come, he will walk alone, while the white age-flakes drop upon his head, while the last years of the winter of life gather and pass, and his body draws near the ashes. [...] As I am speaking now, as you are listening, there within the cell of that accursed penitentiary whose stones have soaked up the sufferings of so many victims, murdered, as truly as any outside

16 Sello de la *New York Society for the Suppression of Vice*, fundada en 1873. En la imagen se puede observar el presunto “obsceno” conducido a la cárcel; a la derecha se muestra un defensor de la moral arrojando los infames libros a las llamas.

their walls, by that slow rot which eats away existence, inch-meal, – as I am speaking now, as you are listening, *there sits Moses Harman!* (De Cleyre, 2005: 225).

En el texto, Voltairine, a través de su escritura bella y adornada, mostraba la injusticia del encarcelamiento de Harman, cómo la denuncia de una sexualidad perversa, enmascarada dentro de la institución del matrimonio, engendraba nuevas vidas que reproducirían el mismo comportamiento de sus progenitores, porque era a lo que estaban abocados por el sistema patriarcal y nocivo de su sociedad. No le acusaban porque hubiese hecho nada obsceno sino porque él había buscado y encontrado la causa de la miseria de la especie humana. Los niños debían ser concebidos por amor, nacidos del deseo mutuo de la paternidad, no un eslabón más de la esclavitud que finalice en la creación de más tiranos:

[...] And searching so he found the vestibule of life to be a prison cell; the holiest and purest part of the temple of the body, if indeed one part can be holier or purer than another, the altar where the most devotional love in truth should be laid, he found this altar ravished, despoiled, trampled upon. He found little babies, helpless, voiceless little things, generated in lust, cursed with impure moral natures, cursed, prenatally, with the germs of disease, forced into the world to struggle and to suffer, to hate themselves, to hate their mothers for bearing them, to hate society and to be hated by it in return, – a bane upon self and race, draining the lees of crime. And he said, this felon with the stripes upon his body, “Let the mothers of the race go free! Let the little children be pure love children, born of the mutual desire for parentage. Let the manacles be broken from the shackled slave, that no more slaves be born, no more tyrants conceived (De Cleyre, 2005: 228).

Planteaba, siguiendo el hilo de las familias que se formaban de manera forzada a través de los matrimonios, una idea audaz para la época, la de los hijos ilegítimos. Exponía lo que ella consideraba “ilegitimidad”, y no lo condenaba, todo lo contrario. El hijo de una mujer que ya no era una madre esclava, y que había venido al mundo sin el permiso de ningún conjunto de legisladores que establecían las condiciones a cumplir para ser legítimo, no debía ser visto como algo negativo, sino como una liberación:

What is it to be illegitimate? To be despised, or pitied, by those whose spite or whose pity isn't worth the breath it takes to return it. To be, possibly, the child of some man contemptible enough to deceive a woman; the child of some woman whose chief crime was belief in the man she loved. To be free from the prenatal curse of a slave mother, to come into the world without the permission of any law-making set of tyrants who assume to corner the earth, and say what terms the unborn must make for the privilege of coming into existence. This is legitimacy and illegitimacy! Choose (De Cleyre, 2005: 230).

Voltairine de Cleyre no dudaba en ningún momento en denunciar que amparada por una institución artificial, se estaba cometiendo, lo que

hoy en día se llama violencia machista, en este caso concreto además, doméstica. Agresiones, violaciones y homicidios llevados a cabo dentro de los muros del hogar-celda, que el certificado de matrimonio permitía:

[...] how in those cells are perpetrated such outrages as are enough to make the cold sweat stand upon the forehead, and the nails clench, and the teeth set, and the lips grow white in agony and hatred. And he saw too how from those cells might none come forth to break her fetters, how no slave dare cry out, how all these murders are done quietly, beneath the shelter-shadow of home, and sanctified by the angelic benediction of a piece of paper, within the silence-shade of a marriage certificate, Adultery and Rape stalk freely and at ease (De Cleyre, 2005: 228).

Encontró en Harman el hombre que daba voz a esas mujeres que no podían escapar de su celda. Era un luchador empeñado en demostrar tamaña injusticia que día tras día se mostraba ante los ojos de la sociedad occidental sin que se pudiera objetar nada en su contra. Es más, el resultado de su denuncia era la cárcel, porque atacaba a la moral y a la decencia. Eran asesinatos impunes de mujeres silenciadas por la Ley:

I will be their voice. I will unmask the outrages of the marriage-bed. I will make known how criminals are born. I will make one outcry that shall be heard, and let what will be, be!" He cried out through the letter of Dr. Markland, that a young mother lacerated by unskillful surgery in the birth of her babe, but recovering from a subsequent successful operation, had been stabbed, remorselessly, cruelly, brutally stabbed, not with a knife, but with the procreative organ of her husband, stabbed to the doors of death, and yet there was no redress! (De Cleyre, 2005: 230-231).

Denunciando su proceso a un motivo comprensible a todo el mundo, Voltairine de Cleyre estableció claramente cuál fue la causa del mismo: llamar a las cosas por su nombre. Harman había publicado en su periódico un texto donde el órgano sexual masculino se citaba como pene, algo que, por otro lado figuraba en el diccionario Webster¹⁷ y también en todas las revistas médicas de Estados Unidos de la época. De Cleyre mantuvo en su ensayo que Harman dio un ejemplo concreto del efecto de la esclavitud sexual, y por ello estaba encarcelado. Interpelaba a sus colegas anarquistas a continuar la batalla y dar a conocer la injusticia que se estaba cometiendo con Harman. El matrimonio convertido en esclavitud sexual era la punta del iceberg de un vasto sistema de delitos autorizados y que inevitablemente las mujeres se debían cuestionar las numerosas situaciones de humillación que vivían de manera cotidiana:

Let Woman ask herself, "Why am I the slave of Man? Why is my brain said not to be the equal of his brain? Why is my work not paid equally with his? Why must my body be controlled by my

17 Su primera edición fue en 1828 y es considerado hoy en día todavía como un diccionario muy popular en el mundo anglosajón, realizándose nuevas revisiones y actualizaciones cada cierto tiempo.

husband? Why may he take my labor in the household, giving me in exchange what he deems fit? Why may he take my children from me? Will them away while yet unborn?" Let every woman ask (De Cleyre, 2005: 231).

Voltaireine de Cleyre, fiel a sus ideales anarquistas, encontró dos culpables principales ante esta situación de sumisión y sometimiento de la mujer: la Iglesia y el Estado, esto es, los clérigos y los legisladores. Desde el nacimiento de la Iglesia, ésta había enseñado la inferioridad de la mujer. De una u otra forma a través de las diversas leyendas míticas de los distintos credos, corría el trasfondo de la creencia en la caída del hombre por la persuasión de la mujer, su condición subjetiva como castigo, su vileza natural, y su depravación total. Desde los días de Adán hasta la Iglesia de su época, la mujer era la excusa, el chivo expiatorio de las malas acciones del hombre. El Estado había asumido esa separación jerárquica y concedía al hombre, amparado en la Ley, la superioridad y el poder absoluto frente a la mujer. Ella, hija de abolicionistas, ofrecía en su ensayo un ejemplo, el de la lucha de los esclavos negros, para defender que la mujer se encontraba en una esclavitud con una escapatoria aún más difícil que la que habían sufrido los africanos. Así bien, expuso que cuando Estados Unidos aprobó la ley de esclavos fugitivos que obligaba a los hombres a atrapar a sus compañeros con más brutalidad que a los perros fugitivos, Canadá les ofreció asilo. Empero, decía, no había refugio sobre la tierra para el sexo esclavizado, teniendo las mujeres que, justo donde estaban, cavar sus trincheras y ganar o morir (De Cleyre, 2005: 233). Es más, sus colegas de ideología habían asumido ese rol paternalista y de superioridad frente a las compañeras:

No longer than a week since, an Anarchist said to me, "I will be boss in my own house" – a "Communist-Anarchist," if you please, who doesn't believe in "*my house*." About a year ago a noted libertarian speaker said, in my presence, that his sister, who possessed a fine voice and had joined a concert troupe, should "stay at home with her children; that is *her place*." The old Church idea! This man was a Socialist, and since an Anarchist; yet his highest idea for woman was serfhood to husband and children, in the present mockery called "*home*." Stay at home, ye malcontents! Be patient, obedient, submissive! Darn our socks, mend our shirts, wash our dishes, get our meals, wait on us and *mind the children*! Your fine voices are not to delight the public nor yourselves; your inventive genius is not to work, your fine art taste is not to be cultivated, your business facilities are not to be developed; you made the great mistake of being born with them, suffer for your folly! You are *women*, therefore housekeepers, servants, waiters, and child's nurses! (De Cleyre, 2005: 231-232).

Su discurso-ensayo finalizaba subrayando que el haber hablado con libertad había sido el único motivo real por el que Moses Harman había sido señalado como delincuente. Solicitaba a todo el mundo que estuviese escuchando su alegato firmase una solicitud de indulto dirigida a Benjamin

Harrison, el presidente de los Estados Unidos. Pero iba más allá, lanzaba un mensaje a su audiencia:

If, beyond these, there are those here to-night who have ever forced sexual servitude from a wife, those who have prostituted themselves in the name of Virtue, those who have brought diseased, immoral or unwelcome children to the light, without the means of provision for them, and yet will go from this hall and say, "Moses Harman is an unclean man – a man rewarded by just punishment," then to *you* I say, and may the words ring deep within your ears UNTIL YOU DIE: Go on! Drive your sheep to the shambles! Crush that old, sick, crippled man beneath your juggernaut! In the name of Virtue, Purity and Morality, do it! In the names of God, Home, and Heaven, do it! In the name of the Nazarene who preached the golden rule, do it! In the names of Justice, Principle, and Honor, do it! In the names of Bravery and Magnanimity put yourself on the side of the robber in the government halls, the murderer in the political convention, the libertine in public places, the whole brute force of the police, the constabulary, the court, and the penitentiary, to persecute one poor old man who stood alone against your licensed crime! Do it. And if Moses Harman dies within your "Kansas Hell," be satisfied *when you have murdered him!* (De Cleyre, 2005: 236).

En una lucha en la que la escapatoria no era posible, el camino emprendido por Harman era el correcto: que más hombres se pusieran del lado de las mujeres y dejaran de perpetuar la tradición opresora adquirida a lo largo de los siglos. Sin embargo, el ejemplo de Harman no se prodigó entre los hombres de su entorno, y poco tiempo después, Voltairine realizó el discurso "The gates of freedom", en la *Liberal Convention* de Topeka, en Kansas en 1891, publicada en la revista de Harman *Lucifer*, que siguió la misma línea de "Sex slavery". Su afirmación más tajante durante el mismo fue que no tenía ninguna esperanza en el género masculino, comparando a los hombres con los tiranos en la Historia, los cuales no habían renunciado nunca a su poder si no habían sido obligados a ello. La mujer considerada como una propiedad, era la parte débil del contrato matrimonial que debía ser protegida a cambio de sexo y descendencia. Por ello, las mujeres debían, para poder ser definitivamente libres, no caer en la trampa del matrimonio y ocupar el mismo lugar en la sociedad con los hombres, es decir, actuando y realizando la propaganda por el hecho, siendo ejemplo, eligiendo la lucha por la libertad antes que la paz de la esclavitud.

Las mujeres tenían los pies encadenados y escapar era imposible y cuestionarlo era una estupidez: "Why don't you raise your hands above your head when they are pinned fast to your sides? Why don't you spend thousands of dollars when you haven't a cent in your pocket?" (De Cleyre, 2005: 232). Le enfadaba profundamente la pregunta de por qué no escapaban las mujeres de los maridos. Era una torpeza hipócrita. ¿Dónde ir y qué hacer cuando el Estado, los legisladores, han dictado ya a los políticos el control total y absoluto de su vida? La única vía era abrir brechas

en ese sistema asfixiante para la mujer, no mirar para otro lado, y cada persona desde sus posibilidades, hacer frente a la desigualdad entre hombres y mujeres, denunciando la esclavitud que estas últimas sufrían. Por eso, Moses Harman era un símbolo de lucha y resistencia para Voltairine de Cleyre, y con sus acciones ya había vencido a los represores estatales y morales.

Referencias bibliográficas

- AVRICH, Paul. *An American Anarchist: The Life of Voltairine de Cleyre*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978.
- BUCHANAN, Paul D. *The American Women's Rights Movement*. Nueva York: Branden books, 2014.
- DE CLEYRE, Voltairine. "Sex slavery", en *Exquisite Rebel. The Essays of Voltairine de Cleyre. Anarchist, feminist, genius*. Págs. 225-238. Nueva York, 2005.
- DE CLEYRE, Voltairine. *Escrito en rojo*. [Edit. Víctor Olcina]. Madrid: Stirner, 2021.
- DENNETT, Mary Ware. *Birth Control Laws: Shall we keep them, change them, or abolish them*. Nueva York: Grafton Press, 1926.
- GOLDMAN, Emma. "Voltairine de Cleyre", en *Exquisite Rebel. The Essays of Voltairine de Cleyre. Anarchist, feminist, genius*. Págs. 29-44. Nueva York, 2005.
- LEMORE WEST, William. "The Moses Harman Story", en *Kansas History: A Journal of the Central Plains*. Vol. 37, N.º. 1. Págs. 41-63. Topeka, 1971.
- MARTÍN SÁNCHEZ, David. "La anarquista voltairine de Cleyre y su visión del derecho a la resistencia a través de la violencia", en *La violencia en la Historia*. Págs. 279-292. Salamanca, 2021.
- MASJUAN BRACONS, Eduard. "El Neomalthusianismo ibérico e italiano: un precedente de la ecología humana contemporánea", en *HAOL*, N.º 15. Págs. 69-87.
- MERODIO, Guiomar y DUQUE, Elena. "Sex Trafficking of Women. Civil Society Activism Against Sexual Slavery Between the 19th and the Early 20th Century" en *Historia Social y de la Educación*, Vol. 10, N.º 2. Págs. 109-133. Madrid, 2021.
- MIRAUT MARTÍN, Laura. "Los derechos de la mujer en el feminismo moderado de John Stuart Mill", en *Anuario de filosofía del derecho*, N.º 23. Págs. 101-130. Madrid, 2006.
- PÉREZ DÍAZ, Julio. "La política mundial de población en el siglo XX", en *Papers de Demografia*, 90, Centre d'Estudis Demogràfics, 1994.
- PHILIP RAY, Michael. *"Lucifer, The Light Bearer," and the trials of Kansas free thought at the end of the nineteenth century*. Emporia State University ProQuest Dissertations Publishing, 2009.
- RUIZ CALLEJÓN, Encarnación. "Qasim Amin y John Stuart Mill: las razones de la esclavitud femenina" en *Feminismo/s*, N.º 26. Págs. 57-81. Alicante, 2015.
- SEARS HAL, David. "Awful Letters: Part I." *The Sex Radicals: Free Love in High Victorian America*, University Press of Kansas, Págs. 67-80, 1977.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, [edición de M. Lois González]. Madrid: Istmo, 2005.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Una propuesta didáctica en torno al consentimiento: reflexión general y ejemplificación en el siglo XVIII

A didactic proposal for studying consent: overview and illustration in the 18th century

Juan Manuel Ibeas Altamira

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

juan.ibeas@ehu.eus

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4820-9319>

Lydia Vázquez Jiménez

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

lidia.vazquez@ehu.eus

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0024-2769>

Fecha de recepción: 23/04/2022 Fecha de evaluación: 30/07/2022

Fecha de aceptación: 02/08/2022

Resumen

El presente artículo realiza un acercamiento a la idea de consentimiento en la literatura y en las artes y a su aplicación práctica en las aulas. Las autoras proponen una experiencia educacional basada en el clasicismo francés y en las ideas de dignidad, respeto y consentimiento. Proponemos un acercamiento didáctico a la representación del consentimiento en los escritos y pinturas del siglo XVIII francés, privilegiando la autonomía de los y las estudiantes y buscando que sea la propia alumna y el propio alumno quienes controlen el proceso. La época elegida resulta particularmente interesante porque durante la Ilustración (“el siglo de la Razón”) muchos de los textos que representaban violaciones ensalzaban el acto, olvidando que pedir y otorgar el consentimiento a la pareja, implica el reconocimiento de su esencia como persona. Desde el momento en que entender esto supone un prerequisite para una correcta educación sexual, el consentimiento supone un concepto idóneo para ser explorado en el aula. Planteamos una visión general sobre las posibilidades de introducir el consentimiento o la idea del mismo en las aulas universitarias. El estudio que aquí se plantea se realizó entre quince estudiantes de Filología de la universidad del País Vasco (UPV/EHU). La práctica se fundamenta en una metodología abductiva, basada en un trabajo grupal de aprendizaje que busca la resolución de problemas concretos: con un acercamiento a la época estudiada, un análisis de una pintura francesa y la puesta en común de las

respuestas de un test, y en función de distintas naturalezas y grados de dificultad. El artículo se focaliza en el papel de la instructora, del instructor: no buscando que se convierta en sustituto de la imaginación del estudiante o de la estudiante, sino más bien intentando que facilite a esta o este las herramientas adecuadas para la realización de su tarea.

Palabras clave: Educación superior, enseñanza, metodología abductiva, Estudios de Filología, siglo XVIII, consentimiento.

Abstract

This article addresses the study of the idea of consent in literature and arts, and its practical application to classrooms. In this paper the authors propose an educational experience based on French classicism and its ideas of dignity, respect and consent. We propose a didactic approach to the representation of consent in 18th century French writings and paintings, prioritizing student's self-reliance and ability to manage the process. This period is particularly interesting because during the Enlightenment (the 'Age of Reason') many texts represent rape praising the act, forgetting that requesting and granting of a partner's consent, by its very nature, implies the recognition of that partner as a person. Since such an understanding is a prerequisite for effective sexuality education, consent is an ideal concept to explore in the classroom. This paper presents an overview of teaching approaches on how to include consent and its concept in the curriculum content of high school education. The research presented here was conducted surveying fifteen students currently attending Philology courses at the University of the Basque Country-UPV/EHU. The educational experience is based in an abductive methodology, creating a learning workgroup tasked with specific problem solving: with an approach to the studied period, the analysis of a French painting and sharing the answers of a test, and also based on different natures and degrees of difficulty. The article focuses on the role of the instructor: not trying to replace the students' imagination, but rather trying to provide them with adequate tools to complete their task.

Key words: Higher Education, teaching, abductive methodology, Philology studies, 18-th century, consent.

INTRODUCCIÓN: Propuesta didáctica

Siempre conviene recordar cuál es la esencia de la pedagogía, para lo que partiremos de la definición de Houssaye (1993), “es el envoltorio mutuo y dialéctico de la teoría y la práctica educativas por la misma persona, sobre la misma persona”. Y añade, en consecuencia:

El pedagogo es un practicante-teórico de la acción educativa.
Busca reunir la teoría y la práctica a partir de su propia acción,
obtener una conjunción perfecta de la una y la otra, tarea a la

vez indispensable e imposible en su totalidad (de otro modo, se produciría una extinción de la pedagogía) (Houssaye: 14).

Nuestra contribución partirá del “consentimiento”, un concepto clave en la ética de la sexualidad cuya comprensión por el alumnado de todos los niveles educativos es capital. Si las materias de educación cívica ya abordan cuestiones adyacentes, toda asignatura en los estudios de humanidades es susceptible de acoger esta temática. Para ello, como docentes, propondremos, en una perspectiva de descripción, comprensión y explicación (Clanet y Talbot, 2012), un ejemplo ilustrativo de los conocimientos expuestos de manera teórica. Nuestro acercamiento, ni deductivo ni inductivo, será abductivo (Lerbet, 1995), por cuanto se formularán hipótesis a partir de las constataciones realizadas en el aula, sin buscar enmarcar las mismas en la comprobación de una teoría general referencial, de suerte que, si hubiera cierta aproximación, sería, forzosamente, parcial (Talbot, 2012).

Pensamos que es fundamental abordar con nuestras alumnas y nuestros alumnos la cuestión del consentimiento, por ser una de las nociones clave de la ética de la sexualidad (Fraisie, 2017). Quién no ha oído “No es no” u otros eslóganes que aluden a la importancia de respetar la voluntad de las mujeres, sobre todo de las jóvenes, puesto que en nuestro país se denuncian 6 violaciones al día, y sabemos que solo se denuncian un 11% de estas agresiones. En el marco de la asignatura semestral de 6 créditos de “Cultura clásica francesa”, incluida en los estudios de Filología de la UPV/EHU, planteamos pues una unidad didáctica en torno al “consentimiento” con una introducción general a dicha noción y una concreción contextualizada en el siglo XVIII, por ser esta una de las épocas en las que debe adentrarse el estudiantado en esta materia.

La participación del alumnado resultaba absolutamente necesaria para evaluar el impacto de la exposición teórica y de la ilustración en una época determinada, de suerte que incluimos en dicha unidad una práctica previa basada en la respuesta individualizada a un test de análisis de un cuadro de dicha época y otra similar, pero después de haber llevado a cabo la exposición teórica con su correspondiente ejemplificación. Los resultados, completamente discrepantes de uno a otro ejercicio, corroboraron la eficacia de esta iniciativa, nacida forzosamente de un docente concebido como practicante reflexivo (Schön, 1994). En efecto, esta estrategia de enseñanza en “situación de interacción” (Maurice, 2002), con una verbalización a priori y otra verbalización a posteriori (Clanet y Talbot, 2012) cumplió con los dos objetivos planteados: aprendizaje-sensibilización y asunción-subjetivación crítica (Alcover y otros, 2008).

Pasamos ahora a exponer el desarrollo de dicha unidad didáctica, antes de plantear nuestras conclusiones.

1. DESCRIPCIÓN: Acercamiento al concepto general de consentimiento

Una de las nociones clave de la ética de la sexualidad es, sin lugar a dudas, el “consentimiento”, a la que se remite para saber si una agresión sexual lo es realmente o no. Según Simard (2015: 140-148), esta noción

es ambigua por cuanto se fundamenta en otras dos, la de “voluntad” y la de “deseo”. Ambos conceptos a menudo aparecen como sinónimos y, sin embargo, hay que diferenciarlos: podemos desear relacionarnos con alguien, pero sin que por ello queramos que esa primera acción comporte otra. El ejemplo prototípico donde la distinción es clara es el relato mitológico del “rapto de Europa”. Europa, la princesa fenicia, desea acercarse a ese toro distinto de los suyos, blanco, hermoso y manso:

Y, poco a poco, el miedo quitado [de Europa], ora sus pechos le presta [Zeus metamorfoseado en toro blanco] para que con su virgínea mano lo palpe, ora los cuernos [...]. Se atrevió también la regia virgen, ignorante de a quién montaba, en la espalda sentarse del toro (Ovidio, *Las Metamorfosis*, II: 833-875).

