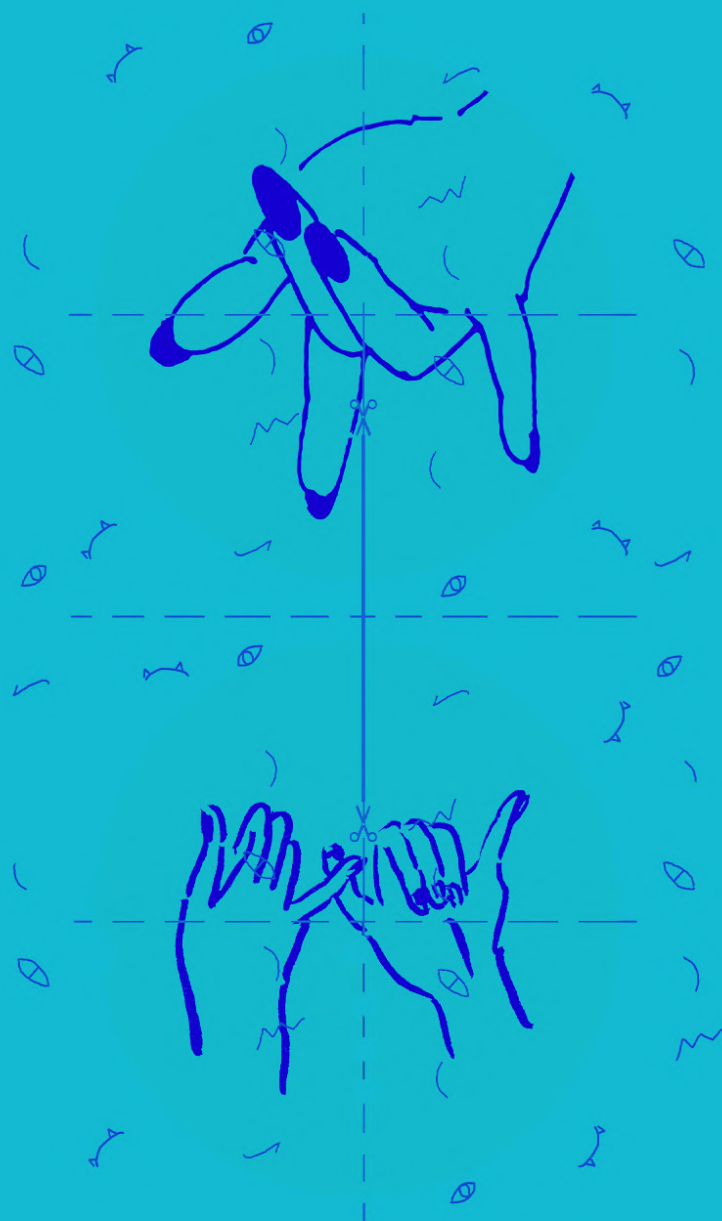


#Re-visiones

ISSN 2173-0040

Nº 11/2021



#Re-visiones

Nº 11/2021

FEMINISMOS: revueltas y tácticas de
resistencia. Imágenes de un mundo por venir

Editado por
Maite Garbayo-Maeztu
María Rosón

Dirección: Aurora Fernández Polanco
Edición Técnica y maquetación: Antonio Ferreira
Edición y corrección de textos: Irene D. Castellanos

Con la colaboración de:
Investigación, Arte, Universidad: Documentos para un debate
Unidad de Igualdad UCM
Grupo Complutense de Investigación SU+MA

Ilustraciones en cubiertas:
Gelen Jeleton



<http://www.re-visiones.net/>

#Re-visiones

n° 11/2021

Editorial

FEMINISMOS: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir

Maite Garbayo-Maeztu

Profesora Serra Hünter, Universitat de Barcelona / mgarbayom@ub.edu

María Rosón

Universidad Complutense de Madrid / mrososon@ucm.es

En los últimos años, y tras muchos de luchas y silenciamientos, las reivindicaciones feministas han adquirido una visibilidad extraordinaria y se han convertido en motor para tejer alianzas con los movimientos ecologistas, antirracistas, descoloniales, anticapitalistas, o de disidencia sexual y de género. Ese *feminismo para el 99%* que proponen Nancy Fraser, Tithi Bhattacharya y Cinzia Arruzza (2019) se traduce en una imaginación política que redescubre “la idea de lo imposible”. Los feminismos han torcido el campo de lo estético, han propuesto visualidades disidentes y han ensayado formas de aparición corporal que difieren de los modos tradicionales (y masculinos) de toma de presencia y subjetivación política.

Recordamos, conversando con la activista Justa Montero, cómo el movimiento feminista se fortaleció en el Estado español a partir de las Jornadas estatales de Granada (2009), que tuvieron lugar treinta años después de las históricas jornadas de 1979, celebradas en la misma ciudad. El cartel, realizado por la artista Azucena Vieites, mostraba ya ese encuentro entre cuerpos feministas diversos tomando voces y torciendo miradas, que se materializó en el paraninfo de la Universidad. La inauguración fue un acto performático en el que se escenificó un diálogo intergeneracional, no exento de tensiones y aprendizajes, que situó las propuestas y las reivindicaciones transfeministas en el centro del debate. Se atisbaba un refuerzo (que no un relevo) generacional, que alcanzó aún más fuerza en las tomas de las plazas de 2011, en Sol, y en muchas otras plazas, en las que las feministas dijimos que la revuelta sería feminista, o no sería, poniendo en práctica metodologías y modos de hacer que comprometían y transformaban los modos tradicionales de “hacer revuelta”. Las jóvenes activaron pensamiento colectivo a partir de la práctica de una escucha transgeneracional, que permitió pensar las plazas y los cuerpos que las ocupaban, en el interior de una genealogía feminista más propia y viva que nunca. En 2013, las feministas volvimos a tomar las calles para reivindicar el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos, cuando el Consejo de Ministros aprobó el anteproyecto de Ley Orgánica de Protección de los

Derechos del Concebido y la Mujer Embarazada, una ley extremadamente reaccionaria y paternalista impulsada por Ruiz-Gallardón, entonces Ministro de Justicia del PP. Las luchas por la despenalización del aborto, que citaban y traían al presente otras revueltas de la historia reciente de nuestros feminismos (Las 11 de Basauri (1979-1982), la Clínica de los Naranjos de Sevilla (1980) ...), culminaron con una victoria: la retirada de la ley y la dimisión de Gallardón. Pero las tomas del espacio público por parte de miles de mujeres y del movimiento feminista, se hicieron masivas con las convocatorias de huelga feminista durante el 8M de los años 2018 y 2019. El llamado a la huelga, que partió de distintos países de Latinoamérica (Argentina, Chile, México...), llenó también aquí las calles y las plazas, inaugurando un feminismo masivo, quizá nunca antes visto. Una marea violeta que popularizó y convirtió en transversales muchos de los discursos y de las reivindicaciones más básicas de los feminismos de los últimos cuarenta años.



Azucena Vieites, Cartel de las Jornadas Feministas Estatales (Granada, 2009).

Las imágenes de las huelgas se difundieron a través de redes sociales y medios alternativos, cruzando fronteras y convirtiendo las plazas de Buenos Aires, de Barcelona, de Santiago, de Bilbao, en espacios donde los feminismos se materializaban una y otra vez en cuerpos que reivindicaban sus derechos sexuales y reproductivos, en cuerpos que se citaban los unos a los otros, que citaban a todas aquellas que los habían precedido: en otras ciudades, en otras plazas, en otras temporalidades. Las feministas proponían otras formas de hacer política, otras formas de protesta y de revuelta, otros modos de presentarse en el espacio y ante lxs otrxs.

En el Estado español, el movimiento feminista de los años setenta y ochenta, perpetró la más profunda de las rupturas con la dictadura franquista, no solo por la naturaleza de sus reivindicaciones, sino por la puesta en escena de nuevos modos de presencia corporal y de hacer política que transcendían los propios del activismo de izquierdas de la época. Tanto en sus formas como en sus contenidos, la escenificación feminista de aquellas protestas es hoy un precedente y un modelo para muchas de las luchas que aún siguen vigentes y nos convocan. Las re-lecturas del movimiento feminista durante la Transición pueden ayudarnos a entender los feminismos actuales como lenguajes radicales de ruptura y de protesta, que, siempre alejados de la noción reaccionaria de consenso, se actualizan en función de las luchas y las realidades plurales de las feministas. Y pueden ayudarnos también a situar los avances en materia de derechos sobre nuestros cuerpos, en tanto herederos directos de las luchas feministas de los años setenta y ochenta.

Ante cada nueva ofensiva que amenaza nuestros derechos sexuales y reproductivos, conviene recordar que son la herencia de aquellas luchas feministas y antifranquistas, situarnos a nosotras mismas como parte de esta genealogía, como aparatos de memoria activados por la fuerza de la transferencia. En este número de *Re-visiones*, partimos del interés por las revueltas y las resistencias de los feminismos contemporáneos, pero también por su memoria y sus genealogías fantasmagóricas o bastardas.