Desea aproximarse al animal, ciertamente, incluso subirse a su lomo, pero no por ello quiere marcharse de su país ni tener relaciones sexuales con el animal. De lo que deducimos que lo que prima en el consentimiento es la voluntad y que el deseo solo no comporta necesariamente consentimiento a una relación sexual.

Sin embargo, hay movimientos feministas, algunos destacados por sus acciones sociales en defensa del consentimiento (con eslóganes tan conocidos como “no es no”), que fundamentan el consentimiento en el deseo. Si hay deseo, y solo si hay deseo, el consentimiento es real y no condicionado. En Francia, uno de los movimientos feministas abolicionistas más destacados desde su creación en 2009, *Osez le féminisme !* (OLF), para argumentar su condena de la prostitución incluso la “aceptada” y/o “legal” en algunos países europeos, asocia el consentimiento y el deseo como dos caras de una misma moneda. Aceptar no es desear, y solo si se desea se consiente libremente. Aceptar en el fondo es ceder, ceder a presiones de tipo económico, social, psíquico o físico. Por ello las representantes de este movimiento proponen la invalidación del consentimiento de una prostituta frente a su cliente puesto que no hay deseo mutuo. La idea puede parecer nueva, pero en el fondo no lo es tanto puesto que ya Descartes en el siglo XVII (*Las pasiones del alma*, 1649) hacía depender el deseo de la voluntad, y la voluntad de la razón, de forma que la razón presentaría a la voluntad las cosas que puede desear. En este sentido el consentimiento podría reducirse a la siguiente formulación: la determinación del deseo por una voluntad iluminada por la razón. En la misma época, Blaise Pascal, en sus *Pensamientos* (póstumo, 1670) añade un matiz importante: el consentimiento ha de ser el resultado de la reflexión de uno con uno mismo (“Es vuestro consentimiento con vos mismo y la voz constante de vuestra razón y no de la ajena la que debe haceros creer”, 1670: 505-260).

Frente a esta asociación del deseo y la voluntad que conlleva que “sí es sí” solo es válido si a ese sí lo motiva el deseo y no otros condicionantes, se puede argumentar la disociación radical de deseo y razón por parte de Freud, el padre del psicoanálisis. Según Freud (1978) los conceptos opuestos deseo/razón deben ser aprehendidos en paralelo a los opuestos “inconsciente/consciente”. El deseo nace directamente del

inconsciente, y por lo tanto nada tiene que ver con la razón, que tiene conexión directa con la consciencia. El deseo es una búsqueda de placer dictada por el inconsciente, y no por la razón, pero la voluntad puede verse restringida por todas las limitaciones culturales, sociales, es decir, por lo que, desde Freud, denominamos tabúes.

Sin embargo, y en eso coinciden Descartes, Pascal y Freud, el consentimiento no es nunca un acto absolutamente libre, puesto que se ve condicionado por la razón para los primeros, por las circunstancias exteriores que rodean al individuo para el último. En este sentido ha de entenderse que ciertos movimientos feministas defiendan la invalidación del consentimiento como criterio para aceptar la prostitución o también prácticas sadomasoquistas (S/M) o producciones porno o post-porno.

Hasta el punto de que, desde el año 2000, la ONU invalidaba la noción de consentimiento en ciertas situaciones. En anexo a la “Convención de Naciones Unidas contra la criminalidad transnacional organizada”, un “Protocolo con el objetivo de prevenir, reprimir y castigar la trata de personas, en particular de mujeres y niños” (firmado en Palermo), instituía que, en la trata, el consentimiento de las víctimas es “irrelevante”:

El consentimiento dado por la víctima de la trata de personas a toda forma de explotación que se tenga la intención de realizar descrita en el apartado a) del presente artículo no se tendrá en cuenta cuando se haya recurrido a cualquiera de los medios enunciados en dicho apartado.

Dichos métodos son la amenaza, el recurso a la fuerza o a otras formas de coacción como el rapto, el fraude, el engaño, el abuso de autoridad, de una situación de vulnerabilidad o por el ofrecimiento de pagos o ventajas con el fin de conseguir el consentimiento de una persona. (ONU, 2000 y Fraisse, 2017).

La filósofa Geneviève Fraisse (2017), una de las primeras feministas y mujeres políticas en dedicar un volumen completo al consentimiento desde una perspectiva sociofilosófica contextualizada históricamente, al tiempo que acepta esta reflexión, afirma que no es una razón para negar la autenticidad del consentimiento, sobre todo porque dicha noción es central en el terreno jurídico (*ibid.*: 30 y sigu.), y porque es prácticamente imposible entrar en la intimidad de la persona para juzgar el valor de su consentimiento (*ibid.*: 57 y sigu.). Ello, claro está, si hay igualdad entre los partenaires, por lo cual, y tras declararse a favor de una prostitución reglamentada para diferenciar mejor prostitución y trata por un lado, y prostitución y violación por otro, la francesa deja bien claro que suscribe el texto de la ONU, que considera fundamental.

En el mismo sentido se pronuncia la filósofa ítalo-francesa Michela Marzano (2006a), autora de la famosa frase “consiento, luego existo”, guiño a Descartes que da título a su famosa obra, insistiendo en que el hecho de que las personas no sean completamente libres a la hora de ‘consentir’ no puede servirnos de pretexto para negar su palabra. Como Fraisse, se declara “mercantilista”, es decir, favorable a una prostitución reglada y consentida.

La clave sería, pues, para ambas pensadoras, aceptar el hecho del consentimiento como un acto de libertad en el que nadie puede intervenir, siempre que se den las condiciones de igualdad, pero siempre teniendo en cuenta los medios de coacción por parte del violador a la hora de lograr el consentimiento de la víctima, y limitar dicho abanico a los condenados por la ley, que es lo que aparece en el documento de la ONU.

Otro de los límites puede ser el de la dignidad humana, tal como la concibe Kant (Megías Quirós, 2005). La dignidad es para Kant (1798a 2003) lo que confiere al ser humano su estatus como tal. Dicho concepto tiene como nociones correlacionadas la de respeto, por sí mismo y por los demás, la de libertad (relativa, no individual) y la de autonomía (Gutmann, 2017). Si la libertad absoluta no existe (esa trascendencia en el corazón de la persona tal como la contempla Kant), al contrario, y precisamente por ello, sí se podría defender, como hacen muchos grupos feministas en la actualidad, la dignidad de la persona independiente de su voluntad, de suerte que se pueda plantear el comercio sexual como no consentido a pesar de que haya voluntad de consentimiento por parte de la persona, puesto que se vulnera su dignidad de ser humano.

Esta postura se alejaría, como hemos visto, de las adoptadas por Geneviève Fraisse o por Marchela Marzano, por cuanto estas sitúan la problemática del consentimiento en la articulación de la esfera individual (privada, íntima) y la esfera colectiva (pública, política), mientras que la posición de la trascendencia de la dignidad humana supone resolver la tensión entre ambas esferas suprimiendo la esfera individual de dicha ecuación. Ello comporta una “desubjetivación de la dignidad humana” (Megías Quirós, 2005) hasta el punto de negarse que haya elecciones vitales por parte del sujeto, siempre condicionado por factores traumatizantes (de la infancia, etc.), alienantes u opresivos, desembocando en un no-reconocimiento de los seres humanos como entes responsables.

Estas diferentes posturas llevan a una controversia entre regulacionistas (o “mercantilistas”, aunque este epíteto suele ser utilizado por las abolicionistas en un sentido peyorativo) y abolicionistas. Pero el debate no se limita al terreno de la prostitución sino que se extiende al porno / post-porno, a las prácticas sadomasoquistas, entendidas por algunas feministas americanas como relaciones sexuales organizadas en base a la dominación masculina, incluso en sus concreciones invertidas (Linden y otros, 1982; MacKinnon, 1989); estas posturas a su vez han sido discutidas por antropólogas procedentes de la comunidad LGTBI+ y de la comunidad “cuero y SM” (Gayle Rubin, 1994) o por feministas lesbianas como las americanas “Samois”, así llamadas en homenaje al nombre del personaje ficticio de la dominadora lesbiana Anne-Marie en *Historia de O*, la célebre novela de Pauline Réage, y primeras lesbianas sadomasoquistas (Réage, 1969).

Hace apenas veinte años que se reflexiona sobre las prácticas S/M y sobre el denominado postporno partiendo del concepto de dignidad como elemento constitutivo y diferenciador del ser humano.

El debate estaba servido: por un lado, están quienes defienden poder hacer con su cuerpo y con su vida lo que quieran, y por otro, quienes

ponen como límite la dignidad humana, independientemente de la voluntad que, nuevamente, ha podido ser alienada, manipulada, etc. La jurista Muriel Fabre-Magnan denuncia, por ejemplo, que “el consentimiento sea un sésamo que sirva para levantar todas las prohibiciones y para legitimar todos los comportamientos, signo jurídico moderno del individualismo y del liberalismo” (Fabre- Magnan, 2007: 18). Según ella, “nadie puede consentir de manera válida ser víctima de ataques contrarios a la dignidad de la persona, y por lo tanto a renunciar a dicha dignidad” (Fabre-Magnan, 2007: 24).

En un esfuerzo por conciliar ambas posturas del pensamiento no heteropatriarcal, debería pensarse el consentimiento como el concepto clave de articulación de la libertad individual y de los principios colectivos, ambos situados en un plano de inmanencia a la realidad humana... y podríamos decir que también animal, pero el tema del consentimiento animal es digno de otra reflexión aparte.

De manera general, y para procurar a las y los estudiantes una herramienta actual que acerque este concepto a sus realidades sociales e individuales respectivas, podemos proporcionar a alumnas y alumnos una síntesis del pensamiento sobre el consentimiento llevada a cabo por las y los jóvenes belgas de Amnistía internacional, en su versión en lengua francesa, para que dicho documento pueda servir de base de discusión por grupos de dos a tres personas, a modo de conclusión de esta primera fase descriptiva de la unidad didáctica que, no obstante, debe contar con una parte participativa del alumnado (Amnistie Internationale, 2020).

Pero, como subraya Fraisse (2017: 19), para que “su [del consentimiento] invocación no sirva para decir todo y no decir nada”, hay que contextualizarlo históricamente. En lugar de realizar un recorrido superficial de toda la historia del consentimiento en Occidente o en los países francófonos, se tomó, pues la decisión de ilustrar la parte descriptiva con la exposición del consentimiento en el siglo XVIII para así cumplimentar la fase de la comprensión. En suma, para que se sepa qué era el consentimiento en el siglo de las Luces, pero, sobre todo, para dar un ejemplo de que el consentimiento debe abordarse históricamente, y que la transtemporalidad y la transespacialidad necesarias en nuestro análisis no deben servir de excusa para obviar los cambiantes parámetros que modelan dicho concepto a lo largo de la historia y de los climas.

2. COMPRENSIÓN: El consentimiento en el siglo XVIII

Para Locke (2005, 2011), la emancipación en la sociedad del Antiguo Régimen está fundada en una distinción entre el poder paterno y el poder político. Las mujeres se ven reducidas a la naturaleza, a la emoción, y a los sentimientos que estructuran el espacio doméstico y privado sometido a la tutela del padre o del marido, mientras que los hombres se sitúan del lado del contrato, de la convención y de lo universal que forman la marca del espacio público y político en el que evolucionan entre iguales (Jaunait y Matonti, 2012). Ello equivale a afirmar que la cuestión del consentimiento de las mujeres, confinadas por una parte en el espacio doméstico, y por otra parte sometidas a una tutela masculina, no

se plantea ni en el terreno político ni en el sexual. “Preciosa mitad de la República”, como las llama Rousseau (1755: XLV), las mujeres tienen a su cargo la transmisión y el respeto de las costumbres y la educación de los niños, pero tan eminente responsabilidad no depende de su capacidad de existir como sujetos autónomos, en particular en el plano jurídico (Fraisie, 2016). Si el consentimiento, en términos jurídicos, representa un acto no forzado en una acción, cuesta entonces ver cómo podrían consentir las mujeres a nada en una estructura social y política que les niega las aptitudes y los derechos del sujeto liberal.

En realidad, una mujer, hasta finales del Antiguo Régimen, no “es violada”, sino que se “rapta”, es decir, se roba, o bien al padre si es soltera, o bien al marido si es casada. Por eso los delitos son de raptó (en el caso de la soltería) o de “adulterio” (en el caso de la mujer casada), nunca de violación.

El artículo “Viol”, “Violación”, de la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert es, como siempre las voces de esta monumental obra, revelador del pensamiento, de las leyes y de los usos de la época. Veamos los fragmentos más significativos. El caballero De Jaucourt, asiduo colaborador de Diderot, hace una breve introducción léxica donde distingue *violation* de *viol* para explicar que la *violation* reenvía a la infracción de leyes u objetos sagrados y reducir al segundo vocablo la agresión sexual de un hombre a una “mujer o una niña”, importante si tenemos en cuenta que utilizar este término exclusivamente para dicho acto supone remitir al ámbito jurídico, es decir, reconocer el consentimiento o no de la fémina. Seguidamente, Boucher d’Argis, abogado e historiador del derecho, colaborador asiduo de la *Encyclopédie* en cuestiones jurídicas a partir de 1755, se ciñe al *viol* para presentar de manera más amplia cómo estaba considerada esta agresión sexual social y penalmente:

Viol, s. m. (*Gram. & Jurisp.*) [...] es el crimen que comete el que hace uso de fuerza y de violencia en la persona de una niña, una mujer o una viuda, para conocerla carnalmente, a pesar de la resistencia fuerte y perseverante que esta hace para defenderse. Para caracterizar la violación como tal, dicha violencia ha de emplearse contra la persona misma y no solo contra los obstáculos intermedios, tales como una puerta que se rompa para llegar hasta ella. De la misma manera, la resistencia ha de ser perseverante hasta el final; porque si solo hubiera “primeros esfuerzos”, no sería violación [...]. Cuando el crimen se comete contra una virgen, la condena es a muerte, incluso al suplicio de la rueda si la virgen no es núbil. [...] Cuando a la violación se une el incesto, es decir que se comete contra una pariente o una monja profesa, es castigado con el fuego. Si la violación se comete contra una mujer casada, la pena es de muerte, aunque la mujer sea de mala vida, pero para ello deben concurrir las siguientes circunstancias: que el crimen se cometa en la casa del marido y no en un antro de perdición; que el marido no tenga parte en la prostitución de la mujer [...]. Si a la violación se añade el abuso de confianza, por ejemplo, de un tutor con su ahijada, la pena es de muerte si la violación es consumada o galeras perpetuas si solo ha habido

esfuerzos [...]. Boerius y otros pretenden que si la mujer queda embarazada no hay violación porque el concurso respectivo es necesario para la generación. La declaración de una mujer no es prueba suficiente, tiene, pues, que ir acompañada de otros indicios, como que la mujer haya dado grandes gritos, haya pedido auxilio a los vecinos, queden marcas de violencia en su persona, tales como contusiones o heridas hechas con armas ofensivas; pero si se calla en ese momento, o tarda en hacer la denuncia, esta no tendrá validez. Bruneau cuenta a este respecto una anécdota que demuestra hasta qué punto las pruebas son equívocas en esta materia. Un juez condenó a un joven al que una mujer acusaba de violación a entregar a esta una suma de dinero por daños y perjuicios, pero justo después permitió al joven que recuperara la suma de dinero que acababa de entregar; la resistencia de la mujer fue tal que el hombre no pudo quitarle la bolsa, ante lo cual el juez mandó que dieran el dinero al joven puesto que si habría sido más fácil para la mujer defender su honor que el dinero, si realmente hubiera querido (Boucher D'Argis, 1751).

No obstante, no cabe dejarnos llevar por la crítica fácil. Ciertamente, lo que leemos en la *Encyclopédie* puede y debe escandalizarnos hoy, aunque, bien mirado, no diste mucho de la situación en nuestro país donde las mujeres hemos tenido que saltar a la calle para clamar “yo sí te creo” frente a miembros incrédulos de la judicatura. No cabe dejarnos llevar por nuestra primera reacción porque hay algo muy importante en este artículo y es que, aunque no se nombre la palabra “consentimiento”, sí se parte de la voluntad o no de la mujer para declarar la acometida sexual de un hombre a una mujer como violación o no.

Y es que, como subraya Maëlle Bernard en su *Histoire du consentement féminin* (2021: 73):

El siglo XVIII supone un punto de inflexión en la consideración del crimen de violación y en consecuencia emerge la cuestión del consentimiento. Antes, las violencias sexuales no eran consideradas como un crimen contra las mujeres, sino como un perjuicio para la familia. Se habla entonces de rapto, es decir, de una sustracción a la autoridad paterna y, para las mujeres casadas, de adulterio siendo en tal caso un crimen que perjudicaba al esposo. La violación es, pues, un robo. En el siglo XVIII adquiere su independencia jurídica y ya no está asimilado al rapto/sustracción de una mujer objeto.

Por supuesto, no se contempla el caso de violación en el seno del matrimonio pues en la ceremonia de la boda ambos esposos se juran un consentimiento perpetuo e inmutable. Hemos visto en la *Encyclopédie* que las penas son importantes, pudiendo llevar a la muerte. Pero en la práctica sabemos que solo se produjeron estas condenas en casos contados. Por dos razones principales: la sociedad del siglo XVIII es tolerante con la violación, sobre todo cuando se trata de mujeres de clase baja, como la criada, que denuncian a un personaje de clase alta. Además, la palabra femenina es cuestionada sistemáticamente en los juicios, escasos, que llegan a celebrarse. Si decimos escasos es porque las mujeres, como aún

hoy, no denuncian porque se considera la violación como una mancha para la familia, padres (recuérdese la confesión ‘tardía’ de la violación sufrida por Madame Roland en sus *Memorias*, 1793) o esposo, y para la propia mujer. Frente a la palabra cuestionada de la mujer, la del agresor es generalmente aceptada. Si este niega la penetración y los tocamientos, el juicio se suspende declarándose “fuera de la corte” o “a falta de ser más ampliamente informado”. Si a los seis meses la víctima no presenta pruebas que inculpen claramente al acusado, este queda libre y la causa se declara sobreseída sine die. Solo en dos casos, el acusado es condenado: si se trata de una menor de 12 años o menos o si se trata de una muerta. En ambos casos se entiende que no ha podido haber consentimiento a pesar de que la víctima no haya gritado lo bastante fuerte. Porque, en efecto, solo los gritos, y si son escuchados, pueden ser prueba fehaciente. Ya La Fontaine, en el siglo anterior, en su cuento *La clochette* (ilustrado por Fragonard), donde narra una violación, advierte al lectorado femenino: un joven “bachiller” ve a una pastorcilla de 13 años en el campo, intenta seducirla, esta se niega, él, otro día, le roba una ternera que llevaba una campanilla, la niña cree que la vaquita se ha escapado, va a recuperarla hasta lo más profundo del bosque siguiendo el sonido de la campanilla, y ahí, para su gran sorpresa, se encuentra con el mozo, que le dice:

“Bella, dijo él, toda cosa está permitida / Para calmar el amoroso tormento.” / A esas palabras, la niña, transida / Llena de gritos ese lugar poco frecuentado. / Nadie acudió. Oh Bellas, evitad / El fondo de los bosques y su vasto silencio. (La Fontaine, 1795).

Es decir, no basta con gritar, tiene que haber testigos que oigan dichos gritos. Y hay muchos juicios donde justamente el agresor explica que la mujer no habría gritado porque, de ser así, al estar las ventanas abiertas, los transeúntes la habrían escuchado y nadie acudió.

Si ello es así, si la palabra de la mujer no es tomada en cuenta, es también debido a dos razones: en primer lugar, como avanzábamos, en el Antiguo Régimen la mujer no es un ciudadano y por lo tanto no tiene derechos, y, en segundo lugar, la sociedad heteropatriarcal ha impuesto el *topos* del hombre agresor y de la mujer resistente para defender su virtud y por pudor, dentro de un ritual erótico que supone el mutuo consentimiento. Dicho en otras palabras, la resistencia femenina en el acto sexual forma parte del juego erótico del mismo, y por lo tanto es fingida, para que, como diríamos hoy, se vea reforzada la autoestima del macho triunfante. Y porque, además, como subrayan algunos escritores ya desde el siglo XVI, en el imaginario colectivo existe la idea de que a las mujeres les gustan los hombres fuertes y agresivos. Ya Brantôme, a principios del siglo XVII, afirmaba que las mujeres “aman a los hombres de guerra siempre más que a los otros, y su violencia les provoca más apetito” (1848: *Discours II*). Y añade más:

Siempre las hermosas y honestas damas amaron a los hombres bravos y valientes, aunque por naturaleza sean cobardes y tímidas; pero la bravura tiene tanto valor para ellas,

que aman a quien la posee. ¡Qué cosa, amar a su contrario, a pesar de su naturaleza! (1848: Discours VI).

En este sentido cabe citar la resistencia fingida de la heroína de *La Noche y el Momento* (1755) de Crébillon, Cidalise, que amenaza con gritar, pero no lo hace, y quince minutos después está radiante. También existe en el imaginario masculino del siglo XVIII la idea de que, si bien la mujer puede resistirse realmente por miedo al dolor, sobre todo si es virgen, luego acaba encantada. Es el caso de Cécile Volanges, violada por Valmont en *Las amistades peligrosas* (1782) de Laclos, una jovencita que, tras resistirse inútilmente en su lecho, y después de un tiempo tan prudencial como breve de remordimientos, acaba deseando que la escena se renueve. Como la literatura, la pintura galante de la época gusta de representar lo que se dio en llamar “la fingida resistencia” (Huet, 1781; Jean Frederic Schall, s.f.) o “la dulce resistencia” (Michel Garnier, 1793). Y, en cualquier caso, sea fingida o no, siempre recaerá la sospecha del fingimiento sobre la mujer que, de todas formas, ofrece una “resistencia inútil” o una “lucha inútil” (Fragonard, hacia 1770-1773), como la ha denominado agudamente el pintor por excelencia del consentimiento / o no del siglo XVIII, Jean-Honoré Fragonard.

En el fondo planea la idea nueva de que la cavidad uterina de la mujer, una vez que se ha demostrado que no es un pene interno que no se ha desarrollado en el exterior por falta de calor (la mujer es un animal frío frente al hombre que es caliente y por ello su cuerpo está acabado, mejor y más formado), es una especie de ser autónomo que desea colmar ese hueco como sea, primero con un sexo masculino, luego con un feto. La imagen de la mujer histérica (es decir, dominada por su útero) cuyo cuerpo le pide sexo se desarrolla y se alimenta durante todo el siglo de “pocas luces” en este caso (Vázquez, 2014) hasta culminar, como es sabido, en el siglo XIX, perdurando hasta bien entrado el siglo XX. Así lo plasma Fragonard en el cuadro de sugerente título: *Salta el polvorín* (antes de 1778). Y ello bajo la apariencia de la más pura inocencia, y a menudo de inconsciencia, como sugiere el cuadro de Fragonard de *La rosquilla* (hacia 1770-1775) donde una jovencita se masturba con la voluble cola de su perro al que excita gracias a una rosquilla. Pero quizá el lienzo más emblemático del siglo que pone en escena de forma magistral la dificultad de la mujer por hacer valer su consentimiento, o su negativa a consentir, sea *El Cerrojo* de este mismo pintor (hacia 1776-1779) que inmortaliza ese instante, eterno para la mujer, en el que se resiste, pero ya se sabe vencida, y sin remisión social.

Para concluir esta presentación del consentimiento en el siglo de las Luces, diremos que, en tanto en cuanto la mujer no goza del estatuto de ciudadana con derechos en el Antiguo Régimen, es difícil hablar de consentimiento femenino, aunque así parezca reconocerlo la *Encyclopédie*. En el fondo, en la propia definición de Boucher d’Argis se presenta la trampa. Si no se trata de una niña o de una muerta, la palabra de la mujer no es creíble, por lo tanto, tampoco lo es su negativa a consentir. Esta reificación de la mujer es la causa del imaginario de la mujer histérica que solo se niega para rendirse mejor. Únicamente un hombre que es capaz de

suponer a una mujer pensante puede imaginar que una mujer que dice “no” está realmente diciendo “no”. Ese es Voltaire en su opúsculo “La educación de las niñas” donde la joven Sophronie rechaza al hombre al que, sin embargo, ama, “por temor a ser tiranizada” (1761: 336). Su razón la ha conducido a esa negativa.

3. EXPLICACIÓN: Análisis de *El Cerrojo (Le Verrou, 1776-1779)* de Fragonard

Para la explicación, en esta tercera y última fase de nuestra unidad didáctica, escogimos una de las obras pictóricas citadas en la fase de “comprensión” ilustrada por la contextualización en el siglo de las Luces francés: *El Cerrojo* del célebre artista, autor de numerosos lienzos de la pintura denominada galante en esa época. Previamente, antes de las fases primera y segunda, expusimos el lienzo en el aula y distribuimos un test, fundamentado en la metodología propuesta por Marie Salaün (2016), en su sitio personal FLE. El test fue rellenado (fase 3a, pero realizada antes de las fases 1 y 2) por las y los estudiantes (15), tras lo cual, se sintetizó el análisis general en una sola ficha que recogía sendas aportaciones individuales:

Describir el cuadro

1. Presentar el artista y el título del cuadro:

Esta obra/Este cuadro, titulado *Le Verrou (El Cerrojo)* ha sido realizado/a por Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

2. Fecha de la pintura: 1776-1779 (aproximadamente)

Este lienzo/pintura/obra ha sido realizada en... Probablemente en París pues el pintor acaba de volver de su viaje por Italia

3. Movimiento/estilo artístico:

Esta tela pertenece a la época siglo XVIII por lo tanto al estilo rococó y dentro de ese estilo, a la moda galante / libertina

4. Género:

Se trata de una escena histórica, mitológica, de un paisaje, de un retrato, de una escena de costumbres, de un bodegón... Escena de costumbres

5. Tipo de pintura:

Es una pintura figurativa, abstracta, impersonal, no-figurativa, etc. Figurativa

6. Técnica utilizada:

Óleo sobre lienzo, pastel, pintura acrílica... Óleo sobre lienzo

7. Tema: amoroso

Esta pintura/lienzo/cuadro representa: una escena con uno, varios personajes, hombre(s)/mujer(es), cómo están caracterizados (su físico, su vestimenta)... Escena con dos personajes, un hombre y una mujer, ella es rubia, él es moreno, el hombre viste de blanco, la mujer de blanco y amarillo. Se abrazan

8. Describir las distintas partes del cuadro y lo que contienen:

En primer plano puede verse... Una mesita con una manzana y un sillón caído

En segundo plano puede verse.... Una cama y los personajes abrazados

En el fondo hay... Una puerta con un cerrojo

9. Colores utilizados:

Blanco y amarillo para los trajes de los personajes, rojo y blanco para la cama, hay claroscuros

10. El ojo se ve atraído por las caras de los personajes / la cama/ el cerrojo

11. Interpretación de la obra:

Esta obra nos permite descubrir a una pareja abrazándose / de enamorados

Esta obra se inspira de la vida real/de la literatura/de ambas... de la vida real / ¿de la literatura sentimental de la época?

Esta escena es novedosa en la representación artística de la época. ¿Por qué? Por representar una escena íntima al espectador / la espectadora que aparece como “voyeur” porque no tendría derecho a irrumpir en una escena de dos enamorados.

Tras realizar las fases primera y segunda, volvimos a la tercera, y ejecutamos la parte b de dicha fase (fase 3b): siempre siguiendo la metodología de Marie Salaün (2016), expusimos nuevamente en el aula *El Cerrojo* de Fragonard y les distribuimos el siguiente cuestionario, cuyas respuestas hemos sintetizado en una, que puede considerarse colectiva:

1) Identificación de la imagen:

Artista Jean-Honoré Fragonard

Fecha: siglo XVIII / 1776-1779 (aproximadamente)

Título de la imagen: *El Cerrojo* / *Le Verrou*

Naturaleza: Pintura

Movimiento artístico o estilo: Rococó

Soporte: Tela

Materiales: óleo / pinceles

Género (describanse los personajes y objetos del cuadro): Escena libertina. El hombre es un libertino que ha engañado a la joven para que le abra la puerta de su dormitorio y así poder violarla. Ella es una joven que se resiste / no consiente. La manzana sobre la mesita simboliza la tentación que ha podido sentir ella y por eso le ha abierto la puerta (desea, pero no quiere). No consiente porque, aunque no dice que no (se ve que no habla), se resiste con los gestos (las manos, los brazos, la cabeza hacia atrás) y eso es suficiente: “si no es sí, es no”. La rosa encima de la cama y el ramo de flores por el suelo indican que él va a robarle su virginidad, o sea que la violación se va a consumir. El cerrojo es un objeto muy importante porque explica que él cierra para que ella no pueda huir (o sea, que ella no consiente), por eso es el título del cuadro.

2) Interpretación de la imagen:

¿De qué nos habla el artista? De una violación

¿Qué opinión tiene el artista sobre el tema? Aunque la escena es aparentemente galante, el artista nos introduce en la intimidad del dormitorio para que veamos que estas cosas sucedían / suceden muy a

menudo sin testigos, para que sepamos que ocurre y también para que, si somos testigos de ello, denunciemos.

Como puede verse, tras la descripción de lo que es el consentimiento, simplificando las teorías más relevantes sobre la cuestión, y la comprensión gracias a la ejemplificación del siglo XVIII, hemos llegado a la explicación, que ha venido dada por el propio alumnado. La diferencia entre el primer test y el segundo cuestionario es la prueba fehaciente de la eficacia de nuestra unidad didáctica.

4. CONCLUSIONES: Por una inclusión del debate en torno al “consentimiento” en las aulas, en todos los niveles de enseñanza

Más allá del compromiso social en las distintas áreas geopolíticas en las que nos hallemos en torno a esta cuestión del consentimiento sexual, las instituciones de enseñanza deben adquirir un compromiso decidido en su lucha por el derecho “a no consentir” de todo ser humano, y en particular de mujeres, niños y niñas. Ello debe realizarse en todos los niveles de enseñanza y en todas las instituciones, así como, en su seno, en todas las asignaturas de humanidades y no solo las específicas de civismo o similar.

La acogida del alumnado es siempre receptiva, sobre todo si se plantea el método abductivo que hemos propuesto en esta experiencia. Tras la aparente reticencia por tratarse de un tema que puede ‘salirse’ de las materias impartidas, se han identificado unas formas de cuestionamiento que reavivan las necesidades pedagógicas.

En primer lugar, ello comporta la evolución de la mirada deontológica del enseñante, así como de las alumnas y los alumnos, en especial de “los” alumnos que, en un principio, habrían podido parecer menos sensibles al tema abordado. Ello desemboca, forzosamente, en una mayor complicidad intelectual y cívica en el aula que cohesiona al grupo.

A continuación, tras superar la dificultad propia del acercamiento a un concepto más o menos abstracto, más o menos filosófico, el resultado es el de una toma de conciencia por parte del grupo de la importancia que, no solo a lo largo de la historia, sino también en sus vidas, ha tenido la cuestión del consentimiento, que pasa de ser un mero concepto, a convertirse en una auténtica actitud vital.

Por fin, la complejidad a la hora de abordar fuera del aula dicho tema, por prejuicios, tabúes, etc., se ve, gracias a la experiencia, superada, y los intercambios entre ellos y ellas, así como las respectivas intervenciones, demuestran que el tema ha dejado de ser tabú para ser, al contrario, algo de lo que se “debe” hablar. Y es que la construcción de la identidad genérica solo puede elaborarse a partir de los principios de igualdad, de libertad y de respeto, y eso se consigue desde las aulas.

Referencias bibliográficas

- ALCOVER, Silvina Mariela, COLOMBO, María Elena, MARTÍNEZ FRONTERA, Laura, MAYOL, Juan de la Cruz. *Desarrollo de pensamiento crítico en alumnos ingresantes a la U.B.A. Estudio de aplicabilidad de textos para prueba de lectura crítica*. Buenos Aires: UBA. 2008.
- AMNISTIE INTERNATIONALE, *Le Consentement sexuel. Focus sur quelques grands principes*:
https://jeunes.amnesty.be/IMG/pdf/focus_the_orique_consentement_sexuel.pdf [fecha de consulta 15/04/2022].
- BERNARD, Maëlle. *Histoire du consentement féminin*. París: Arkhé. 2021.
- BOUCHER D'ARGIS. "Viol", *Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, 1751, https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/VIOL,_VIOLEME_NT,_VIOLATION [fecha de consulta 02/04/2022].
- BRANTOME, Sieur de. *Les sept discours touchant les dames galantes*. París: Garnier. Escritos en 1610, publicados en 1665-1666, reed. 1848.
- CLANET, Joël y TALBOT, Laurent. "Analyses de pratiques d'enseignement". In *Phronesis*, 1, 3 (2012): 4-18.
- FABRE-MAGNAN, Muriel. "La dignité en Droit : un axiome". In: *Revue Interdisciplinaire d'Études Juridiques*, no. 58 (2007): 1-30.
- FRAISSE, Geneviève. *La Sexuation du monde*. París : Presses Sciences Po, cap. 2: "Rousseau et les moitiés de la République". 2016.
- FRAISSE, Geneviève. *Du consentement*. París: Le Seuil. 2007, 2017, nueva ed. aumentada.
- FREUD, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión". In: *Obras Completas*. Tr. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu. 1915, 1978.
- GUTMANN, Thomas. "Dignidad y autonomía. Reflexiones sobre la tradición kantiana". In: *Estudios de filosofía*, no. 59 (2019): 233-254.
- HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd'hui*. ESF : Paris. 1993.
- JAUNAIT, Alexandre y MATONTI, Frédérique. "L'enjeu du consentement". In *Raisons politiques*, no. 46 (2012/2): 5-11.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de M. García Morente. Madrid: Espasa, "Austral". 1790, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Trad. de R. Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza Editorial. 1788, 2002.
- KANT, Immanuel. *El conflicto de las facultades*. Trad. de R. Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza Editorial. 1798, 2003a.
- KANT, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. de M. García Morente. Madrid: Encuentro. 1785, 2003b.
- KANT, Immanuel. *La metafísica de las costumbres*. Trad. de O. Cortina y J. Connill Sancho. Madrid: Tecnos. 1797, 1989.
- LA FONTAINE, Jean de. *Contes*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58539025.textelimage> [fecha de consulta 02/04/2023]. 1665-1666, ed. de 1795 ilustrada por Fragonard.
- LERBET, Georges. *Les nouvelles sciences de l'éducation*. París: Nathan, 1995.
- LOCKE, John. *Ensayo sobre el gobierno civil. Un ensayo concerniente al verdadero origen, alcance y finalidad del Gobierno Civil*. Trad. de Claudio Amor y Pablo Stafforini. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1690, 2005.

- LOCKE, John. *Ensayo sobre la tolerancia y otros escritos sobre ética y obediencia civil*. Trad. de Blanca Rodríguez López y Diego A. Fernández Peychaux. Madrid: Minerva, 1667, 2011.
- MARZANO, Michela. "Et si je meurs avant mon suicide, c'est qu'on m'aura assassinée. Pensées libres autour de la prostitution", In: *Raisons politiques*, no. 3-3 (2003): 133-148.
- MARZANO, Michela. *Malaise dans la sexualité*. París : JC Lattès. 2006.
- MARZANO, Michela. *Je consens, donc je suis*. París : PUF. 2006.
- MAURICE, Jean-Jacques. "Le jugement des enseignants en interaction : relation entre jugement et prise de décision", In : P. Bressoux. *Les stratégies de l'enseignant en situation d'interaction. Note de synthèse pour Cognitique. Programme Ecole et Sciences Cognitives* [<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/00/17/90/PDF/Bressoux.pdf>] [fecha de consulta 14/04/2022]. 2002.
- MEGÍAS QUIRÓS, José Justo. "Dignidad, Universalidad y Derechos humanos", In: *Anuario de Filosofía del Derecho*, no. 22 (2005): 247-264.
- ONU. *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*, 2000, https://www.ohchr.org/documents/professionalinterest/protocoltraffickinginpersons_sp.pdf [fecha de consulta 16/02/2022].
- PASCAL, Blaise. *Pensées*, ed. Electrónica, 1670, <https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf> [fecha de consulta 18/03/2022].
- REAGE Pauline. *The Story of O*, Grove Press, 1967, <http://rportal.lib.ntnu.edu.tw/bitstream/20.500.12235/97917/1/000201.pdf> [fecha de consulta 02/04/23].
- ROLAND, Marie-Jeanne, llamada "Madame Roland". *Mémoires particuliers*, 1793, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6213070j> [fecha de consulta 02/04/23].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1755, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231452.textelimage> [fecha de consulta 11/04/2022].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *L'Émile ou De l'Éducation*, Amsterdam, Jean Néaulme, 1762, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8614554b.image> [fecha de consulta 11/04/2022].
- RUBIN, Gayle. *The valley of the kings: leathersmen in San Francisco, 1960-1990*. University of Michigan. 1994.
- RUBIN, Gayle. "Le péril cuir: remarques sur la politique et le SM". In : AA. VV., *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*. París: Epel: 83-134, 2012.
- SALAÜN, Marie. "Parler d'art. Objectifs: parler d'une œuvre d'art, la décrire et donner son sentiment", site *Enseigner FLE Marie Salaün*, 2016, <http://mon-coffre-a-fle.e-monsite.com/pages/b1/production-orale/parler-d-art-1.html> [fecha de consulta 02/04/2022].
- SCHÖN, Donald. *Le praticien réflexif. A la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Éds. Logiques. 1994.
- SIMARD, David. "La question du consentement sexuel : entre liberté individuelle et dignité humaine". In : *Sexologies*, no. 24 (2015): 140-148.
- TALBOT, Laurent. « Étudier les pratiques d'enseignement confrontées aux difficultés d'apprentissage. Une proposition de cadre théorique et de méthodologie de recherche ». In : J. Clanet (dir.) *Pratiques enseignantes*.

Quels ancrages théoriques pour quelles recherches ?. París: L'Harmattan: 73-93. 2012.

VAZQUEZ, Lydia. *L'Orgasme féminin au XVIII^e siècle*. La Rochelle : Himeros. 2014.

VOLTAIRE. "L'Éducation des filles". In : *Mélanges*. París : Gallimard, "La Pléiade". 1761, 1961.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Entre el discurso y la realidad: Semblanzas femeninas desde la crónica artística en España (1900-1930)

**Between Discourse and Reality: Female Semblances
from the Artistic Chronicle in Spain (1900-1930)**

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

babad@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

Fecha de recepción: 08/06/2022 Fecha de evaluación: 18/07/2022

Fecha de aceptación: 01/08/2022

Resumen

En su empeño por dar cabida a voces con registro femenino en el formato de las revistas ilustradas durante el primer tercio del siglo XX, por las columnas artísticas de los diarios desfiló una generación de pioneras que contribuiría a renovar el lenguaje del arte español. Se revisan aquí una serie de artículos, publicados por el semanario madrileño *Estampa* sobre la crónica artística, donde el colectivo de mujeres artistas representa un papel protagonista en el relato narrativo. Se revelarán los nombres de una minoría de creadoras que, aunque no resuenen en el imaginario colectivo, desempeñaron un rol activo en el círculo artístico de la época: Marisa Pinazo, Rosario de Velasco, Julia Minguillón y Margarita Frau. A la luz de la valoración crítica de determinados aspectos biográficos y de sus obras, se analiza el debate de la práctica creativa entonces en ciernes. Brindamos, pues, no sólo la posibilidad de redescubrir talentos femeninos silenciados por la historiografía artística, sino también de profundizar en los discursos al servicio de la organización patriarcal de la institución Arte.

Palabras clave: Artistas Mujeres, misoginia, patriarcado, discurso, Crítica de Arte, revistas gráficas.

Abstract

In its effort to make room for voices with a feminine register in the format of illustrated magazines during the first third of the 20th century, a generation of pioneers paraded through the artistic columns of newspapers that would

contribute to renewing the language of Spanish art. A series of articles are reviewed here, published by the Madrid weekly *Estampa* on the artistic chronicle, where the group of women artists plays a leading role in the narrative story. The names of a minority of creators will be revealed who, although they do not resonate in the collective imagination, played an active role in the artistic circle of the time: Marisa Pinazo, Rosario de Velasco, Julia Minguillón and Margarita Frau. In the light of the critical assessment of certain biographical aspects and of his works, the debate on creative practice then in the making is analyzed. We offer, therefore, not only the possibility of rediscovering female talents silenced by artistic historiography, but also of delving into the discourses at the service of the patriarchal organization of the institution Art.

Key words: Women Artists, misogyny, patriarchy, discourse, Art Criticism, graphic magazines.

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XX un grupo creciente de mujeres hicieron todo lo posible por integrarse dentro de la esfera artística española. En este contexto resulta notable la nómina de creadoras, pioneras en el tránsito a la modernidad, que lograron alcanzar el éxito a través de su obra, a pesar de hallarse en su mayoría relegadas a la sombra de la denominada genialidad masculina.

Los reportajes focalizados en las artistas, su vida, obras y participación en las exposiciones se volvieron omnipresentes en las secciones específicas de la prensa diaria. En su empeño por dar cabida a voces con registro femenino en el formato de las revistas ilustradas y modernos magazines, a lo largo del primer tercio del novecientos desfilaron por sus columnas personalidades como Alma Tapia (1906-1993), Norah Borges (1901-1998), Pitti Bartolozzi (1908-2004), Marisa Pinazo (1912-1990), Rosario de Velasco (1904-1991), Delhy Tejero (1904-1968), Maruja Mallo (1902-1995), Julia Minguillón (1906-1965), Margarita Frau (1909-1986), y Marisa Roësset (1882-1921). Todas ellas se profesionalizaron, con grandes apuros, hasta imponerse al pensamiento hegemónico, “defensor de un modelo de mujer sin presencia en el espacio público” (Illán, 2020: 108). De ese modo, se atrevieron a cuestionar las reglas establecidas por un entorno sexista especialmente desfavorable a la valoración de sus capacidades creativas y estéticas.

En este estudio se revisan una serie de artículos del semanario madrileño *Estampa* a propósito de la crónica artística dedicada a dicho protagonismo femenino. Los noticieros no dejaron de señalar la presencia de pintoras, ilustradoras y escultoras profesionales en concursos y colectivas, destacando en sus apreciaciones y juicios críticos en el seno de las revistas especializadas (*El Año Artístico*, *Gaceta de Bellas Artes*). Estos medios hubieron de constituir una de las plataformas más eficaces para

promocionar y publicitar una “reputación mediatizada” (Sánchez Llama, 2000: 51; Afinoguénova, 2020: 72) que fijaba sus triunfos en el ambiente misógino de la escena cultural española. Con el objetivo de seguir las huellas del talento femenino en el mapa que vertebra el discurso oficial de la historia del arte, a lo largo de estas páginas se analizarán las noticias gráficas y reseñas dedicadas a las artistas, en las cuales solía haber espacio para sus fotografías y, excepcionalmente, para sus cuadros. Estos documentos textuales y visuales han supuesto un campo privilegiado a la hora de contrastar las tácticas empleadas por los críticos que juzgaron el arte hecho por mujeres, y también para decodificarlas.

1. De musas inspiradoras a “mujercitas modernas”

En las páginas del número 323 de la revista *Estampa* (17-3-1934), Emilio Fonet dedicaba un reportaje a jóvenes promesas en la que pudo ser una sección ocasional sin solución de continuidad: “Las mujeres en el arte”. El párrafo preliminar del artículo, en el que el periodista se dirige al lector, hace constar el *élan* de emancipación femenino que, en el ámbito artístico, se produjo durante los albores del siglo pasado. El más que incipiente número de acciones femeninas al servicio de las artes visuales y literarias comenzaba a tomar ciertos visos de verosimilitud:

Parece, según va el ritmo nuevo, que las Musas, entrando en lucha con los hombres, se nieguen a inspirarnos. Necesitan para ellas mismas la inspiración. [...] Las cinco artes se han convertido en cinco naranjas, con las que cabe hacer –en el aire límpido de hoy– todos los posibles juegos malabares. Y las mujercitas modernas se han puesto a trenzar estas aéreas geométricas. Con colores. Con versos. Con literatura. Con los lápices (*Estampa*, 17-3-1934: 16).

Desde esta óptica de Fonet, la mujer, que habría dejado de desempeñar el papel de musa, la mejor inspiradora de la genialidad masculina, intentaba trazar nuevos caminos de navegación por el sistema del arte. El breve prólogo deja al descubierto la necesidad de sustituir el relato hegemónico dominante por otro más acorde y comprometido con las vicisitudes de aquel presente, que no emerge aislado en la praxis social, sino que se posiciona en un espacio de intersección más igualitario entre las creadoras y sus homólogos varones. Resulta frecuente advertir en la prensa de la época el interés generalizado que suscitó la integración de la mujer en el ejercicio de todas las profesiones; circunstancia que, claro está, tuvo su reflejo asimismo en el ámbito directamente académico, siendo insólita la publicación diaria que no lo expresara abiertamente.

Basta echar un vistazo a las noticias artísticas periódicas para comprobar la atmósfera relativamente liberada y abierta de las sesiones de dibujo al natural en los estudios artísticos superiores, donde no pasaba desapercibida la presencia de toda aspirante a artista –aún minoritaria¹, eso

¹ El porcentaje de alumnas matriculadas detallado por Assier (2020) en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid se vio incrementado del 7% en 1915 al 20% en 1930.

sí, y “analizada como una curiosidad” (Assier, 2020: 43 y 54)—, frente al estudio atento y prolongado del modelo desnudo, habitualmente femenino, entre el resto de sus condiscípulos (Fig. 1). Y tampoco olvidemos, a propósito de este asunto, los obstáculos legales y pedagógicos que se alzaron entre las mujeres y su educación artística. En particular, la copia del cuerpo humano (desnudo), cuyo aprendizaje académico sentaba las bases de la pintura histórica —reconocida como el eslabón más alto en la jerarquía de géneros temáticos— fue privilegio predominantemente del segmento masculino, quedando vedado oficialmente a las mujeres por razones moralistas hasta el ocaso del ochocientos (De Diego, 2009: 267).