En fechas recientes, asistimos a una profunda crisis estructural que deviene acuciante con la pandemia de la Covid 19. Desde los feminismos, se ha reforzado una crítica al neoliberalismo y a la individualidad, que parte de la constatación de la vulnerabilidad y la interdependencia como factores constitutivos de la vida. Esta crisis que vivimos, como ha ocurrido en crisis anteriores, exacerba la pobreza y la explotación de las mujeres, y nos devuelve al espacio de lo privado como lugar de lo que se oculta, de lo que no importa, de aquello que está fuera del espacio de la representación. Una domesticidad pautada por los ritmos neoliberales, donde el trabajo deviene para muchas un continuo interminable. La imposibilidad de compatibilizar cuidado y trabajo, la enfermedad y la muerte, han puesto en el centro la

materialidad de unos cuerpos que fueron cuidados y necesitarán ser cuidados. Han revelado que somos cuerpos, y en cuanto tales, nos sostenemos solo en relación a otros. Que es prioritario que las vidas merezcan ser vividas, y que los cuidados, radicalmente imbricados en el pensamiento feminista, convierten una vida posible en una vida cierta (Pérez Orozco, 2014).

Esta situación de emergencia social y crisis de cuidados, ha propiciado que ciertos saberes y experiencias provenientes de la enfermedad y la discapacidad, puedan pensarse como prácticas de resistencia, como una "virtud tullida", tal y como propone Elisa González en su artículo, escrito desde su propia experiencia vital, y desde una apropiación torcida del término "tullido/a". El nuevo paradigma pandémico en el que estamos inmersas, centra también la atención del texto de Fefa Vila, que aborda la importancia de las poéticas y las políticas de la tocabilidad, en la construcción de los cuerpos y las subjetividades políticas. El tacto, el contacto y su ausencia, a través de la experiencia vivida y transmitida del subalterno; de la feminista, de la queer, de la bollera, del enfermo, del trans*, del negr+, del migrante, del marica...

Al preguntarnos por una genealogía de las revueltas feministas (más allá de la oficial, marcada por sus consecutivas olas, y fraguada en el mundo occidental), vemos con claridad una miríada de resistencias, de tácticas de resistencia que aquellas que nos precedieron inventaron y pusieron en marcha, como única forma de habitar la subalternidad. Las experiencias relatadas por Justa Montero en la entrevista, dan cuerpo al activismo feminista más allá de los discursos hegemónicos. Esta vez son las texturas, los silencios, los guiños, las canciones, o el relato de lo pequeño, las claves que nos interesan y que, de nuevo, convierten la memoria y la historia oral en aliadas metodológicas. La encarnación que precipita el relato de la memoria, también sirve para pensar críticamente los conceptos de revuelta, revolución y resistencia, pues, en definitiva, se trata de vivenciar experiencias desde la complejidad de lo autobiográfico y lo afectivo. Como argumenta Dresda Mendez en "Desde mi cama, revuelta", estamos ya desafiando críticamente unos modos de militancia política y de protesta, asentados sobre el pensamiento/acción del hombre blanco de mediana edad, y que han excluido de esos modos de hacer a las mujeres, a las enfermas, a las discapacitadas, a las infancias, a las migrantes... Y que, además, han consolidado sus ideas en torno a una serie de paradigmas binarios, ya agotados, como son el éxito y el fracaso; o lo público y lo privado, entre otros.

Dar espacio a lo múltiple, a lo quebrado, a lo torcido, a lo desorientado, o a lo queer, haciéndonos eco de Sara Ahmed (2019), o de Adriana Cavavero (2016) y de sus críticas a la rectitud, entendida como masculina (y

heterosexual), es una de las líneas clave de nuestra propuesta. Estas cuestiones comparecerán en distintas aportaciones del número, en las que lo político va a entenderse desde lugares inesperados. Así sucede en “Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad durante la Guerra Civil española”, de Maite Garbayo-Maeztu, que analiza representaciones de maternidad, entendida como carga y como lugar de emergencia de lo político, en producciones de artistas como Francis Bartolozzi, Kati Horna o Juana Francisca Rubio. Esta iconografía, que no ha sido atendida por la historiografía, aparece como fundamental para imaginar otras resistencias posibles, ancladas en la experiencia cotidiana de las mujeres. Pero este artículo, cuya función es abrir el número que presentamos, nos sitúa también como herederas de una genealogía feminista propia: rastrea presencias espectrales y trayectorias de emancipación y agencia femenina/feminista, que han sido capaces de transmitirse de generación en generación, incluso dentro de un ámbito dictatorial.