Así lo constatan las fuentes coetáneas que recogen el testimonio elocuente de Pedro Massa al respecto, publicado en las páginas de *Crónica*. A su llegada a la clase de dibujo del natural en movimiento, impartida en la Escuela de San Fernando bajo el magisterio de D. Julio Moisés, el articulista daba una visión de conjunto del transcurso de aquella primera sesión compartida de manera igualitaria. A través de las descripciones del observador, que aderezó con sus ideas y pensamientos, elucidando bajo su mirada aquellos aspectos que consideraba significativos, se evidenciaba el sesgo sexista instaurado en el marco de las enseñanzas artísticas regladas: “Observo que la mujer se lanza resueltamente por estos caminos, casi exclusivos antes del varón” (*Crónica*, 25-3-1934: 21).

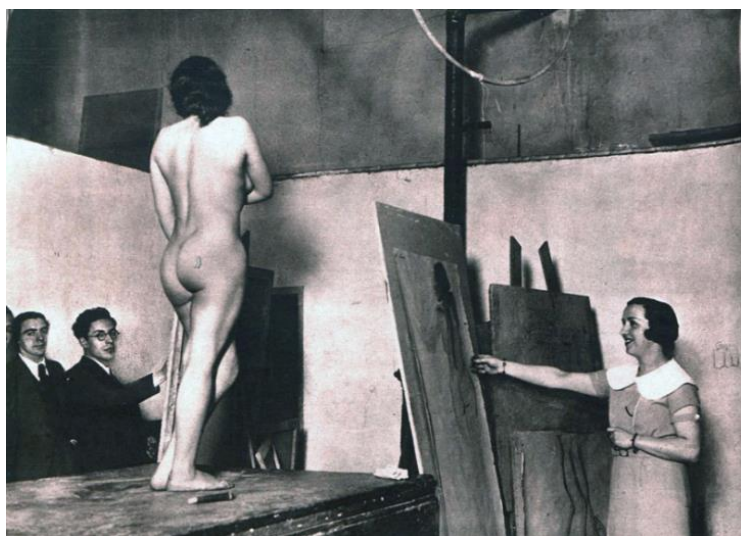


Fig. 1. Alumna en la Escuela de San Fernando de Madrid, 1934, Fuente: *Crónica* (25-3-1934: 22)

Por otra parte, su argumentación continuaba socavando ciertas creencias, comúnmente aceptadas, acerca de la pretendida inferioridad artística de la mujer², verbigracia su falta de maestría en el dibujo. Al

² Resulta interesante consultar el trabajo de Max Nordau, que plantea la imposibilidad de la genialidad femenina en su libro *Psi-fisiología del genio y del talento*. Madrid, 1910. También se recomienda la lectura de Paul Julius Moebius, que acopia un número de textos

contrario, a los ojos de Massa, el intelecto de las educandas en los diferentes dominios de una praxis eficaz mostraba condiciones en grado más eminente que el de sus competidores masculinos: “Y, según parece, la mano femenina tiene rapidez y precisión mayores que la mano del hombre para el apunte rápido que es objeto de esta clase” (*Crónica*, 25-3-1934: 22). Sin lugar a duda, la asimetría existente tradicionalmente entre los sexos empezaba a neutralizarse, como transmite, más si cabe por la solidez de sus argumentos el propio profesor de la materia que, en plena conversación con el reportero, vislumbraba con matices de visionarismo: “De aquí a unos años, la nómina de nuestros grandes artistas se verá entreverada de gloriosos nombres femeninos, en noble emulación de genio y talento” (*Crónica*, 25-3-1934:21).

Ahora bien, en honor a la verdad, se debe reconocer que, aunque semejante posibilidad existiese, este panorama de veras alentador pudiera presuponerse más ilusorio de lo que se cree. A diferencia del sujeto masculino artista, quien era gratamente recompensado con el reconocimiento social, incluso encumbrado por la crítica, la categoría de mujer/artista entre la cultura artística, plenamente institucionalizada, continuaba siendo precaria: etiquetada como excepcional en un entorno intelectual especialmente reticente a su independencia creadora, fue asimismo excluida de manera sistemática de las esferas dirigentes y, por supuesto, sujeta a los prejuicios y consignas sociales que conferían a sus logros individuales y colectivos un estatus secundario, cuando no marginal, respecto a sus contemporáneos. Esta concatenación de hechos discriminatorios que afectaba de forma generalizada a las mujeres, tanto en su promoción en la escena creativa como en el acceso a las oportunidades de mercado o la valoración de la crítica, no es más que la punta del iceberg de un sistema cultural que hunde sus raíces en los pilares del orden patriarcal, erigido por un patrón que habría de tener como ideal moral e intelectual al varón (Canterla, 2002: 23).

Lejos de desviar momentáneamente el foco de atención hacia cuestiones más amplias del tema que nos ocupa, este inciso ayuda a comprender en qué medida trascendieron los discursos surgidos alrededor de las mujeres durante los siglos XIX y XX. Se abre así la posibilidad de establecer, primero, un marco de referencia para contextualizar la información objetiva que en la crónica artística se arroja; y de trazar después estrategias de interpretación en función de los comentarios con que se enjuició a la obra y a las propias artistas destacadas.

2. Fragmentando la realidad: modos de ver, modos de decir

Vuelvo otra vez sobre las líneas iniciales de este artículo. El texto se ilustró con fotografías de las protagonistas, literatas, pintoras e ilustradoras, de manera que el desarrollo de las secuencias descriptivas iba descodificándose de imagen en imagen, más que de palabra en palabra.

sobre la cuestión, como la carencia de imaginación estética de la mujer, en su libro *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*. Valencia: F. Sempere y C^a. (eds.), 1909.

En efecto, parte sustancial de la noticia se hubo de configurar visualmente, en sintonía con aquellas tendencias procedentes de magazines europeos. De hecho, una de las particularidades más distintivas de *Estampa* (1928-1938), que vino a continuar la tradición de revistas gráficas e ilustradas de las postrimerías del siglo XIX, tales como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*, residió en el uso por excelencia de la fotografía (Vera Casas, 2005: 307). Recuérdese, en este sentido, que la difusión gráfica de las imágenes tras la introducción progresiva de la fotografía en la prensa ilustrada periódica, a finales de la centuria trajo consigo un cambio paradigmático en el periodismo: “la visualización del texto impreso” (Rodríguez Merchán, 1992: 579).

El diseño innovador de la maquetación del semanario, junto a la preponderancia del material fotográfico en la paginación (Sánchez Vigil, 2008: 181-182), permitió que el soporte lingüístico acabara cediendo su protagonismo en favor del montaje gráfico en sus relaciones con el espacio. Así, quedaba colmada la curiosidad visual del receptor al recibir directamente la información desde la fotografía, a la vez que se agilizaba el ritmo de su lectura.

En su exploración de las vidas y los comportamientos ajenos, el fotógrafo no sólo buscó recrear la esencia de la cotidianidad e inmediatez de los personajes en pose, sino reproducir una descripción centrada en la captación de las inquietudes intelectuales de cada autora mediante un fotograma congelado de un día cualquiera. La puesta en escena parece simular la realidad, con elementos prototípicos como constantes que conforman semblanzas femeninas muy particulares: se impone la estampa de las artistas absortas en sus tareas, sin dirigir la mirada hacia el espectador, cobijadas entre las paredes de unas estancias desprovistas de comunicación alguna con el exterior.

Pero una observación más atenta nos conduce a otra interpretación, aun cuando ante el lector común pudiera pasar inadvertida, habituado como estaba a representaciones de este tipo. Al aplicar la lente sobre dos de las tres primeras personalidades se deduce que, *a priori*, poco parecía importar que fueran pintoras o que dibujasen, si se tiene en cuenta el atrezo de mano en el decorado que aparece de forma circunstancial, como la revista que sostiene sobre sus rodillas Norah Borges, retratada en su piso madrileño junto a una mesa repleta de libros y dos esculturas africanas; o bien, la guitarra que Alma Tapia sujeta entre sus manos. Si bien este simple detalle permite reconocer, en consecuencia, la idea de las acciones ejecutadas (leer y tocar un instrumento), más pareciese gestualidad de modernidad intrascendente que práctica intelectual. La tematización de las actividades suministra también como paradigma cultural formas de conducta y normas del saber cotidiano preestablecidas de acuerdo con el orden social burgués, apuntando a un arquetipo de mujer, lectora y música, que viene a emular por esta vertiente a aquella retratística decimonónica de dama “culto e ilustrada” (Cárdenas, 2020: 45). En cambio, el propósito de mostrar su condición de creadoras visuales permanece por entero ausente.

Una conclusión fundamental debería quedar clara: los perfiles biográficos de ambas autoras presentan vacíos sorprendentes. El

inventario icónico propio de sus correspondientes oficios –lienzos, paletas, pinceles, caballetes, tinteros, plumillas, lápices, carteles y álbumes de dibujo– permanece tácitamente en blanco, aunque presupuesto de forma implícita. La omisión deliberada en la representación escenográfica buscaba distraer la opinión del público acerca de la profesionalización de las artistas, trasladando así un mensaje ambivalente y, sin duda parcial, toda vez que ya existía una cierta tradición iconográfica con referencia al rol activo adoptado por las mujeres en el proceso creativo³.

La apariencia de validez supratemporal de los clichés que las representan y comunican hace de estos patrones comunicativos un indiscutible medio de encubrimiento ideológico; es más, en este contexto pudieron haber sido utilizados para ocultar un verdadero interés de poder y dominio patentes, de hecho, en las fronteras de la hegemónica mirada masculina que articulaba la práctica totalidad del imaginario artístico.

La lectura de las imágenes impide que el receptor pueda situarlas en el ámbito laboral del que proceden. No existe ningún rasgo diferenciador que manifieste esta circunstancia, a pesar de la inclusión de estos nombres en los espacios de legitimación artística más relevantes de la capital. Desde la década de 1920, la prensa, y más aún las revistas culturales nacionales, no dejaron de señalar la presencia creativa de Norah Borges y Alma Tapia en concursos y colectivas. Nótese, por ejemplo, que el universo pictórico-poético de Norah Borges ya era elogiado en ese período por grandes personalidades de la cultura, como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, y reseñado por críticos españoles como Manuel Abril y Benjamín Jarnés (Florencia y Melgarejo, 2020).

Precisamente, apenas un mes antes de la edición del reportaje objeto de estudio, la pintora argentina realizó su primera muestra individual en una institución oficial, el Museo de Arte Moderno de Madrid⁴. La capacidad de inventiva y creatividad de la cosmopolita artista –instalada con su marido, el poeta y crítico de arte Guillermo de Torre, en la capital española durante 1932– había sido reconocida por el periodismo especializado internacional desde hacía más de una década. El éxito cosechado en la exposición que acogió la moderna sala “La Wagneriana” de Buenos Aires en 1930, integrada por obras de contrastada calidad –entre acuarelas, temples, dibujos a lápiz y dibujos a pluma–, merecieron la admiración de la cronista Consuelo Berges:

El arte clarísimo de Norah realiza el mito de Orfeo: el pincel, el lápiz o la pluma de Norah domestica las fieras. No es poco triunfo este. No es poco conseguir el respeto o el silencio a la sonrisa del espectador zafio o pompier. No es poco esto después de conseguir la consideración explícita de los

³ Tómese de ejemplo, concretamente, la imagen fotográfica de Alma Tapia dibujando en su estudio, que aparece reproducida en el interior de la revista *Estampa* (18-7-1936) en su página 23.

⁴ La muestra se anunció en la *Gaceta de Bellas Artes*. Véase “Informaciones de arte. Exposición de Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno”, *Gaceta de Bellas Artes*, 431 (2-1934), p. 36.

mejores. Y esto sí lo tiene conquistado Norah desde hace varios años (*La Gaceta Literaria*, 1-12-1930: 9).

Lo mismo sucedería con Alma Tapia, cuyos dibujos serían expuestos desde finales de los años veinte en eventos organizados por la Unión de Dibujantes Españoles (UDE). Justamente, en común con Pitti Bartolozzi, la ilustradora madrileña habría de aparecer formando parte del “Primer Salón de Dibujantas”, celebrado en el Lyceum Club Femenino bajo el patrocinio de la UDE en marzo de 1931. Los espacios dedicados al tratamiento de esta noticia fueron variables: desde la menos de una columna, con tipografía poco destacada, en *La Nación*, pasando por el escueto párrafo que le brindó *La Época* dentro de sus informaciones artísticas a ese “plantel de firmas femeninas que en plazo breve se cotizará en el mundo artístico” (27-4-1931: 3), hasta casi la plana completa dentro de la sección “Temas femeninos. La vida y nosotras”, firmada por Margarita Nelken en *Blanco y Negro*. Para Nelken, una de las primeras críticas de arte en resaltar el carácter singular de la producción gráfica de Tapia, juzgar su obra significaba apreciar su valor tanto intrínsecamente como en relación con su propia identidad femenina:

Presiden indiscutiblemente esta Exposición de dibujantas las obras de Alma Tapia. Son encantadoras de espontaneidad, lozanía, y demuestran ya un oficio serio y certero. Pero yo, la verdad, lo que prefiero de su autora es... ella misma. Su juventud decidida, que, para probar sus capacidades intelectuales, no ha renunciado a ninguno de los dones de su feminidad (*BN*, 5-4-1931: 101).

La persistencia normalizada del sexismo vigente en las estrategias discursivas empleadas en el ejercicio de la crítica artística y en la prensa cultural española, que impedía enjuiciar razonablemente la productividad de las mujeres como sujetos creadores, discurrió en paralelo con la homogeneidad producida en las referencias periodísticas en torno a la joven artista, en donde, por lo general, se hubo de advertir “un temperamento de cartelista muy moderno y muy fino y sensible” (*La Esfera*, 19-10-1929: 26). Este enfoque crítico no varió con ocasión de sus exposiciones posteriores, que confirmaron la originalidad de sus creaciones⁵; por ejemplo la celebrada en el Salón del periódico *Heraldo* de Madrid, en marzo de 1932, donde coincidiría con Marisa Pinazo y Rosario de Velasco. La tríada de expositoras compartió cartel junto a un elenco de pintores, escultores e ilustradores coetáneos pertenecientes al colectivo Artistas de Acción (AA), surgido al compás de las nuevas corrientes que penetraban en el mundo del arte madrileño a raíz de la proclamación de la Segunda República. A pesar de obtener la valoración positiva de la crítica, hubieron de ser escasos los galardones que Tapia obtuvo en los certámenes: el tercer premio en el de portadas de la Editorial Cénit y el

⁵ Corroborar esta impresión una reseña de José Francés publicada en *Crónica* el 27 de marzo de 1932, donde pone de relieve “las notas de color vibrante de intención satírica de Alma Tapia”.

reconocimiento del jurado en el de carteles anunciadores del Baile de Máscaras del CBA de 1932 (Gaitán y Murga, 2017: 396).

Pero este panorama limitado a los intereses de la misoginia imperante queda superado cuando, al transitar por la siguiente página de la noticia, irrumpe la imagen de María Luisa Pinazo y Mitjans, exhibiendo el talento y determinación necesarios para ejercer la que consideraba su profesión: pintora. Siguiendo la costumbre femenina de aquellas pintoras profesionales *independientes* que modificaron los estereotipos decimonónicos pintándose ante el lienzo (Lomba, 2021: 207), la artista, es captada dentro del ámbito de su intimidad creadora sin buscar la mirada del espectador, con paleta y pinceles en mano, mientras pintaba un bodegón. Desde el punto de vista del argumento pictórico, el cuadro presupone directamente una semántica fundamental, a través de la cual se constata el decidido carácter que la historiografía le había impuesto. Este subgénero de la naturaleza muerta queda adscrito a una de las temáticas acordes a la sensibilidad y capacidades eminentemente femeninas, en función de lo dictaminado por el sistema patriarcal: “floreros, bodegones o retratos infantiles” (Illán, 2020, 109). Pinazo, como la mayoría de las aspirantes a artistas plásticas, se vio restringida a la dedicación a los denominados campos “menores” del retrato, las escenas de género, el paisaje o las naturalezas muertas, temas considerados secundarios en las jerarquías de los géneros pictóricos diseñadas por la Ilustración (Gil, 2020: 20).

El perfil característico de la pintora madrileña ha de circunscribirse a una pequeña minoría de mujeres privilegiadas, por lo general, vinculadas familiarmente al gremio artístico o estrechamente asociadas a ámbitos intelectuales de la alta y mediana burguesía, y que ejercieron su vocación con la aspiración de convertirse en profesionales. La educación recibida por Marisa Pinazo (Fig. 2), que creció en un ambiente eminentemente receptivo hacia las bellas artes, habría de propiciar su temprana dedicación a la pintura. Contar con la aquiescencia de su progenitor, el pintor José Pinazo Martínez (1879-1933), que enseguida la orientó a los pinceles, resultó crucial en el ejercicio de su profesión. De las dos hijas que tuvo Pinazo, María Luisa fue la más interesada en seguir sus pasos⁶, llegando a exponer en los Salones de Otoño de Madrid (Castañer, 2011).

Las primeras noticias en prensa que se conocen relativas a la autora se recogen en el suplemento *Blanco y Negro* del 15 de junio de 1930. El criterio continuado a la hora de ser citada por Manuel Abril hace gala de la clásica condescendencia de la crítica masculina ante la obra realizada por una mujer, incorporando en sus comentarios toda una galería de expresiones descriptivas concernientes a su físico. Lo mismo asociaba metafóricamente la circunstancia de haber nacido “con pelo negro y ojos negros” al argumento de su belleza “de noche y de luna”, en un halago basado en aquellas fórmulas de cortesía de cariz sexista, que elogiaba el talento de “esta criatura dotadísima” publicando lo que sigue: “Jovencísima

⁶ La pintora no sólo ejerció el rol de modelo, como bien demuestran los distintos retratos de Marisa ejecutados por su padre, sino que, a su vez, desempeñaría la labor de aprendiz-ayudante, proporcionándole apuntes y notas dibujísticas que posteriormente emplearía José Pinazo en la elaboración de sus obras.

aún, lleva pintados no más de media docena de lienzos y ya se puede decir que hay en ella una pintora” (BN, 15-6-1930: 20). Una reseña de José Francés aparecida en las páginas de *Nuevo Mundo* el 24 de octubre de 1931 tiende a validar esta visión de la artista, “vástago que honra con luz propia su estirpe egregia”:

Marisa Pinazo, en una *naturaleza muerta*, marca el avance seguro y dichoso de su arte hacia la claridad dispositiva y tonal que también –y tan bien– está en las obras recientes de su padre; pero con un sentido personalísimo y de indiscutible atractivo en las suyas propias (*Nuevo Mundo*, 24-10-1931: 24).

La cita pone de manifiesto los métodos de valoración empleados por la figura del crítico-intérprete al describir los trabajos de las creadoras, fundamentando su calidad pictórica en un propósito imitativo continuador de la manera doctrinal de sus mentores masculinos; en la misma línea de lo que Suárez Solís solía definir como “cierto «aire de familia» que en arte se llama temperamento y, en última instancia, escuela” (*Crónica*, 24-11-1935: 16). En términos semejantes sustentaba Fornet su discurso en la crónica social analizada en este apartado, revelando el estatuto ambiguo y peculiar de la crítica del arte. Ciertos aspectos descriptivos en la factura lingüística deben interpretarse como valores de marcado corte machista.

Así se desprende de las palabras dedicadas a María Luisa Pinazo, calificada de “princesa entre juguetes populares”, y descrita como “una de esas “novias” de los bellos libros de Gabriel Miró” (*Estampa*, 17-3-1934: 18). Sin embargo, a pesar del usual enfoque sexista, afirmaba haberse sorprendido porque la joven no había hecho nada más empezar y presentó en París, con diecisiete años, “su primer lienzo, un *Estudio*”, advirtiendo en la apreciación sobre los bodegones de sus comienzos el detalle de originarse “con esa perfección milagrosa de los elegidos” (*Estampa*, 17-3-1934: 18).

Igualmente, el periodista hubo de aprovechar los perfiles de Norah Borges y de la ilustradora Pitti Bartolozzi (Fig.3), hijas de célebres figuras – nacidas asimismo en un entorno propicio a las artes–, para ofrecer a sus lectores un ejemplo de lo esperable en una mujer moderna, capaz de ejercer un oficio sin perder su rol fundamental de esposa. La atenta revisión del contenido textual manifiesta las dificultades con que todavía tenían que enfrentarse las mujeres artistas, “educadas para aceptar su posición subordinada y destinadas a prestar servicios dentro de la sociedad” (Lerner, 2017: 333).

Gran parte de esta narrativa discursiva reforzaba los estereotipos patriarcales en torno al modelo lírico del *foyer*⁷ como dulce recinto de la mujer, abundando en la unión casi vitalicia de ésta al papel de ama de casa⁸.

⁷ Este concepto, en palabras del filósofo alemán Hans Robert Jauss (1986), conlleva “connotaciones de calor y seguridad, de necesidades satisfechas (incluidas las económicas)”.

⁸ La imagen fotográfica de Pitti Bartolozzi que ilustra el artículo de Fornet, donde se deja ver justo frente a una de sus ilustraciones gráficas pintada en la pared de la cocina de su hogar, mientras preparaba la comida, también habría de responder a la iconografía



Fig. 2. Marisa Pinazo en su estudio.
Fuente: *Estampa* (17-3-1934: 17)



Fig. 3. Pitti Bartolozzi en su hogar.
Fuente: *Estampa* (17-3-1934: 16)

En la sincronía de los patrones femeninos aludidos apenas se detectan huellas de los ideales de emancipación individual o social. En su lugar, se procede a valoraciones, por así decirlo, sólo por abscisas o por ordenadas: de la noción de parentescos –que potencia aspectos de dependencia, refiriéndose a ellas no como entes autónomos, sino como hijas, hermanas o esposas– se pasa a la mecánica divagadora de datos personales alusivos a su vida privada:

Pitti Bartolozzi pasó su niñez entre cartones de dibujos y colores. Ya sabéis: lleva un nombre ilustre. Sus dos hermanos pasaron por idéntico ambiente, sin que el color les salpicase el espíritu... El varón se encaminó hacia el doctorado de Medicina. [...] Pero Pitti es artista. “Es más artista que yo”, me dice su padre. [...] Casada con un excelente artista, don Pedro Lozano (tiene el don... del arte, pero el “otro” don pesa ante su juventud) (*Estampa*, 17-3-1934: 17).

O bien se opta por definir las desde la perspectiva de “la eterna aficionada”. Incluso el mismo testimonio de las artistas visuales consolida este planteamiento, al asumir cada una de ellas mismas el ejercicio del arte como una práctica relativamente desinteresada: “Comencé a dibujar muy pronto, de niña... No he tenido maestros. El Arte es en mí una fluidez espontánea”, subrayaba Norah Borges; y Alma Tapia declararí: “Desde

femenina adscrita a modelos patriarcales, tales como mujeres en ámbitos domésticos y adoptando los roles físicos y actitudinales tradicionalmente aceptados.

muy niña, tengo esta vocación por el dibujo. No he tenido nunca profesores. En realidad, no dibujo yo mucho... Cuando hay algún concurso me presento, casi por tener un motivo que me incite al trabajo” (*Estampa*, 17-3-1934: 17). Entre líneas se adivina, hasta qué punto el género femenino pudo ser moldeado con el fin de que interiorizase la idea de su propia inferioridad.

Ya se pueden extraer de esta parte inicial dedicada al análisis de los discursos críticos dirigidos a la interpretación y valoración del arte femenino algunos elementos para la reflexión. El primero de ellos explica el ambiente misógino que impregnaba el mundo cultural español, apoyado, en buena medida, sobre la ideología del patriarcado. El segundo revela en cambio cómo, y en qué condiciones, determinadas voces visuales femeninas se desarrollaron y actuaron a la sombra del patriarcado, logrando crear, con esfuerzo considerable, una visión alternativa al pensamiento androcéntrico.

3. “Donde llegó otro puedo llegar yo”

Tan sólo una semana después, el 24 de marzo, Emilio Forner volví a publicar otro reportaje en *Estampa* que se incluyó en el mismo espacio: “Las mujeres en el arte”. Su maquetación hubo de responder a idéntico esquema configurador, con predominio absoluto del componente visual sobre el textual. Una vez más, las imágenes habrían de desplazar –por su considerable formato y disposición en sentido diagonal o descomponiendo el medianil y las líneas, básicamente– el trabajo del periodista a un plano secundario. Inclusive, cuando la publicidad comercial se traslada al área de la página tipográfica, llega a producirse un curioso trinomio entre anuncio, texto y fotografía en la penúltima hoja, restado espacio al artículo.

En esta ocasión, el crítico madrileño aportó los nombres de cinco nuevas creadoras –dos literatas y tres artistas visuales–, prestando mayor atención a las pintoras. Dichas artistas fueron Delhy Tejero, fotografiada en su aula de la Escuela de Artes y Oficios –cuya cátedra ganó a los veinte años– frente a uno de sus cuadros, que tenían, en opinión del comentarista, un aire muy peculiar, por “sus brujas” protectoras⁹; Rosario de Velasco, dando las últimas pinceladas al lienzo que habría de elaborar con miras a la Exposición Nacional; y, por último, Maruja Mallo, que tras el espaldarazo cultural de la *Revista de Occidente* del 26 de mayo de 1928, donde reunió sus series «verbenas» y «estampas», habría de ser valorada por “la alta calidad intrínseca de su talento”, en palabras del crítico de *La Gaceta Literaria*, Antonio Espina (1928, citado en Gándara, 1978: 36).

Cada fragmento dirigido a las artistas giraba en torno a una metáfora sobre el género, quedando plasmada en el título que lo encabezaba. Estableciendo una de esas tres tipologías de lenguaje indirecto al que hace mención Ana Guasch (2021), que hizo suya la teoría de Heffernan, el reportero hubo de fijar una breve impresión de las autoras a través de un juego alegórico con “palabras comparación”: “Delhy Tejero, o el hechizo”,

⁹ Véase sobre la autora el artículo que *Blanco y Negro* le dedicó en su sección “Rumbos, exposiciones y artistas”, bajo el título “Delhy Tejero y sus brujas”, firmado por Manuel Abril el 14 de enero de 1934.

“Rosario Velasco, o la fortaleza”, “Sara Hernández-Catá, o la independencia”, “Rosario del Olmo, o el esfuerzo”, “Rosa Chacel, o la serenidad” y “Maruja Mallo, o la imaginación”.

Si bien el artículo en su globalidad mantiene ciertas garantías de coherencia argumentativa, la retórica empleada por Fornet en su estrategia narrativa continuaba incurriendo en cierta cursilería. Algunos de los términos a los que acudió con objeto de hablar de autoras concretas se aplicaron en concordancia con una táctica similar a la señalada por Estrella de Diego en su indispensable estudio sobre la mujer y la pintura del siglo XIX español: «excesivos halagos» que, según Germaine Greer (2005: 68), prestaban servicio a la devaluación de las propias experiencias de las creadoras en la crónica de las artes plásticas (De Diego, 2009: 348 y 361). Así pues, maniobrando con dos o tres vocablos clave, trató de ensalzar los logros de Delhy Tejero, cuyas pinturas tildó de “deliciosos cuadros”, más allá de recalcar lo exótico de su “bello nombre raro”; y distinguiendo a la novelista Rosa Chacel, que tampoco se libraba del tono elogioso, como “dulce y rosada, fiel a su nombre floreal, envuelta en una piel de color canela” (*Estampa*, 24-3-1934: 14).

“Morena, con ojos grandes, ávidos, inteligentes”, escribía al presentar a la pintora Rosario de Velasco (Fig. 4). Demasiados calificativos para describir el mérito de una artista, cuyas obras parecen vistas, ante todo, bajo el ángulo conceptual de inocuas expresiones de cortesía. La imagen insertada entre el sistema de retícula tipográfica descubre a Velasco en su estudio junto al óleo titulado *Lavanderas*, en el instante en que se disponía a perfilar su trabajo, con el pincel en una mano. La elección de la postura no deja lugar a dudas sobre su afán por autoafirmarse como representante legítima de la profesión artística.

Sus rotundas afirmaciones también parecen dirigirse en la misma dirección. El cronista, mientras alababa su elevada “fortaleza del alma”, traía a colación una arriesgada aseveración enunciada con asiduidad por la pintora. Reclamando el derecho a interpretar su propio papel, Velasco sentenciaba a continuación: “Donde llegó otro puedo llegar yo” (*Estampa*, 24-3-1934: 13). Estas líneas, aparentemente superficiales, dejan al descubierto la acusada personalidad de la protagonista, retroalimentando a su vez la confianza que tenía en sí misma. Su reivindicación podría, además, trascender la práctica pictórica, incluyendo ciertos detalles alusivos a la deseada igualdad reclamada por el género femenino en el terreno profesional. Por ejemplo, el empleo de lienzos de grandes formatos, una fórmula que transgredía la praxis habitual exigida a las pintoras aficionadas.

Otra cuestión percibida en el alegato de la creadora responde a lo que Villena Rodrigo (2020: 182), a la zaga de Méndez Casal, señala como “un defecto que, según el autor, repetían otras mujeres que se adherían a Picasso para parecer inteligentes, modernas y libres de prejuicios”. El periodista, al incidir en el carácter erudito y cosmopolita de la pintora, se lamentaba de que en su viaje a París no hubiera podido observar *in situ* los “cuadros del gran Picasso”. Y ella apostilló: “Todos le debemos algo –dice Rosario– a Picasso; él ha sido el puentecito por donde hemos pasado a lo

nuevo” (*Estampa*, 24-3-1934: 13). Es evidente que para artistas como Velasco podría resultar positivo encontrarse más próxima, por lo tanto, a ese modelo impuesto de “grandes maestros” (Mayayo, 2003: 45-50) que subyacía en el imaginario colectivo. Aunque la genialidad pareció estar reservada en el inamovible relato hegemónico del arte al sector masculino (Porqueres, 1995: 22), resulta innegable que también existieron singularidades femeninas como es el caso de esta generación de autoras.

Continúa el artículo haciendo alusión a la distinción concedida a Velasco en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932, donde obtuvo medalla de segunda clase; sin dejar de remitirse a su persona como discípula del pintor regionalista, Fernando Álvarez de Sotomayor, y poniendo énfasis asimismo en su condición de hija:

En su casa no la han contrariado. Por el contrario, su padre, militar de Estado Mayor, que fue maestro de dibujo en la Escuela de Guerra y pintaba acuarelas muy al gusto del siglo XIX, quiso que ella fuera pintora. Ahora, desde luego, no está conforme con el arte nuevo que sigue Rosario. Pero no tiene otro remedio que transigir. Se lo impone el éxito de su hija. Con su lienzo *Adán y Eva* logró la segunda medalla, en el 1932. El Jurado la propuso para la primera, sólo que no hay precedente. Menéndez Casal últimamente le escribió animándola: “A ver si este año hacemos justicia a usted” (*Estampa*, 24-3-1934: 13).

Lamentablemente la fortuna no estuvo de su lado. El lienzo que presentó ex profeso a la Exposición Nacional celebrada en 1934, *Lavanderas*¹⁰ (Fig. 5), aun manteniendo el sello de modernidad que dos años antes la prestigió, no lograría superar los límites del arte institucionalizado y se quedó sin el merecimiento honorífico por parte del jurado.

No obstante, la salida de la artista al proscenio del arte sería destacada por la prensa de entonces como suceso excepcional. A un año de ser laureada por su icónico óleo *Adán y Eva*, que forjó el estilo que la dio a conocer, de Rosario de Velasco se decía en las páginas de la crónica registrada en la *Revista de las Españas* que había dado comienzo “su carrera pública con un cuadro dignísimo y de cualidades y empeño muy poco usuales” (Abril, 1931: 446).

En reiteradas ocasiones, los textos interpretativos de sus cuadros se alzaron en portavoces del talento creativo de la joven pintora, diferenciando de manera casi unánime, aparte de la modernidad contenida en su poética, las heterogéneas influencias vislumbradas en una figuración deudora del clasicismo, plenamente conectada con eso que se dio en llamar el Retorno al orden en España (Alcaide, 1996). En función del juicio emitido por Antonio Méndez Casal, recogido por Pantorba (1948: 289), en su pintura

¹⁰ El cuadro se reprodujo en la página 23 de la *Gaceta de Bellas Artes* (5/6-1934), junto a una reseña del crítico de arte Enrique Estévez Ortega, advirtiéndole, a pesar de su maestría, “titubeos e insistencias que quitan espontaneidad y frescura a su pintura”, dando la impresión de haber sido ejecutada “premiosamente, o al menos con un gran esfuerzo, con penuriosa incertidumbre”.

“honrada, sana, que ha salido de manos de la artista con grandeza y arrogancia” –sin obviar, en un matiz más incisivo, enfocado desde una órbita de lo deficitario, “la técnica, algo torpe, pero expresiva”– se distinguirían desde rasgos en clara sintonía con planteamientos constructivistas hasta resonancias a los maestros italianos de los siglos XIV y XV.

Estas reminiscencias europeas –puestas de relieve con anterioridad por Manuel Abril en una reseña al Salón de Otoño del periódico ABC (25-10-1931: 40-41), donde hubo de reproducirse en la página 38 la obra de Velasco titulada *El baño*– podrían hallar su origen en esos viajes que la artista realizó desde su niñez. A propósito de una crítica laudatoria hacia la pintora, Tomás Borrás no pudo evitar relacionar las características formales inherentes a las tendencias italianizantes que encontraba en sus pinturas, en virtud de la mera feminidad, cualidad de la que la mujer no podía ni debía separarse:

Viajera en Italia, es natural que su niñez se influyese de las tendencias que hablan con más efecto suasorio a la sensibilidad femenina. La suavidad, intimidad, quietismo religioso, armoniosa composición y delicadeza colorista de los renacentistas italianos removieron en esta pintora un fondo lírico que ilumina –luz poética–, sus lienzos de la adolescencia (ABC, 1-12-1935: 8-9).

Desde 1932 las expectativas creadas en torno a la pintora le valieron algunas elogiosas opiniones. Atendiendo a principios estéticos y técnicos, a juicio de Borrás, la solidez de su dibujo se situaba en la línea de Tógore, y los hallazgos lumínicos de su gama cromática, terrosa y blanquecina, respondían a “una paleta española, como español es su modelado que recuerda las tallas de Valladolid” (ABC, 1-12-1935: 10). Sin embargo, los comentarios relativos a su arte seguían sin ajustarse, en sentido estricto, a un juicio de valor propiamente dicho.

El principal punto de apoyo de la crítica formulada por el periodista continuaba siendo la adjetivación y descripción física de la autora como preámbulo a su artículo: “Es Rosario de Velasco una chicarrona de piel de pan tostado, de pelo negro a la greña, manos de movimientos dulces y ojos castaños, en cuyo iris titila una gota de miel” (ABC, 1-12-1935: 8). Este enfoque, que buscaba de forma generalizada menoscabar las contribuciones de las mujeres al desarrollo de las artes, incita al crítico, paradójicamente, a situar a Velasco en la categoría de las pintoras de mayor personalidad dentro del panorama pictórico del momento. Su mirada ambigua revela, además, un rasgo común en el conjunto de aquellos opinantes oficiales, responsables de dictaminar los cánones estéticos y, por ello, de sancionar la “norma”.

Al igual que el resto de voces con registro femenino, Velasco se percibe sin discusión bajo el prisma de un sistema, gestionado por prejuicios machistas y sexistas, que hubo de afectar sin ambages a la profesionalización de las mujeres en el espacio artístico.



Fig. 4. Rosario de Velasco en su estudio.
Fuente: *Estampa* (24-3-1934: 13)

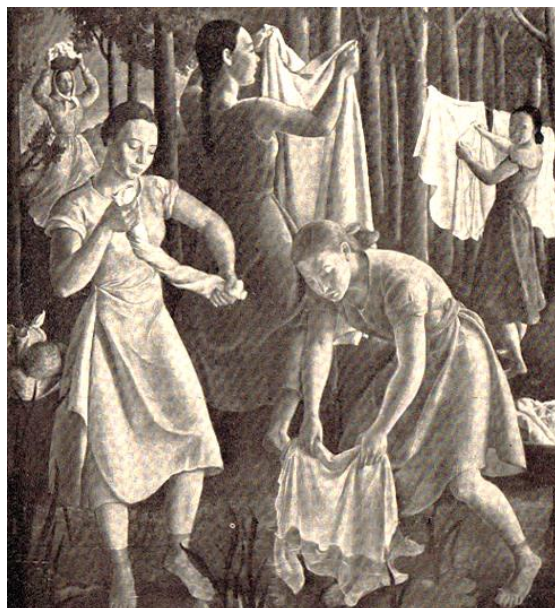


Fig. 5. *Lavanderas*, 1934.
Fuente: *Gaceta de Bellas Artes* (1934)

4. Participación femenina en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes

Es cierto que desde muy antiguo las mujeres se han dedicado a las artes plásticas, y no hay por qué asombrarse si ahora se dedican también a ellas. Pero antes una señorita que se dedicaba a la pintura, por ejemplo, lo hacía como adorno de su educación y pintaba con la misma indiferencia con que aporreaba el piano. La mujer profesional de las artes plásticas: la mujer pintora, la mujer grabadora, la mujer escultora... que tiene fe en su obra y en su triunfo y se lanza a la lucha en la concurrencia de las Exposiciones, esto es una cosa típica de nuestros tiempos (*Estampa*, 10-6-1930: 14).

Con estas palabras, que evidencian un cambio sustancial en la historia de las creadoras relativo a la progresiva sustitución del concepto de aficionadas por el de profesionales, iniciaba Ignacio Carral un reportaje en *Estampa* sobre las participantes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. A tenor de los datos que recoge el titular, el número de artistas que concurrió fue un punto escaso¹¹, habiendo concursado un total de cuarenta y ocho mujeres: treinta y tres en la sección de pintura, diez en arte decorativo, tres en escultura y dos en grabado. El artículo se acompañó de once retratos fotográficos de las artistas. Estas semblanzas visuales

¹¹ Atendiendo a la estadística proporcionada por Rodrigo Villena (2008) referente a la participación de las mujeres artistas, en función de las categorías integradas en la Exposición Nacional de Bellas Artes entre 1900 y 1936, ésta se dio en un porcentaje estimado de un 67% de pintoras, frente a un 27% de mujeres dedicadas a las artes menores y un 6% de escultoras.

alternaron un tipo de representación centrada en sus rasgos físicos y expresiones, destacando esencialmente las protagonistas elegantemente ataviadas a la moda, con el cuidado propio de las damas burguesas, frente a otro modelo, más próximo a exhibir su ingenio y, por lo tanto, sus aspiraciones profesionales. En este último ha de apreciarse a las autoras posando en general de medio cuerpo junto a exiguos fragmentos de sus cuadros, incluyendo, a su vez, los útiles pictóricos habituales en su trabajo –caballetes, pinceles, paletas, lienzos, e incluso modelos escultóricos y ornamentales–.

En la parte inferior de las imágenes que coronan el encabezamiento, ocupando el ancho de las dos columnas tipográficas, se pueden leer unas escuetas leyendas que ponen de relieve las tácticas empleadas por los críticos a fin de devaluar el arte femenino, con constantes referencias a su filiación masculina. Si bajo la foto de la pintora Lola de la Vega se insistía en su carácter independiente y naturaleza rebelde, enunciando: “Otra joven pintora que concurre también por primera vez: Lola de la Vega, una discípula de Verdugo Landi que se ha sublevado contra su maestro”; a la inversa, en el lateral derecho de la instantánea que reproduce el perfil de la pintora Flora L. Castrillo, se podía leer: “Flora L. Castrillo es una expositora que permanece fiel a las enseñanzas de su maestro, Muñoz Degrain”.

Estos comentarios se volcaron con más detalle en el marco contextual del relato discursivo del periodista. A la par que expresaba no pretender “apuntar nada en menoscabo de la independencia artística del sexo femenino”, persistía sin cesar en su linaje y condición de hijas y discípulas de pintores célebres. Así, se establecía un curioso método clasificador, cual variantes de una especie en extinción, llevando a incluir a las pupilas “renegadas” y “revolucionarias” en el mismo grupo de “discípulas infieles”, como era el caso de la citada Lola de la Vega, de quien se comenta: “Sólo la ha quedado del maestro la afición a pintar el mar y sus aledaños” (*Estampa*, 10-6-1930: 14).

Aparece entre “las discípulas absolutamente fieles a sus maestros” Encarnación Bustillo, que intervino en el certamen con un cuadro titulado *Flores*, “según la escuela de Gesa”, y otro, *Fumador sempiterno*, “según la escuela de Marcelino Santamaría, sus dos maestros”. No faltan tampoco las que determinaron esta fidelidad sobre los pilares de “un afecto muy filial hacia el maestro”, como la pintora Flora L. Castrillo, “que dio sus primeros pasos en el Arte al lado de Muñoz Degrain y permaneció junto a él hasta su muerte” (*Estampa*, 10-6-1930: 14). Castrillo (1878-1948) promocionó a menudo sus obras a través de diferentes espacios de sociabilidad madrileños e instituciones culturales, alcanzando reconocimiento público. Por ejemplo, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, con sus obras al óleo *Amanecer en la playa (Valencia)* y *Rincón de pasajes*, por las que obtuvo una segunda medalla, habiendo sido ya premiada con la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1912¹². En la Exposición Nacional de

¹² Véase en *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid: «Mateu» Artes e Industrias Gráficas, 1926, pp. 25 y 54.

Bellas Artes de 1930 participó con *Un arrabal (Orense)* y *Vuelta de la pesca (Málaga)*, ambas expuestas en la sala undécima¹³.

De vuelta a la ordenación establecida por Carral, se citan dentro de la categoría de “hijas de pintores” a Pepita Pla, “hija y discípula de Cecilio Pla”, y Mercedes Padró, “hija del gran Padró, el amigo de Zorilla”, que expuso un “Bodegón”, aunque el crítico se apresura en aclarar que “la gran pericia de esta artista es como copista, en cuyo aspecto realiza verdaderas maravillas de fidelidad en color y en dibujo” (*Estampa*, 10-6-1930: 15). Otra de las autoras nombradas fue la brasileña Edith de Aguiar, perteneciente a la sociedad aristocrática, que presentó un retrato del “Excmo. Sr. D. Antonio Ozores” y cuyo perfil encajó entre “las expositoras extranjeras”. Asociadas al maestro Martínez Cubells, se hace mención de “las expositoras aristocráticas”, Luisa de Urcola y Ángeles Hernández Sampelayo, de la cual habrían de juzgarse aspectos anecdóticos relacionados con su belleza y “modestia encantadora”, a la vez que se la infantilizaba como Angelita cuando se comenta su cuadro *El viejo de la capa*, expuesto por “una niña casi”.

Por otra parte, uno de los motivos que menos extrañeza causó a los ojos del crítico hubo de ser la dedicación de la mujer al arte decorativo, aludiendo a las virtudes que adornaban al género femenino:

Parece que estos trabajos de paciencia, de habilidad, de filigrana... son propios de la naturaleza femenina. Lo demuestra ampliamente María Luisa García Sáinz, que ha llevado a la Exposición preciosos trabajos sobre cuero y sobre marfil: arquetas, tapas de libro, carpetas, medallas... (*Estampa*, 10-6-1930: 15).

Todo lo contrario, parecía suceder cuando el periodista expresaba su asombro ante la presencia de la escultora Isabel Pastor, “discípula de Victorio Macho”, limitándose a decir lo siguiente:

Se comprendería, en todo caso, el trabajo sobre el barro, con los palillos, o el hacer moldes de escayola para enviarlos a la fundición... ¿Pero se comprende bien a una mujer luchando con la rudeza y la mole de un bloque de piedra? (*Estampa*, 10-6-1930: 15).

Los juicios de Carral resultan de gran valor para comprender el concepto estereotipado que se tenía de aquellas artistas, que se decantaron profesionalmente por la escultura, pero también evidencian tópicos sexistas, muy extendidos en esos años, al plantear serias dudas sobre la capacidad real de la mujer en el desarrollo de una disciplina, considerada impropia de la fragilidad femenina. Todos estos prejuicios en torno a su falta de profesionalidad y su condición de amateurs reproducen la dificultad añadida que supuso ser artista y escultora en las primeras décadas del siglo XX (Rodrigo Villena, 2008).

Las retóricas de la construcción de la imagen de la mujer artista, amparadas en la cobertura paternalista, que no tenían otro fin que legitimar

¹³ Véase en *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930*. Madrid: Blass, S. A., 1930, p. 29.

el modelo patriarcal frente al avance del feminismo, acentuaron más si cabe ese techo de cristal que pareció separarla inevitablemente del resto de artistas profesionales. Esta situación se hizo ostensible en el marco de las Exposiciones Nacionales, instituidas por real decreto isabelino desde la segunda mitad del siglo XIX (Pantorba, 1948: 6) y regidas por unos severos reglamentos que impedían las menciones y limitaban el número de medallas (Assier, 2021: 56-57). Aunque constituyeron uno de los medios más eficaces en la promoción del prestigio de los creadores en la escena pública, su carácter normativo consolidaba con fuerza sesgos sexistas. El género femenino no experimentó un reparto igualitario de los papeles, asistiendo a la omisión de sus cuadros entre las medallas efectivas –con una media del 4% de galardones en las ediciones celebradas entre 1856 y 1930– y viendo recompensada su pericia y capacidad creadora mediante la concesión de menciones honoríficas o medallas de tercera clase.

Este desigual trato hacia las artistas, las cuales pasaron de puntillas por las salas de los certámenes oficiales, habla de una narración, a su modo jerarquizada, que había sido concebida y definida en un universo de «señores». Ellos eran los que fijaban los términos de su «cualificación», determinando bajo la «tradicional costumbre» de mirar las firmas si habrían de transitar del sector de lo rechazado a «primera vista» al de lo admitido¹⁴. En definitiva, ellos eran los responsables de la comprometida tarea de juzgar si las mujeres estaban a la altura del papel, dando preferencia a aquellas que se adaptaran al modelo femenino impuesto institucionalmente: “siempre y cuando pintaran bodegones –o hasta retratos– y fueran mujeres burguesas, educadas en el adorno o, a lo más, artistas profesionales si la situación familiar lo exigía por una mala pasada del destino, obligadas a ganarse el sustento” (De Diego, 2022).

Del aumento de las artistas en el principal certamen nacional (Fig. 6) volvió a hacerse eco *Estampa* cuatro años más tarde, gracias a un reportaje en cuyo titular se podía leer: “Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional”. El relato firmado por Emilio Fornet retoma una serie de recursos parcialmente análogos a los analizados hasta el momento; no sólo porque se vuelca sobre el molde de la biografía de las artistas, sino también por su empeño en minimizar aspectos que definían su maestría.

Emitiendo argumentos impregnados por el sexismo de la época, el reportero incidía desde las páginas del magazine en perpetuar la condición femenina de las artistas, adjetivada de antemano con unos atributos específicos y unos roles estandarizados. Así, por ejemplo, de Marisa Roësset, ya reconocida en el ambiente madrileño tras haber expuesto en el Lyceum Femenino en 1927 y obtener una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1924, se enjuiciaba el aspecto de la creadora antes que la expresión de su carácter propio: “muchacha muy viva, con el pelo en

¹⁴ Véase la anécdota, narrada por Bernardino de Pantorba (1948: 285-286) y recogida en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, sobre la curiosa y poco profesional forma de actuar que tuvo el Jurado de admisión y colocación de obras, particularmente en la sección de Pintura, durante el Certamen Nacional de Bellas Artes de 1934.

casquete de rizos, los ojos dorados, la sonrisa ilusionada y franca, vive en un primoroso estudio de artista. Alumna de Sotomayor, tiene una sensibilidad suya y moderna” (*Estampa*, 9-6-1934: 11).

Limitando el alcance de su obra a los tópicos femeninos de la belleza, el encanto y los patrones de comportamiento social, Fornet enunció de la pintora madrileña Margarita Frau, siempre de acuerdo con una visión androcéntrica de la realidad: “Margarita de Frau tiene un bello nombre de artista que no defrauda. Casada con un pintor joven, tienen un hogar-estudio lleno de recogimiento. Colores suaves, finos. Paisajes encantadores... Presenta Margarita dos cuadros: *Jardín* y *Tinta en plata*” (*Estampa*, 9-6-1934: 13). Este tipo de observaciones no hacían más que acentuar un arquetipo de género que interesaba transmitir y, asimismo, perpetuar.

Si bien la recepción de su obra fue realmente discreta, después de recibir por unanimidad una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1934 por su paisaje *Tinta en plata* la prensa comenzó a prestar mayor atención a su figura. En la crónica artística de la *Gaceta de Bellas Artes*, firmada por Enrique Estévez, se le dedicaron amplios comentarios que resaltaban lo insólito de un estilo “al servicio de su exquisita sensibilidad de mujer, plena de ternuras”, y por ello alejado plenamente del influjo de su maestro y esposo. Siguiendo una línea todavía habitual en buena parte de las páginas dedicadas a valorar el trabajo profesional de las mujeres, la reseña habría de facilitar un argumento sesgado que permite generalizar estas opiniones:

Suele adolecer la pintura femenina de cierta blandura, de inevitable afeminamiento; pero en ninguno de estos dos paisajes, vigorosamente contruidos y en los que la pincelada tiene un gran vigor, ímpetu expresivo, se advierte la débil y maliciosa factura que suelen tener los cuadros pintados por mano de mujer (*Gaceta de Bellas Artes*, 1934: 27).

Con todo, la pintora, pese a adquirir un compromiso directo con el arte, interrumpió su breve trayectoria profesional en beneficio del único papel al que se le podría consignar socialmente dentro de la esfera doméstica: el de madre y esposa (Lomba, 2014: 51), quedando eclipsada bajo la personalidad artística de su marido, José Frau. Tras su exilio a la diáspora sudamericana, se perdería su recuerdo (Dalmau, 2015: 211).

Entre las expositoras que, junto a Margarita Frau, figuraron por vez primera en la sección de Pintura, cabe citar a Julia Minguillón. La joven promesa pictórica se reveló “como un valor positivo y de porvenir” (Pantorba, 1948: 296). La gallega fue premiada con una tercera medalla por su cuadro *Jesús, Marta y María*, “un acierto de escena evangélica”, en palabras de Fornet (1934), que sería adquirido por el Estado, pasando a formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno de Madrid. Enrique Estévez también se pronunció sobre sus aportaciones al Certamen Nacional, expuestas en la sala VII, advirtiendo las “condiciones y capacidad para la composición y el colorido, y una fina sensibilidad” (*Gaceta de Bellas Artes*, 1934: 21).



Fig. 6. Expositoras en el Certamen Nacional de Bellas Artes, 1934. Fuente: Revista *Estampa* (9-6-1934: 10)

Al explorar el itinerario de su talento, uno sólo se tropieza con datos que dan a conocer la excepción que supuso la artista en el ámbito creativo. La presencia de la pintora, durante sus años de formación académica en la clase de escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, visible en una fotografía publicada en la revista *Estampa*, era percibida con extrañeza por la crítica de arte:

Entre los «monos» de los muchachos, destaca la blusa azul de una compañera. De la única muchacha que en la actualidad se encamina, todavía con titubeos, al arte que da vida a la piedra. Julia Minguillón, la alumna bella y atractiva, tiene, al decir de sus profesores, una rara disposición para la escultura: debe dedicarse a la escultura (*Estampa*, 11-6-1929: 32).

Su postrera determinación por la práctica pictórica la elevó al Parnaso de los elegidos. Casi una década después, Bernardino de Pantorba (1948: 429) la incluiría en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, en la “suma de curiosidades”, por haber alcanzado en 1941, con su obra *Escuela de Doloriñas*, la primera medalla de primera clase que recibió una mujer en este certamen.

5. Conclusiones

Mediando los años veinte del siglo pasado, la tendencia ascendente de las artistas profesionales españolas en los certámenes y exposiciones públicas habría de conllevar un considerable incremento de imágenes y noticias escritas a cerca de creadoras visuales en las secciones específicas de la prensa diaria. De su creciente profesionalización fue testigo la crítica de arte, un género periodístico que se consolidó en este mismo periodo a través de las informaciones culturales, donde se trató el argumento de las

mujeres artistas de forma puntual. Estos documentos han constituido una fuente clave a la hora de desvelar los nombres de una serie de pintoras que, aunque no resuenen en el imaginario colectivo, desempeñaron un rol activo en los circuitos del arte en España durante el primer tercio del novecientos.

Sin embargo, que las páginas de las revistas ilustradas y modernos magazines trajeran y llevaran impresa la huella de sus apellidos, que ahora residen en las penumbras del semiolvido, no equivalió a suponer que éstos ascendieran a lo perdurable.

La persistencia normalizada del sexismo vigente en las estrategias discursivas empleadas en el ejercicio de la crítica impidió enjuiciar razonablemente la productividad de las mujeres como sujetos creadores. De hecho, la retórica narrativa empleada por los críticos, habitualmente con un tono condescendiente, hubo de mostrar los estereotipos comunes vertidos sobre las mujeres artistas en la época, recalcando, en su mayor parte, la condición femenina de su arte.

Tanto los perfiles fotográficos como los juicios emitidos por los comentaristas especializados tendieron a reflejar una realidad “medial”, transfigurada por los intereses y las estrategias del medio comunicativo donde se habrían de publicar. La supuesta veracidad de esta realidad ficticia ocultaba una auténtica voluntad de poder y dominio, patente, de hecho, en las fronteras de la hegemónica mirada masculina que, hasta el momento, articulaba de pleno el pensamiento estético.

Para la mayoría de las artistas citadas en estas páginas, el régimen misógino reinante en el sistema artístico español de aquella etapa, dominado por estrictos códigos patriarcales, hubo de entorpecer una trayectoria profesional ciertamente prometedora, abocándolas a un mutismo sostenido en el tiempo. La recuperación de estos talentos femeninos silenciados por la historiografía artística ha pretendido mitigar ese mutismo, que deambula como una sombra alrededor de sus semblanzas.

Referencias bibliográficas

- ABRIL, Manuel. «Pinazo... y compañía». *Blanco y Negro* (15-6-1930): 17-20.
- _____. «Rumbos, exposiciones y artistas. Salón de Otoño». *Blanco y Negro* (25-10-1931): 38-44.
- _____. «Crónica de Arte. Salón de Otoño». *Revista de las Españas*, año VI, nº 59-60 (1-7, 31-8-1931): 444-446.
- _____. «Rumbos, exposiciones y artistas. Delhy Tejero y sus Brujas». *Blanco y Negro* (14-01-1934): 41-45.
- AFINO GUÉNOVA, Eugenia. «Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX» (71-97). En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, CARLOS G. NAVARRO (Ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- ALCAIDE, José Luis. «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia». *Ars Longa*, nº 6 (1996): 49-56. Valencia: Universidad de Valencia.
- ASSIER, Mathilde. «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931» (41-69). En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas*

- en España (1833-1931)*, CARLOS G. NAVARRO (Ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- BERGES, Consuelo. «Una exposición de Norah Borges». *La Gaceta Literaria*, año IV, n.º 95 (1-12-1930).
- BORRAS, Tomás. «Rosario de Velasco». *ABC* (1-12-1935): 8-10.
- CANTERLA, Cinta. «Mujer y derechos humanos: Universalismo y violencia simbólica de género» (17-28). En *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, M.^a DOLORES RAMOS y M.^a TERESA VERA (Coords.). Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- CÁRDENAS, Rocío. «Hacia el retrato individual femenino y su acercamiento a las escritoras» (39-68). *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, EVA MARÍA FLORES RUIZ y YOLANDA VICTORIA OLMEDO SÁNCHEZ (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2020.
- CARRAL, Ignacio. «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional». *Estampa*, 126 (10-6-1930): 14-15.
- CASTAÑER, Xesqui. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*. Sevilla: PUNTO ROJO LIBROS, S.L., 2011.
- DALMAU, Carmen. «La imagen de las mujeres a través de las pintoras españolas durante los años 30 del siglo XX» (207-218). En *Malas*, M. ALMELA (dir.). Madrid: UNED, 2015.
- DIEGO, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Ed. Cátedra, 2009.
- _____. *El Prado inadvertido*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.
- ESPINA, Antonio. «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, año II, n.º 36 (15-6-1928).
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «La actualidad artística. También empieza la temporada». *La Esfera* (19-10-1929): 26.
- _____. «La Exposición Nacional de Bellas Artes». *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 434 (mayo-junio, 1934): 26-27.
- FLORENCIA GALEGIO, María y MELGAREJO, Paola. «Norah Borges en los años 20. Entre la vanguardia y lo íntimo» (52-63). En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, SERGIO ALBERTO BAUR; ANDRÉS DUPRAT [et al.], 2020.
- FORNET, Emilio. «Las mujeres en el arte». *Estampa*, 323 (17-3-1934): 16-18.
- _____. «Las mujeres en el arte». *Estampa*, 324 (24-3-1934): 13-15.
- _____. «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional». *Estampa*, 335 (9-6-1934): 10-13.
- FRANCÉS, José. «Los “Artistas de acción” y su primera salida colectiva». *Crónica* (27-3-1932): 11.
- FRANCÉS, José. «La semana artística. XI Salón de Otoño. La sección de Pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico: Paisajistas y retratistas». *Nuevo Mundo* (24-10-1931): 23-25.
- GÁNDARA, Consuelo de la. *Maruja Mallo*. España: Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- GARCÍA ROMERO, Antonio. «En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado». *Estampa*, 74 (11-6-1929): 31-32.
- GIL SALINAS, Rafael. «Mujeres y pintoras. La visibilidad artística femenina en la pintura española de la primera mitad del siglo XIX» (15-42). En *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Rafael GIL SALINAS y CONCHA LOMBA (coords.). Universidad de Valencia, 2021.
- GREER, Germaine. *Carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

- I. B. «Informaciones artísticas». *La Época* (27-4-1931): 3.
- ILLÁN, Magdalena. «Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX» (107-126). En *Las mujeres y el universo de las artes*, CONCHA LOMBA y CARMEN MORTE (eds.). Zaragoza: Presas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- JAUSS, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: TAURUS EDICIONES, 1986.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Pamplona: Katakarak, 2017.
- LOMBA SERRANO, Concha. «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926» (50-69). En *Pintoras en España, 1859- 1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* (cat. exp.). Zaragoza: V.Z. /Diputación Provincial de Zaragoza, 2014.
- . «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretrato de las artistas contemporáneas españolas» (193-218). En *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, RAFAEL GIL SALINAS y CONCHA LOMBA (coords.). Universidad de Valencia, 2021.
- MASSA, Pedro. «El aprendizaje del Arte. Una hora entre los alumnos de la clase de dibujo de desnudo en movimiento, que da Julio Moisés en la Escuela de San Fernando». *Crónica* (25-3-1934): 21-22.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- NELKEN, Margarita. «La mujer y la casa. Temas femeninos. La vida y nosotras». *Blanco y Negro* (5-4-1931): 99-101.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948.
- PORQUERES, Bea. *Cuadernos para la coeducación. Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*. Institut de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense. Madrid, 1992.
- RODRIGO VILLENA, Isabel. «Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)». *Arenal*, nº 25 (2018): 145-168.
- . «Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro* (1891-1936)» (165-196). En *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, Eva María FLORES RUIZ y Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2020.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*. Valencia: Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Ediciones TREA, S.L., 2008.
- SUÁREZ SOLÍS, Rafael. «El XV Salón de Otoño». *Crónica* (24-11-1935): 16-17.
- VERA CASAS, Francesc. «Aproximació a la fotografia de reportatge en la revista *Estampa* (1928-1938)» (306-321). En *El análisis de la imagen fotográfica*, Rafael LÓPEZ LITA, Javier MARZAL FELICI y Fco. Javier GÓMEZ TARÍN (eds.). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.



Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres

Girl group: the feminist cumbia in the women's musical scene

Daniela Novick

Universidad de Buenos Aires (UBA)

danielajnovick@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2020-1750>

Fecha de recepción: 29/08/2022 Fecha de evaluación: 15/09/2022

Fecha de aceptación: 16/09/2022

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar cualitativamente el discurso de un grupo de músicas a las que se las identifica como parte de un mismo acontecimiento musical: la cumbia feminista. Por eso, se parte de la hipótesis de que es posible vincularlas mediante diferentes dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización en tanto mujeres músicas. A partir de un análisis sociodiscursivo de entrevistas, se obtuvo como resultado cómo esas dimensiones se manifiestan discursivamente en sus dichos y prácticas.

Palabras clave: Feminismo, Música popular, cumbia, Argentina, patriarcado musical, Arte.

Abstract

The main of this article is analyze qualitatively the discourse of a group of musicians who are identified as part of a musical event: feminist cumbia. Therefore, it is based on the hypothesis that it is possible to link them through different dimensions: the relationship with feminist movements, the cumbia's conception, the dance practice and the professionalization as women musicians. From a socio-discursive analysis of interviews, the result obtained was how these dimensions are manifested discursively in their sayings and practices.

Keywords: Feminism, Popular music, cumbia, Argentina, musical patriarchy, Art.

Así como el patriarcado estructuró diferentes dimensiones sociales, tal como planteó Green (2001), el trabajo musical ha estado dividido en una esfera pública, en gran medida masculina y en una esfera privada en gran parte femenina. En este *patriarcado musical*:

El trabajo musical público de las mujeres se ha basado en gran medida en las características de su trabajo musical privado. Es más, las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características 'femeninas' (Green, 2001: 25).

Sin embargo, tanto en el contexto internacional como local, diferentes artistas han cuestionado y desafiado el patriarcado musical a partir de diversas estrategias en determinados momentos históricos.

En los últimos años, en Argentina, este proceso se ha intensificado en diálogo con el crecimiento y consolidación de los movimientos feministas atravesando el campo musical. Esta lucha no es lineal ni uniforme, por el contrario, se da de un modo asistemático en, con y desde la música popular (Alabarces, 2008) y con tensiones y contradicciones (Best, 1997).

En Argentina, la acumulación de siglos de lucha feminista estalló de modo masivo en paros, marchas y tomas del espacio público que fueron acompañadas con formas de intervención musical. Particularmente, el año 2015 fue bisagra, dado que el 3 de junio de ese año sucedió la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina convocada bajo la consigna "Ni una Menos"¹, en la que "es posible leer parte de los reclamos y apuestas políticas de los feminismos" (Elizalde, 2018: 23). A partir de ese momento, se evidenciaron otras voces y corrientes feministas amplias y plurales, que mediante demandas, debates y discursos que estaban asociados al feminismo comenzaron a atravesar diferentes campos sociales, entre ellos, la música popular.

Particularmente, nos interesa analizar cómo sucedió este proceso en la cumbia, género musical que llegó desde Colombia a Argentina y tuvo diferentes y sucesivas apropiaciones tanto de su música como de sus referentes, como sucedió con el caso de la cantante de cumbia argentina Gilda (Novick, 2022). Esto fue generando diferentes variantes y formas del género musical. Aquí, nos centramos en un momento clave de la cumbia, en el cual el género recuperó la musicalidad colombiana de sus orígenes, pero dejó de lado los elementos más confrontativos que habían sabido tener algunas de sus variantes, especialmente, el subgénero villero. (Alabarces and Silba, 2014). Sin embargo, observamos que se ponen en escena otro tipo de cuestionamiento, esta vez vinculado al campo del género y las sexualidades, que encontraron en el campo musical cumbiero un terreno fértil donde desplegarse.

¹ La marcha "Ni Una Menos" es convocada por el colectivo homónimo que surge como acción y repudio frente al femicidio de Chiara Páez, una joven embarazada.

El objetivo de este artículo² es profundizar cómo se constituye discursivamente la incorporación de un tipo de cumbia a una *escena musical de mujeres*³ (Liska, Silba and Spataro, 2018) en la que “las experiencias musicales intensificaron sentidos alrededor de nociones de resistencia sobre la construcción de un imaginario femenino colectivo sin precedentes” (Liska, 2018a: 8). La hipótesis de partida es que es posible vincular sus condiciones de producción a partir del análisis de ciertas dimensiones: el vínculo con los movimientos feministas, la concepción de la cumbia, el rol del baile y la profesionalización como mujeres músicas.

Para lograr este propósito, trabajaremos con tres grupos de artistas argentinas. Por un lado, el proyecto de Kumbia Queens que surgió en el 2007 como una banda autogestionada compuesta por cinco músicas: Ali Gua Gua (Ali Gardoski) en voz y güiro (quien dejó la banda en el 2015); Juana Chang en voz y charango; Pat Combat Rocker (Patricia Pietrafesa) en bajo; Inesphektor (Inés Laurencena) en batería y percusión, Pila Zombie (Pilar Arrese) en guitarra y Flor Linyera (Florencia Lliteras) en el teclado. La mayor parte de las integrantes de la banda tiene sus inicios musicales en el punk, influencia que se va a ver plasmada en la creación de su propio estilo musical al que denominaron “tropipunk”. En un principio, las músicas de Kumbia Queens tocaban *covers* de bandas como The Cure, Madonna, Ramones, Black Sabbath con un ritmo cumbiero. Pero luego comenzaron a hacer sus propios temas, y ya cuentan con una trayectoria musical de más de una década que suma cinco discos: *Kumbia Nena!* (2007), *La gran estafa del tropipunk* (2010), *Pecados tropicales* (2014), *Canta y no llores* (2015), y *La oscuridad bailable* (2019). Por otro lado, María Paz Ferreyra se autodenominó Miss Bolivia cuando dio sus primeros pasos en la música a comienzos del 2008. Su estilo musical es una fusión de muchos estilos, especialmente aquellos conocidos como “géneros urbanos”, los cuales mezclan cumbia con dancehall, hip hop, bass, funk y house. Hasta el momento, su producción musical se encuentra materializada en tres discos: *Alhaja* (2011), *Miau* (2013) y *Pantera* (2017). Por último, Tita Print, cuyo verdadero nombre es Maira Jalil dio sus inicios en la música desde pequeña, especialmente especializándose en folclore. Pero producto de una situación personal y con una necesidad catártica, decidió sumergirse en el mundo de la cumbia, proyecto en el que compone sus canciones, canta y toca el keytar⁴. A pesar de haberse formado en otros géneros, para expresarse eligió la cumbia con fusiones e influencias de otros ritmos como la salsa, el reggae, el reaggeton y el hip-hop. La producción musical de Tita Print cuenta con tres discos: *Encuéstrate* (2015), *Gladiadora* (2019) y *Ser Dama No Es Gratis* (2021).

² Este artículo es parte de mi tesis de maestría De “cumbia nena” a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia, dirigida por la Dra. Malvina Silba y la Dra. Mercedes Liska.

³ Nos referimos a una escena musical de mujeres, pero es posible incluir identidades genéricas disidentes que no abordaremos en esta investigación dado que requiere de un tratamiento y casos específicos que no tomamos.

⁴ Teclado que se coloca con una correa de forma similar a una guitarra.

Cabe destacar que estas artistas sin ser exclusivamente cumbieras tienen rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permiten analizarlas en serie con una producción musical vinculada a la cumbia que denominamos *cumbia feminista* (Novick, 2020). Esta denominación proviene de su tematización y performatividad de discursos feministas, en el sentido de estar asociados a temáticas, discusiones, símbolos y textualidades de estos movimientos. Sin embargo, a pesar de denominarla de ese modo, no partimos de concepciones dicotómicas -ni de la música, ni de las prácticas sociales- en las que podamos identificar de un modo esencialista una cumbia “feminista/antipatriarcal” y otra “machista/sexista” porque los usos de la música son mucho más complejos que la reproducción acrítica o la denuncia consciente (Silba and Spataro, 2016).

La metodología escogida pertinente fue la cualitativa mediante un análisis sociodiscursivo (Angenot, 2010) en el que abordamos representaciones entendidas como constelaciones simbólicas que rigen el orden de los discursos y las prácticas sociales (Szurmuk and Mckee Irwin, 2009). Para hacer el análisis, utilizamos una entrevista en profundidad semi-estructurada (Guber, 2001) realizada a Tita Print en febrero del 2020, grabada en audio y luego transcripta. Debido a la negativa de participar de esta investigación, para analizar los discursos de las otras artistas relevamos diferentes entrevistas públicas disponibles en medios de comunicación y sitios web, tanto gráficas como audiovisuales, tomando como período desde el 2007, año en el que surgió Kumbia Queens hasta el 1 de marzo del 2020, fecha en la que las artistas tocaron juntas en Tecnópolis en el marco de “Nosotras movemos el mundo”, una serie de actividades y eventos por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora. A pesar de que los discursos tienen diferentes contextos sociales de enunciación (Filinich, 1998; Maingueneau, 2004), entendemos a la entrevista como una relación social (Guber, 2001) que tiene sus condicionamientos y posibilidades. En el caso de Tita Print, orientamos las preguntas a los fines de esta investigación. Por el contrario, en el caso de las entrevistas utilizadas de Miss Bolivia y Kumbia Queens no fue posible preguntar cuestiones específicas, pero los materiales utilizados permitieron pensar cómo orientan sus respuestas en el contexto del debate público de actualidad y observar los matices y desplazamientos que se producen en el discurso (Justo Von Luzer, 2017). Por este motivo, también incorporamos en los análisis, entrevistas públicas (realizadas en el mismo recorte temporal) a Tita Print para observar dichos aspectos. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es preciso analizar los sentidos sociales tanto en el espacio mediático como en el contexto de una entrevista personal porque nos permite recuperar aspectos de la dimensión subjetiva con la percepción de sus protagonistas (Dezilio, 2012).

Asimismo, el abordaje se complementa con la asistencia a presentaciones musicales de todas las artistas desde marzo del 2019 a marzo del 2020 con el fin de observarlas en vivo y recuperar parte de su despliegue en escena, así como las interacciones con el público.

Un primer aspecto que podemos señalar y que desarrollaremos a lo largo del artículo es que, más allá de las diferencias particulares, las artistas

se inscriben en un discurso político (Verón, 1987) que se vincula con sus acciones y la música que producen. En este sentido, en sus formas de enunciar, existe una intencionalidad de poder dar cuenta de sus prácticas musicales en un contexto atravesado por los feminismos. Como iremos observando en sus dichos, enuncian desde un lugar de sujetos de derechos que se suma a un movimiento de demanda existente y hacen pública su exigencia en este posicionamiento (Justo Von Lurzer, 2017).

1. Ser feminista sabiéndolo en la cumbia

En la entrevista que tuvimos con Tita Print, dado que se define en redes sociales como “cumbiera feminista” le pregunté sobre ese rótulo. A esto respondió que la cumbia le parece “intrínsecamente machista” pero que es posible hacer cumbia feminista al “componer letras que no sean misóginas, que hablen de los deseos de las mujeres, que pongan a las mujeres en otro lugar, en el lugar del goce y de poder hablar de las luchas que tenemos”. Además, abordamos el vínculo con los movimientos feministas, a lo que respondió:

Me considero dentro del movimiento de los feminismos, que entiendo que no es uno, sino que es muy diverso [...] cuando me di cuenta de que era feminista o que quería serlo, empecé a mirar para atrás, y encontré en mi carrera, canciones que eran feministas sin yo saberlo.

Sin embargo, post Ni una Menos, se observa que esto que podría estar presente sin concientizarlo, comienza a estar explicitado en las producciones musicales. En este sentido, la artista contó cómo fue el proceso de pensar las letras de las canciones en los discos: “*Encuéstrate* fue un disco más catártico donde yo iba componiendo así medio cuando podía (...) Y ya en *Gladiadora* empiezo a pensar sobre qué temas quiero hablar, eso también me trajo el feminismo”. Asimismo, agregó que lo que le gustaría mucho es “poder dejar un repertorio que forme parte de la cumbia y que proponga otra mirada, y que las pibas [mujeres] que vayan a bailar cumbia puedan encontrar temas que las representen”.

De esta manera, ser feminista “sabiéndolo” está estrechamente vinculado a las letras de las canciones. Por esto, en la entrevista que tuvimos, destacó cómo surgieron algunas de ellas. Por ejemplo, “Santa Trava”⁵ fue una canción que le costó mucho escribir porque era un colectivo del que no formaba parte, pero “sentía la necesidad de nombrar” y como quería ser muy respetuosa fue a visitar la casa trans de Córdoba para entender cuál era esa realidad.

En línea con lo que plantea Tita Print, podemos ver en Miss Bolivia que comparte esta concepción de la cumbia a la que definió en una entrevista como “asidero de misoginia o de objetualización de la mujer” (Pavón, 2017). Pero, en otra entrevista se refirió a sus estrategias en este campo musical al pensar las canciones:

⁵ “Trava” es una expresión que se utiliza para referirse a las identidades travestis.

Revertir un estilo que habitualmente se puebla de contenidos heteronormativos y machistas como es la cumbia, originalmente, me resulta provocador (...) El chiste me parece que es apropiarse de estos estilos que históricamente fueron machistas y misóginos, cambiar la carga, (...) y hablar desde otro lugar sobre estos mismos estilos (Sánchez, 2019).

Además, también comparte con Tita Print la experiencia de posicionarse como feminista a partir de la concepción de múltiples feminismos. Con respecto a su reflexión, en la entrevista realizada por Marta Dillón transmitida en vivo el 12 noviembre del 2019; la periodista le preguntó si se consideraba feminista y Miss Bolivia respondió: “Me reconozco como transitando ciertos feminismos. [...] Una de las cosas que más me ayudó a que vos me preguntes si me reconozco como feminista y te diga sí es reconfigurar y pensar en los feminismos.” (Dillón, 2019: 15m24s). Por eso, especificó que para ella eso sería “una cosmovisión, una forma de ser en el mundo” y que puede responder que sí se reconoce feminista desde que pudo “reconfigurar y pensar en los feminismos. Pluralizar me ayuda a flexibilizarme y decir sí, yo transito y habito los feminismos” (Dillón, 2019: 17m22s).

Por otro lado, en otra entrevista reconoció una lectura retrospectiva de su propia concepción de feminismo:

Durante un montón de tiempo decía que no lo era, pero sí vivía como feminista. También me hago la pregunta de qué es ser feminista porque hay un montón, un abanico enorme, y lo que hay son feminismos. A mí la rigidez no me gusta, en cambio pensar en la multiplicidad me relaja (...) aporté y fui crítica para poder terminar con la desigualdad social vinculada al género. Esa para mí es la pregunta fundamental, por qué la desigualdad. Y después deconstruyendo los propios guiones, creo que eso me hace feminista. Y pensando en Miss Bolivia, yo hablo de todo eso en mis canciones (Monfort, 2018).

En este sentido, “hablar de todo eso” en las canciones sería, por ejemplo, “hacer una canción como ‘María José’” que es de una mujer para otra mujer, tal como explicó: “es un gesto político, porque estoy visibilizando un amor que rompe los cánones heterocispatriarcales” (Fourment, 2019). Asimismo, al revisar su propia obra observó:

Pienso que en los otros discos estaban la militancia y la lucha, múltiples luchas, todo el tiempo colándose en las canciones. Por todas las grietas que tenían todo el tiempo se filtraba la lucha. Lo que sí siento que sucedió ahora es que hay dos o tres canciones más literales, donde no hay que filtrar nada. Realmente son manifiestos, recitados directos donde no hay lugar para la ornamentación, la poesía o la metáfora (Rosario12, 2017).

Además de plasmarse en las canciones según lo que relata, ser feminista tiene que ver con trabajar en red, hacer colaboraciones, producir

festivales de música: “Hay un cuello de botella en la industria donde se visibiliza a muy pocas artistas [mujeres].” (Sánchez, 2019).

De esta manera, parte de los vínculos con los movimientos de mujeres, también los vemos en sus modos de politizar sus enunciados mediante conceptualizaciones que provienen de las teorías feministas (Amorós, 2005), introduciendo categorías como el cuestionamiento público de la “heterocispatriarcalidad”.

Por último, las Kumbia Queers eligieron la cumbia a modo confrontativo, primero, para distanciarse del mundo musical del que venían y, en segundo lugar, para poner en escena otro tipo de representaciones. Como recordó en una entrevista una de sus integrantes, Pilar: “En un principio nos unió el ritmo, el baile y las ganas de molestar a lxs roquerxs, como también lo marginal y el rechazo que sufre la cumbia, que el ritmo estuviera tan bueno y las letras tan misóginas nos dio ganas de hacer cumbia con otras letras” (Mas, 2014). El hacer “otras letras” se vincula con “hablarle a la mujer siendo mujeres: hablarle a la mujer como nos gustaría que nos hablaran a nosotras” (Toledo, 2018).

Además, en una entrevista en un medio digital, una de las integrantes, Juana, detalló cuál es la postura de la banda: “Entendemos el feminismo como querer detener un montón de cuestiones de la violencia hacia las personas que no son identificadas como varones -no solamente las mujeres-”⁶ (Ocampo, 2016). Asimismo, en la misma entrevista agregaron:

En la cumbia pasa eso: es muy raro ver a una mujer tocar. [...] Y, simbólicamente, el hecho de ser ya cinco mujeres haciendo música, haciendo cumbia, tocando y viajando hace 10 años [permite combatir] ese estereotipo que habla de que las mujeres juntas lo único que pueden hacer es pelearse (Ocampo, 2016).

Por otra parte, en otro espacio también Juana manifestó: “Es muy difícil no posicionarse del lado de las mujeres al ser un colectivo de mujeres que va para adelante” (Rodríguez, 2018).

En el campo musical “banda de chicas” fue utilizado como adjetivación de descalificación habitual (Liska, 2019). Por este motivo, la conformación de una banda de mujeres es un modo de disputar sentidos asociados al lugar de la mujer en la música.

Sobre los inicios de la banda Pat reflexionó:

El nombre Kumbia Queers (invención de Ali⁷), fue provocativo, nos mandamos con todo, tocábamos punk rock y nos juntamos en una banda de cumbia recibiendo en su momento muchas críticas por eso, y el término queer también es picante [polémico], no desconocemos la teoría, pero nosotras lo usamos porque quiere decir “raro”. Ante las preguntas insistentes de qué somos o qué hacemos, salimos con el

⁶ Es decir, mujeres e identidades genéricas disidentes.

⁷La integrante mexicana que ya no se encuentra más en la banda.

‘tropipunk’ palabra que inventamos para definir nuestro estilo.
(Mas, 2014).

Además de que el nombre de la banda nos remite directamente al movimiento *queer*, las músicas, tal como expresaron mencionan no desconocer “la teoría”. Por este motivo, es pertinente desentrañar de qué modo esto es performed.

En este sentido, la teoría *queer* propone la ruptura con aquellos discursos normalizadores que mantienen y reproducen las relaciones de dominación (Planella and Pie, 2012). Esto supone "que consideremos las identidades en términos que sitúen la producción de la normalidad como problema y en términos que dificulten la inteligibilidad de los aparatos que producen la identidad como repetición" (Britzman, 2002: 202).

Tal como describe Liska (2018a) a propósito del tango *queer*, cuando comenzó a difundirse la práctica en Buenos Aires en el año 2005, este término era casi desconocido en el contexto local. Sin embargo, se lo utilizó porque “permitía establecer un vínculo concreto entre el baile y la producción de teorías sobre la diversidad sexo-género, y porque también posibilitaba la articulación de prácticas similares en otras ciudades y países” (73).

En ese sentido, las Kumbia Queers recuperan lo *queer* para alejarse de etiquetas ajenas, para situarse por fuera de los cánones que conciben como hegemónicos en la cumbia. No solo por el aporte musical de sus influencias punk, sino también por la intención de tratar en las letras otro tipo de representaciones de mujeres: lo *queer* les permite correrse de cualquier identificación y clasificación identitaria musical normalizadora y estable. Además, esto no deja de ser un modo de dar cuenta el vínculo con los movimientos feministas.

A partir de los fragmentos que presentamos, observamos el énfasis que transmiten las músicas en la importancia de pensarse dentro de feminismos. Esto da cuenta de que el proceso histórico y el avance de las discusiones fue una condición necesaria para la consolidación de esta escena. Las músicas enuncian desde un posicionamiento político, y es esta una de las maneras en las que logran politizar el espacio de la música, en general, y de la cumbia, en particular.

De esta manera, pensarse dentro de estos movimientos implica dar cuenta de conceptos feministas, tanto para definirse ellas como músicas como para sus producciones musicales. Por más que en el repertorio lírico de sus canciones, observemos aspectos que podrían ser considerados feministas en las producciones previas al 2015, es a partir de su identificación con los feminismos que estos discursos se hacen presentes en las canciones de modo explícito porque surge una necesidad de nombrar y visibilizar. Sin embargo, esto no significa que este vínculo y esta intencionalidad de ser músicas feministas se exprese en sus dichos y en sus producciones musicales sin tensiones y contradicciones. En este sentido, las artistas como sujetos culturalmente constituidas encarnan la contradicción de las relaciones sociales (Best, 1997) dado que “la contradicción implicada en la subjetividad es irreductible y no es posible

encontrar posiciones coherentes ‘puras’ en teoría y práctica” (Spivak, 1990, citado en Best, 1997: 6).

En este sentido, la idea reiterada de encontrar imágenes poéticas que representen “mejor”, que representen “a las pibas [mujeres] que van a bailar cumbia” como mencionaba Tita Print o que permita “hablarle a la mujer como nos gustaría que nos hablaran a nosotras”, tal como planteaban las integrantes de Kumbia Queers, no es posible. Esto se debe a que ser mujer no es auto evidente y “las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes” (Hollows, 2005: 22). Sin embargo, aunque las producciones musicales no puedan representar “mejor” o no puedan representar a un “nosotras” que incluya a todas, las representaciones en las producciones musicales de la cumbia feminista discuten modelos normativos de feminidades proponiendo modelos alternativos y plurales y rompen con las representaciones hegemónicas heteronormativas que se encontraban presentes en los repertorios de cumbia desplegando diferentes posibilidades sexo afectivas de vincularse (Novick, 2020).

Además, vemos que la relación con el género cumbia se presenta con ciertas tensiones. Por un lado, eligen el género musical, aunque manifiestan públicamente que tienen una imagen negativa, muchas veces sin discriminar entre variantes y otras focalizado más en la cumbia villera o romántica. Así es como observamos una posición negociada que es habilitada por la propia estructura de dominación que critican y contra la que luchan (Best, 1997).

De esta manera, las músicas que analizamos conciben a la cumbia como un espacio de disputa. Por esto, una de las estrategias es conservar los patrones rítmicos de la música y cambiar las letras para subvertir su sentido, parodiarlo o resignificarlo (Liska, 2017). Es importante resaltar que esta reversión del sentido puede darse incluso utilizando el mismo lenguaje porque los enunciados se reestructuran en el momento de la enunciación y resultan o no ofensivos según el contexto, e incluso pueden invertir sus efectos al citarse en contra de sus propósitos originales (Butler, 2004).

Esta intencionalidad se expresa de un modo directo en las líricas a partir de performar temas de las agendas de las luchas feministas como una forma de nombrar y visibilizar estas demandas. A partir de incorporar la representación de otro tipo de vínculos sexuales y afectivos que se corren de la norma heterosexual en un campo tan fuertemente heteronormativo como el de la cumbia y la posibilidad de exponer otro tipo de feminidades y corporalidades en los videoclips que trasgreden los parámetros hegemónicos de belleza.

Por lo tanto, la cumbia tal como planeta de Gori (2008) está en constate disputa y renovación de distintos tipos de apropiaciones basadas en referencias, adhesiones y públicos. En este sentido, Liska (2017) señalaba sobre el público de Miss Bolivia, una observación que podemos hacerla extensible a la cumbia feminista⁸: se circunscribe a un público

⁸ En este artículo no fue posible abordar en profundidad una caracterización de los públicos de esta escena musical (para lo que se hubiera requerido otra estrategia metodológica),

exclusivamente femenino que se constituye como consumo de y para mujeres. A lo que podemos agregar, que esto va a estar marcado también por los lugares de circulación por lo que hacen presentaciones en vivo que en su mayoría son espacios de clase media porteña, feministas, universitarios, activistas y/o de activismo LGTIBQ+.

2. Si no pueden “perrear”, no es su revolución

Además de las letras, otro modo de politizar la cumbia en perspectiva de género tiene que ver con la práctica del baile y los modos de danzar, entendidos como el conjunto de movimientos y formas de relación que mantienen los sujetos cuando animan sus cuerpos al ritmo de la música desde su función expresiva y poética (Blázquez, 2014). Para quienes asisten a los bailes donde se danza cumbia, los movimientos tienen un lugar central. Pero, además, tal como recupera Silba (2018) en los discursos de los músicos cumbieros, para tocar cumbia *bien* había que saber bailarla y experimentarla desde el cuerpo dado que era lo que permitía “apropiarse de la experiencia corporal del baile como parte del entramado que hace del género cumbiero un espacio de goce no solo para sus públicos sino también para sus músicos” (78).

Si bien en sus declaraciones no encontramos ninguna reflexión específica respecto al baile, las Kumbia Queens en sus presentaciones en vivo, constantemente invitan a que el público baile y las mismas músicas, especialmente Juana, bailan durante toda la presentación. En este sentido, aunque no son nada convencionales, las Kumbia Queens retoman, por momentos, un baile en escena similar a los que presentaban las bandas de cumbia tradicional, observable en los saltos o la arenga al *pogo cumbiero* que consiste en golpes y empujones como parte de la celebración de la música que está sonando (Silba, 2011).

Por el contrario, en Tita Print y Miss Bolivia el baile que está presente en sus presentaciones tiene al *twerk*⁹ como estilo protagónico y a una exacerbación erótica asociada a movimientos de piernas, pelvis y cola relacionada con el perreo, el hip hop y el baile del caño (Liska, 2018b).

Además, Tita Print, tiene bailarinas en escena, como explicó en nuestra entrevista: “El enfoque que tiene el baile no es que se suben y bailan las canciones como relleno del escenario, sino que están las coreografías pensadas específicamente para cada canción y tratan de ir contando la letra a través de los movimientos.”

En esta misma línea, Miss Bolivia, en una entrevista en la revista Brando, reflexionó sobre el lugar del baile en su proyecto musical:

Miss Bolivia es música y danza. Y las bailarinas son tan importantes como el baterista o cualquiera de los músicos.

pero tanto esto como un estudio de recepción lo señalamos como una importante futura línea de investigación para seguir indagando sobre los sentidos sociales y usos de la música.

⁹ “Expresión del inglés que designa el acto de realizar movimientos de pelvis, cadera, flexión de rodillas y juego con los talones, estructurados mediante acciones de golpe y de sacudimiento” (Liska, 2018b)

Pero eso no implica que sea vacía de contenidos. Para mí, el culo es una metralleta, una herramienta revolucionaria, una bazuca que acompaña y refuerza el texto. El movimiento del baile es otra forma de empoderarse. Ahora, para todos y todas. Porque las mujeres nos estamos sacando la mochila y los guiones que dicen que si bailás en cola-less sos una perra. Ya fue. Por eso me encanta tener bailarinas mostrando el culo. Y que esos culos no sean necesariamente perfectos. Aguante la celulitis. ¡Aguante todo! Son herramientas de resistencia. Y creo que, a través del baile, definitivamente, se puede resistir. Un pueblo que baila es un pueblo que lucha (Inzillo, 2018).

Entendiendo al baile como práctica en la cual los movimientos resultan enunciados performativos (Blázquez, 2014), es posible leer el rol del cuerpo como el objeto de expresión por excelencia que construye el proceso artístico, en donde estos enunciados se transforman en sociales y políticos (Lucena, 2013). Así, la significación del baile da cuenta de la concepción resistente de la práctica.

Este modo de comprender el baile y el cuerpo excede la cumbia feminista y se ubica en la escena musical de mujeres a la que hicimos referencia y en donde la experiencia corporal tiene un lugar destacado en la producción musical, que junto a la dimensión del placer y el goce como modo de acción colectiva ha generado *feminidades corporeizadas* (Liska, 2018b, 2020a).

3. Unas bandas de chicas

Por último, y retomando lo planteado al comienzo, existe una experiencia compartida en el hecho de su profesionalización en una escena de músicas. En diversas entrevistas, Tita planteó la falta de mujeres instrumentistas en la cumbia. En su proyecto musical, además de cantar, toca el keytar que según manifestó lo eligió porque “es un elemento de lucha, para plantarse firme. En la cumbia en general las mujeres solamente cantan, y el controlador es algo de varones. Así que yo dije: ‘voy a tomar el control.’” (Revista Cítrica, 2016). Al ser un instrumento que no es académico¹⁰ y no se puede estudiar en ningún conservatorio, contó que aprendió a tocarlo mirando vídeos de Pablo Lescano, reconocido cantante de cumbia villera. Esto se vincula con las formas de aprendizaje *otras* que menciona Silba (2018), que tal como relató el propio Lescano y que es extensible a la mayoría de los músicos de cumbia entrevistados en su investigación, las formas de estudiar música tuvieron que ver con “probar sonidos, notas, ritmos ‘de oído’, insistiendo hasta que la música se le hizo natural, hasta que la incorporó como parte de un saber cotidiano” (Silba, 2018: 39).

Este cuestionamiento de la ausencia de mujeres músicas en el mundo de la cumbia que también propone Kumbia Queers, lo

¹⁰ En el campo musical se llama música académica a aquella que tuvo un desarrollo histórico dentro de academias de músicas y que se expresaba mediante la escritura en oposición a la música popular de tradición y circulación oral.

observábamos en la entrevista con Lalo Mir, cuando Pilar destacaba que ya era un dato y un modo de romper estereotipos tener una banda de música formada por mujeres. Históricamente, como ya mencionamos, que una música fuese etiquetada como “música de mujeres” implicaba connotaciones peyorativas y un buen número de estereotipos (Viñuela, 2004). Por otra parte, Miss Bolivia, aunque no toca instrumentos en el escenario, compone sus canciones, lo que implica conocimientos técnicos y musicales vinculados al mundo intelectual que es un ámbito asociado históricamente a lo masculino (Viñuela, 2004).

Tal como plantea Lucena (2018), el mundo del arte funciona como una red compleja de poderes y posiciones en el que priman los valores falocéntricos de la cultura patriarcal. Particularmente, en la música, tanto en la cumbia como en otros géneros populares musicales de difusión masiva - el rock, el folclore y la canción romántica, entre otros - las mujeres han tenido un papel subordinado dentro del campo de producción musical. Históricamente, quienes querían ingresar en este campo como productoras y/o músicas enfrentaron y, aunque en menor medida, continúan enfrentando obstáculos no solo materiales sino también ideológicos ya que los roles dentro de la música popular operan como una extensión de los roles tradicionales. Por lo tanto, es fundamental rescatar este lugar de mujeres músicas como compositoras e instrumentistas dado que son capacidades y técnicas asociadas a lo masculino (Viñuela, 2004).

Por eso, destacamos que, como modo de lucha política, tener en los escenarios músicas tocando instrumentos que no eran vistos en mujeres, en roles que no estaban habilitados como el de la composición o poseer bandas compuestas por mujeres es una estrategia altamente significativa que disputa sentidos asociados a los roles de género en el patriarcado musical.

4. Aproximaciones finales

Los movimientos feministas, a pesar de sus especificidades y diferencias, tienen en común la lucha contra la opresión de las mujeres y la desigual distribución de bienes materiales, simbólicos y eróticos (Fernández, 1993). En los distintos campos sociales, este orden social toma distintas formas, por eso, en este artículo indagamos particularmente sobre el patriarcado musical (Green, 2001). En el contexto contemporáneo y nacional, este campo fue atravesado por las problemáticas de género y sexualidad y las formas de organización política que se están llevando a cabo en los últimos años (Liska, 2021a).

Por eso, comenzamos con el vínculo de las artistas con los movimientos feministas. Las mismas artistas se reconocen como parte de estos movimientos y enuncian como sujetos políticos que pertenecen a estos colectivos, recuperando conceptos, demandas y consignas para nombrar, es decir, performar estos discursos. Por más que desde el presente, puedan hacer una lectura retrospectiva de los repertorios de sus canciones y reconocer ciertos aspectos que corresponden con lo que entienden por “feminismo”, la toma de conciencia política se dio a partir de

un momento histórico puntual. Esto sucede cuando el feminismo se hace masivo y plural, y se deja de hablar de “el” feminismo y se comienza a pensar en feminismos en plural. A partir de lo desarrollado, observamos cómo las artistas de esta escena al elegir la cumbia politizan y abren un nuevo espacio para “luchar contra el patriarcado”, en este caso, el patriarcado musical.

Luego analizamos la disputa de sentidos en las producciones musicales, especialmente en el contenido de las líricas. Por más que esto se desarrolle con tensiones y contradicciones, tener habilitadas diferentes configuraciones sexo genéricas en representaciones sociales que circulan en productos culturales que se oponen, se cruzan, se articulan y se mezclan con los discursos hegemónicos, nos permite pensar construcciones identitarias más libres y diversas. Es una manera de discutir sobre las significaciones dominantes acerca de la sexualidad femenina y los modos de ser mujer.

Por otra parte, la concepción del baile como resistencia está inscrita en un campo de lucha por y a través del cuerpo, que mediante la revalorización de este y del placer, alteraron los modos preestablecidos de concebir la acción política contrahegemónica (Lucena and Laboureau, 2016). El rol que tiene la danza en las producciones musicales de las artistas no es algo azaroso, hay una búsqueda de romper con ciertos estigmas que hacen del baile o de la desnudez algo frívolo, y retomarlo como modo de resistencia, en una sociedad que normativiza cuáles son los comportamientos adecuados y esperables para los cuerpos de las mujeres según cada contexto. Así es como podemos pensar nuevos modos de accionar político, en donde sus discursos y producciones musicales, son parte de prácticas culturales que, mediante las potencialidades de la música y los cuerpos, cuestionan un sistema patriarcal, no de un modo solemne, sino recuperando la alegría y la potencia festiva. En este sentido, recuperamos la lectura de Bajtín (1987) sobre las formas de resistencia cultural que pueden hallarse en las costumbres festivas y alegres del mundo popular. En este caso, observables en el campo de la cumbia y los momentos de diversión y de liberación del cuerpo y de la mente a los que la música y el baile conllevan (Silba, 2011). Pero cabe destacar que, a diferencia de las prácticas carnavalescas analizadas por Bajtín (1987) que se desplegaban en el momento de la festividad, en la cumbia feminista estas prácticas festivas se inscriben en un movimiento político y diverso que se desarrolla mediante diversas estrategias que perduran más allá del momento festivo.

Para finalizar, es importante destacar que a la par que los movimientos feministas continuaban debatiendo y creando sus agendas, las movilizaciones que acompañaron los reclamos y demandas se convirtieron en acontecimientos artísticos y culturales en formas novedosas de crítica cultural feminista y la música tramó su propia historia en o con el movimiento de mujeres (Liska, 2021a). Esto se debe a que entre estas transformaciones, que marcábamos en Argentina a partir del 2015, colectivos de mujeres y disidencias surgieron y/o se fortalecieron discutiendo sus lugares en la estructura social. Asimismo, tal como señalan

Bulloni *et al.* (2022) esta coyuntura movilizó a diferentes sectores de las artes del espectáculo, entre ellos el sector de la actividad musical. Esto se puede observar en el fortalecimiento de propuestas artísticas entre mujeres, la visibilidad de formas de discriminación y desigualdad y la revisión de las experiencias y trayectorias laborales en clave de género que dio lugar al registro de diferentes formas de discriminación, abusos, mecanismos de invisibilización y/o retraso en la proyección de las carreras laborales, brechas salariales, entre otras cuestiones (Bulloni *et al.*, 2022).

Referencias bibliográficas

- ALABARCES, Pablo. "Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)." *TRANS Revista Transcultural de Música* (12), 2008
- AMORÓS, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- ANGENOT, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BEST, Beverly. "Over-the-counter-culture." En *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*, Steve Redhead (ed.), Londres: Blackwell Publishers., 1997
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2014
- BRITZMAN, Deborah. "La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas". En *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael Mérida (ed.), Barcelona: Icària 2002.
- BULLONI, María Noel; JUSTO VON LURZER, Carolina; LISKA, Mercedes; MAURO, Karina. "Mujeres en las artes del espectáculo: Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)". *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 6 (1), https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13773/pr.13773.pdf, 2022
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- DEZILIO, Romina. "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación." *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, (68), 18-27, 2012
- DILLÓN, Marta. "Miss Bolivia charla abierta en Página12", *Página12, Youtube*. <https://youtu.be/SIZStYxnDtE>, 2019, 12 de noviembre.
- FERNÁNDEZ, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, 1993.
- FILINICH, María Isabel. *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FOURMENT, Belén. "Miss Bolivia, la cumbia y el feminismo: 'Resistir al guion exitista me hace sentir bien'", *Tvshow*. <https://www.tvshow.com.uy/musica/miss-bolivia-cumbia-feminismo-resistir-guion-exitista-me-sentir.html>, 2019, 16 de agosto.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001
- GUBER, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial, 2001
- HOLLOWS, Joanne. "Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular", *Lectora*:

- revista de dones i textualitat (11), 15-28, 2005
- INZILLO, Humphrey. "Miss Bolivia: cómo cambiar el mundo con el baile". *Revista Brando*, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/miss-bolivia-como-cambiar-el-mundo-con-el-baile-nid2106354>, 2018, 5 de febrero.
- JUSTO VON LURZER, Carolina. "Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina.", *Estudos em comunicação*, n.25, v. 1, 2017.
- LISKA, Mercedes. "Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural." *Seminário internacional fazendo gênero 11 & 13th women's worlds 143oord.143so*, Florianópolis, Brasil, 2017.
- LISKA, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018a.
- LISKA, Mercedes. "Para que lo bailen las wachas. Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos" *XIII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, San Juan, Puerto Rico. 2018b.
- LISKA, Mercedes. "Música de Minis. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música". *RGC Ediciones*, 2019
- LISKA, Mercedes. "La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)" *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 25, n° 49, julio-noviembre, pp. 85-107, 2021a.
- LISKA, Mercedes. "La banda de sonido de la organización política de las Mujeres." En *Culturas Bastardas. Entre lo popular y lo coolture*, Omár Rincón (ed.) Buenos Aires: Prometeo, 2021b.
- LISKA, Mercedes, SILBA, Malvina, and SPATARO, Carolina. "Música. Canción con todas". En *El atlas de la revolución de las mujeres*, Creusa Muñoz (143oord.), Buenos Aires: Capital Intelectual, p 114-115, 2018.
- LUCENA, Daniela. "Estrategia de la alegría / Perder la forma humana." En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 111-115. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013
- LUCENA, Daniela. El arte, el feminismo y los grandes relatos. *Clarín, Suplemento* Ñ. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/arte-feminismo-grandes-relatos_0_Hymda-7mf.html, 2018.
- LUCENA, Daniela, and Laboureaux, G. Estudio preliminar. En *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. https://www.academia.edu/27653865/Modo_mata_moda_Arte_cuerpo_y_micro_pol%C3%ADtica_en_los_80, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. ¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"? *Journal of Chemical Information and Modeling*, 5, 1689-1699. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>, 2004.
- MONFORT, Florencia. "Puño en alto". *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/115410-puno-en-alto>, 2018, 18 de mayo
- NOVICK, Daniela. *De 'cumbia nena' a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia* [tesis de maestría no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires], 2020.
- NOVICK, Daniela. "De la cumbia que marea, a la marea que baila con cumbia las representaciones de Gilda en el movimiento de mujeres y disidencias.", *Revista Del ISM*, (20), <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>, 2022
- OCAMPO, Andrea. "Kumbia Queers: 'A nosotras no se nos mueve la cadera'".

- Vice. https://www.vice.com/es_latam/article/8ggexb/kumbia-queers-a-nosotras-no-se-nos-mueve-la-cadera, 2016, 16 de diciembre.
- PAVÓN, Héctor. "Entrevista a Miss Bolivia. 'Se abrieron el cerebro del cumbiero y el oído de la gente'. Clarín, Suplemento Ñ https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/abrieron-cerebro-cumbiero-oido-gente_0_HJ0ESrlul.html, 2017, 6 de febrero.
- PLANELLA, Jordi y PIE, Asun. Pedagoqueer: resistencias y subversiones educativas. *Educación* XX1, 15 (1), <http://www.uned.es/educacionXX1/pdfs/15-01-12.pdf>, 2012
- PUJOL, Sergio. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- REVISTA CÍTRICA. "Tita Print en las Jornadas de Diversidad y Género. Revista Cítrica", <https://revistacitrica.com/tita-print-en-las-jornadas-de-diversidad-y-genero-.html>, 2016, 8 de octubre.
- RODRÍGUEZ, Fiorella. "Kumbia Queers: Música de la villa para un mensaje feminista", *La diaria feminismos*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2018/8/kumbia-queers-musica-de-la-villa-para-un-mensaje-feminista/>, 2018, 15 de agosto.
- ROSARIO12. "Todo lo que canto es para la sociedad". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/41718-todo-lo-que-canto-es-para-la-sociedad>, 2017, 3 de junio.
- SÁNCHEZ, Marfa. "Miss Bolivia: 'No me interesa reforzar el amor hetero-cis patriarcal porque es aburridísimo". *Cuarto Poder*. <https://www.cuartopoder.es/cultura/2019/07/14/miss-bolivia-no-me-interesa-reforzar-el-amor-hetero-cis-patriarcal-porque-es-aburridisimo/>, 2019, 14 de julio.
- SILBA, Malvina. *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario. Ediciones del Aula Taller, 2018.
- SILBA, Malvina, y SPATARO, Carolina. "Mujeres y música popular/masiva: entre la conciencia acrítica y la agencia empoderadora. La cumbia villera y Arjona en el centro del debate". IV Encuentro Internacional Teoría y Práctica Política: Viejas y nuevas desigualdades en América Latina, Mar del Plata, Argentina., 2016.
- SZURMUK, Mónica, and MCKEE IRWIN, Robert (Coords.) *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- TOLEDO, Daiana. "Kumbia Queers en Rosario_ Entrevista Juana Chang". *Clapps!* <https://www.clapps.com.ar/kumbia-queers-en-rosario-entrevista-con-juana-chang/>, 2018, noviembre
- VERÓN, Eliseo. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". En *El discurso político: lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Editorial, 2004.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Mérida Jiménez, Rafael: *Sodomías hispánicas. Estudios culturales sobre géneros y sexualidades (siglos X al XVII)*, Lleida, Pagés Editores, 2021

Francisco Vázquez García

Universidad de Cádiz
francisco.vazquez@uca.es

Hasta fecha reciente, el ámbito académico de los estudios de filología hispánica en nuestro país ha sido uno de los campos disciplinares más cerrados a la introducción de enfoques analíticos inspirados en la perspectiva de género, la teoría *queer* o los estudios decoloniales y postcoloniales. Esto contrasta con la situación del hispanismo anglosajón -el volumen que reseñamos menciona *Queer Iberia*, una obra de referencia en este aspecto, publicada en 1999- en cuyos departamentos universitarios es moneda corriente recurrir a esos abordajes. Esta impermeabilidad asciende además a medida que se retrocede en la cronología del *corpus* estudiado, de modo que el tradicionalismo más inveterado es el que se encuentra en los estudios de literatura medieval castellana, catalana o galaico-portuguesa.

El libro recensionado es una buena muestra del esfuerzo sostenido por su autor durante muchos años para abrir una brecha en esta impenetrable fortaleza universitaria, dándole frescura y un recobrado vigor a los estudios hispánicos sobre literatura medieval al infiltrarlos con aproximaciones teóricas y metodológicas inspiradas en esos planteamientos alternativos que, al politizar las fuentes examinadas sin perder un ápice de rigor analítico, las hacen pertinentes para interpelar a nuestro propio tiempo.

El volumen recoge diez intervenciones de Rafael Mérida presentadas en foros diversos a lo largo de los últimos años, en muchos casos inéditas, precedidas por un esclarecedor prólogo del medievalista Flocel Sabaté. El autor, investigador muy reconocido también más allá de su especialidad, cuenta con una fecunda producción historiográfica y filológica, compuesta por distintas monografías sobre la literatura caballeresca, las brujas, la experiencia mística y la función social de las mujeres el medioevo, incluyendo las conexiones de estas con la cultura literaria.

La obra revela la prolongada familiaridad de su autor con los textos literarios del medioevo, pero combinada con una vastísima información acerca de la historia social y cultural del erotismo -en particular la sodomía- lo que le permite contextualizar brillantemente el análisis del discurso de imaginación, en un proceder que recuerda al de los mejores trabajos del *New Historicism*, confrontándolos con fuentes de índole muy dispar (legislación, procesos

judiciales, textos teológicos y científicos). El conjunto está dividido en dos amplias secciones: “Archivos y Teorías”, donde se insertan diversas reflexiones teóricas, metodológicas y estados de la cuestión sobre los estudios acerca de la sodomía medieval y protomoderna, y “Versos y Prosas”, donde se incluyen distintos análisis concretos de textos pertenecientes a géneros heterogéneos (relato hagiográfico, lírica, novela de caballerías, alegato moral, crónica), secuenciados siguiendo su datación cronológica, desde el siglo X hasta la primera década del siglo XVI.

Resalta en general la disparidad de significados atribuidos a la sodomía en la tradición cristiana y las peculiaridades de su desarrollo en los reinos hispánicos, marcados por el contacto civilizatorio con musulmanes y judíos, en cuya representación estigmatizada menudeará habitualmente la imagen de la sodomía.

La primera sección se abre con un ensayo (“Teorías torcidas para las primeras letras hispánicas”) que constata la carencia de trabajos españoles que incorporen las lecturas *queer* y de género, explorando el homoerotismo en la literatura medieval hispánica. Los escasos estudios existentes, no obstante, privilegian la mirada esencialista a lo Boswell frente al construccionismo foucaultiano. Llama la atención esta ausencia, pues en lo tocante a sodomía, España presenta un panorama muy original y atractivo, marcado por tres singularidades: lo temprano de una severísima criminalización del pecado nefando, sostenida a lo largo de todo el medievo; la elaboración de un estigma de vasta difusión en Europa, asociando al judío y sobre todo al sarraceno con el vicio sodomítico y el afeminamiento, y finalmente la relevancia de la poesía homoerótica hispano-árabe, incluyendo las relaciones amorosas entre mujeres.

En “Mujeres y Otras: deslindes del homoerotismo femenino”, se profundiza en esta temática trazando un estado de la cuestión donde se levanta acta de las dificultades que encuentra el investigador para indagar el homoerotismo femenino y la posibilidad de sortearlas en el caso hispánico recurriendo a los planteamientos *queer* y de género y reevaluando el importante legado hispano-árabe e hispano-hebreo.

En “Masculinidades y Sodomías”, regresando a la variante del sexo entre hombres, resalta la importancia de los estudios feministas y gay-lésbicos para la eclosión de los estudios sobre masculinidades. Estas, abordadas siempre en plural, encuentran un observatorio privilegiado en la investigación de la sodomía. Se subraya aquí el papel desempeñado por los estudiosos y estudiosas españoles (Rocío Rodríguez, Jaume Riera, Federico Garza, Carlos Callón, Jesús Ángel Solórzano y Miguel Ángel Chamocho), a menudo ninguneados por un papanatismo que solo estima en este campo lo que viene publicado en lengua inglesa.

“Mujer, sodomía e Inquisición” constituye por su parte una cartografía de los problemas y de las controversias suscitadas por la sodomía femenina, una *rara avis* en la tipología del Santo Oficio y todavía en la investigación histórica, a pesar de que trabajos como los de Fernanda Molina o Federico Garza han contribuido decisivamente a roturar el terreno.

Reconociendo la utilidad y lucidez de los ensayos integrados en la primera parte del libro -nos hubiera gustado conocer la opinión del autor sobre la monografía de Sherry Velasco, *Lesbians in Early Modern Spain* (2011), que se presenta como la primera síntesis histórica sobre el homoerotismo femenino en la edad moderna española- lo más atractivo y novedoso del mismo se encuentra en la segunda sección. Aquí sobresale la maestría de Rafael Mérida a la hora de combinar las maneras más irreprochablemente académicas (*scholar*) del filólogo con la incorporación de una mirada que trastoca por completo los lugares comunes y las jerarquías dando un nuevo sentido al legado de la tradición. Así, tras contextualizar impecablemente la fuente que va a analizar y pasar revista a las orientaciones interpretativas de la crítica vigente, se dedica a localizar los episodios o escenas donde la perspectiva *queer* o de género hace presa dando lugar a una lectura original y deconstructiva que obliga a reinterpretar no ya el pasaje sino la obra en su totalidad.

El primer ensayo de esta segunda parte (“Las tempranas pasiones latinas en torno a San Pelagio”) se focaliza en el texto hagiográfico del judío mozárabe Raguel sobre la pasión del niño mártir Pelagio, torturado y ejecutado en la corte cordobesa de Abderramán III en el 925, por negarse a abjurar de su fe y a los requerimientos sexuales del futuro califa.

El análisis se detiene en la segunda circunstancia porque constituye el primer testimonio literario, datado en el 967, de un imaginario cristiano de prolongado porvenir: el que recoge la feminización y sodomización simbólicas de los musulmanes. La presencia del componente sexual de este evento fundador se compara con el que asoma en otros dos acontecimientos instauradores del mito de la Reconquista: la invasión musulmana de la península facilitada por la traición del conde Don Julián y la revuelta de Covadonga liderada por Don Pelayo.

“Voces femeninas en la lírica popular” remite a un *corpus* bajomedieval de lírica catalana de voz femenina, constituido por Rafael Mérida, donde se recoge casi una treintena de piezas que aluden muy explícitamente a un placer erótico plenamente afirmado por las mujeres. Algunas, como la canción recogida por Guillermina Motta en un recital celebrado en 1969, que causó grave escándalo en la élite bienpensante del franquismo barcelonés, conservan después de siglos un impulso feminista del que curiosamente carecen por completo las áreas académicas consagradas al estudio de la literatura hispánica medieval en todas sus variantes idiomáticas.

“La sodomía y el cuerpo enfermo de las mujeres” propone una innovadora lectura de *El Espill* (1460), obra de tradición misógina, redactada por el médico y moralista Jaume Roig. Ciertos pasajes del texto presentan a las mujeres como inventoras e inductoras de la sodomía. Se rastrean algunas de las escasas piezas literarias medievales que evidencian los usos sodomíticos femeninos, no solo en la península, sino en la Cristiandad y se constata la inexistencia de una monografía sobre el asunto comparable a la de Bernardette Brooten sobre el homoerotismo de las mujeres en el Cristianismo Primitivo o, añadiríamos, a la de Valerie Traub sobre el mismo tema en la Inglaterra del Renacimiento. En cualquier caso y pese al tono condenatorio de Roig, lo que queda de manifiesto,

además de la deuda de este autor con fuentes médicas musulmanas, es la probable y rutinaria presencia de esas prácticas en la vida cotidiana.

En eso mismo insiste el siguiente ensayo, “El Paraíso invertido: Amor y Muerte en *Tirant lo Blanch*”. Esta paradigmática novela valenciana de caballerías contiene una escena de homoerotismo femenino heterosexualmente encubierto y de reiteradas alusiones a esas experiencias, que obligan a interrogarse por el estatuto del amor entre mujeres en el Bajo medioevo. Descartando por anacrónica la referencia a una identidad lesbiana en la época -aunque Mérida no llega a discutir la interesante noción de *lesbian-like* propuesta por la medievalista Judith Bennett- se recurre al concepto de “deseo homosocial” sugerido por Eve Kosofsky Sedgwick, que permite a su vez trascender la dicotomía entre el esencialismo de Adrienne Rich y el puro socialconstruccionismo de autoras como Carroll Smith-Rosenberg.

“Orgullos contra natura” pasa revista a otra novela de caballerías, en este caso más tardía, *El Floriseo* (1516), de Fernando de Bernal. A partir de dos episodios en los que el héroe acomete y aniquila a sendos personajes caracterizados por su monstruosidad moral y su filiación con actos contra natura -la reina Bucarpia y el soberano Paramón, se esboza una sugerente explicación del parco éxito de la obra, alternativa a la ofrecida por la crítica tradicional. El texto exhibe además el primer discurso de las letras hispánicas -pronunciado por Paramón- donde se defiende la licitud de sus prácticas nefandas.

El Floriseo parece anticipar también lo que siguiendo a Bhabba constituye el primer formato del sujeto colonial hispánico, cuya masculinidad se perfila frente al sexo contranatural frecuentado por los indígenas del Nuevo Mundo. Este es precisamente el asunto del trabajo que cierra el libro. En “Sodoma, del Viejo al Nuevo Mundo”, se sigue la pista de las representaciones de la sodomía e los primeros cronistas de Indias (Díaz del Castillo, Sahagún, Fernández de Oviedo, Las Casas). Se asocia la sodomía de los indígenas, percibida por evangelizadores y conquistadores desde la secular coexistencia con un Islam estigmatizado, con su desviación en materia de fe y se conecta también la feminidad de los “berdaches” -esa suerte de tercer sexo reconocido por muchos pueblos nativos- con la de los prostitutos habituales en las principales urbes peninsulares de la época.

En este periplo desde la Córdoba califal hasta las primeras historias de la conquista americana, Rafael Mérida revela el potencial de los enfoques *queer*, de género y poscoloniales, para redefinir, no sólo la historia cultural de las conductas y de las subjetividades marginadas, sino la historia *tout court* de la literatura hispánica, rehaciendo los relatos *mainstream* y el canon fijado por la tradición universitaria.