Nos interesa una subjetividad abierta al mundo, profundamente afectada por su entorno, que se aleja de la idea del yo como ente completo, cohesionado y autónomo. Una subjetividad como la de la médium, que convoca la voz de las fantasmas, y está atravesada por ellas, como sucede en “Memoria poética como prenda de abrigo”. Cuando analiza la obra poética de posguerra de Paca Aguirre, Andrea Angulo Menassé es capaz de conectar con la voz de su propia abuela, entendiendo los versos y los cantos como fuentes historiográficas íntimas y aportes de certeza, como cuchillos que abren mundos pasados/presentes/futuros posibles. Algo similar sucede con el tarot floral (o florilegio) de la artista Gelen Jeletón, donde las cartas convocan principios que son poderes: “no poder del que te tiene, sino poder del que tú tienes. El poder de ver lo que no aparece. El poder de leer lo que no está escrito. El poder de oír lo no dicho. El poder de tocar lo que es negado, está presente. A flor de piel.” En el trabajo que aquí presentamos “Mano-ojo, ojo-mano, el huevo, la figa y la higa” se recurre a las cartas “IV: mano” y “II: La hija mística”, que traen una narración esotérica simbólica sobre el hacer: manos a la obra; y el ver: mano-ojo-mano. Y son estos haceres, que pasan muchas veces por el mirar a través, por el mirar de perfil, por el hacer aparecer, los que dan forma a nuestra atracción por las prácticas de las revueltas y las resistencias feministas.

Nuestro interés, como historiadoras de las imágenes, es poner el foco en las prácticas culturales y sus materialidades, porque, como argumenta Rodrigo Parrini en “Objetos de indignación”: “la política feminista crea objetos, despliega afectos, produce performances, genera intensidades. La fuerza del cuerpo es correlativa a la fuerza de los argumentos”. En su análisis sobre las movilizaciones feministas de los últimos años contra el feminicidio en México, Parrini argumenta que las feministas han intervenido con sus

escrituras sobre el cuerpo del Estado, confrontando la escritura sobre el cuerpo de las mujeres que propuso Rita Laura Segato (2006) para comprender la violencia feminicida en Ciudad Juárez. El autor se centra en la materialidad de las prácticas inscritas sobre el espacio público, que intervienen una concepción patriarcal del muro o del monumento, y que tensionan las lógicas establecidas entre cuerpo y territorio, con una (re)escritura que no atiende al deseo de permanencia.

De ahí que en esta propuesta nos interese desplazarnos de los discursos a las prácticas, pues pensamos que los haceres son clave, no solo a la hora de localizar una serie de saberes colectivos de revuelta/resistencia, que se han ido encarnando y materializando en modos y en objetualidades varias, sino que los haceres nos permiten entender también cómo ha sido su transmisión y su legado ¿cuales son los materiales que nos han llegado? ¿cómo podemos relacionarnos con ellos hoy? Tradicionalmente, las acciones y los saberes de mujeres y subalternas, no han cabido en aquello que se ha incorporado a la historiografía oficial. Bien por no corresponder con una idea estructurada de lo político, bien porque sus legados y genealogías no se han considerado suficientemente significativos como para permanecer en los archivos, bien porque sus materialidades se crean y se diseñan desde lo efímero, sin voluntad de permanencia. Una estructura de valor que obviamente tampoco escapa a la racialización, como muestra el trabajo de Liliana López Marín sobre el Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas, en el que analiza cómo la dicotomía arte culto/artes populares sigue operando para denostar las prácticas textiles de las mujeres indígenas. Las continuas usurpaciones y apropiaciones de sus trabajos por parte de la cultura dominante, provocan una desactivación de los códigos culturales que elimina su carácter identitario y su trasfondo político.

En este número de *Re-Visiones*, nos han interesado las prácticas culturales, pasadas y presentes, que desvelan “tácticas o ardidés de las parias”, entendidos por J. C. Scott (2003) como la “infrapolítica de los desvalidos”, y que suelen ser formas culturales populares como canciones, chismes o rumores (entre otros), como estrategias oblicuas de resistencia al poder. O las “tretas del débil”, tal y como las conceptualizó Josefina Ludmer (1985) a partir del análisis de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (Sor Juana Inés de la Cruz, 1691). Para Ludmer, lo personal, lo privado y lo cotidiano, como campos propios y desvalorizados de la escritura femenina, se constituyen en zona de ciencia y literatura, inaugurando una práctica de traslado que posibilita otra razón, otra cientificidad y la emergencia, tanto de otro sujeto de saber, como de otras formas de conocimiento que amplían las formas y las posibilidades de contar(nos) y expresar(nos).

Estas tretas, estos ardidés propios de lxs subalternxs, expresados con frecuencia por medio de metáforas y metonimias, como tantas veces hemos

visto en el campo artístico o literario, comparecen en forma de humor en el texto de Sabela Fraga. Sus análisis evidencian el funcionamiento transgresor y el potencial crítico que posee el humor en las prácticas artísticas feministas contemporáneas. El hecho de jugar con lo inapropiado e imaginar lo (im)posible en el terreno artístico, no implica perder de vista la experiencia directa y las luchas colectivas, pues “es posible desarrollar una agencia feminista a través de una estrategia que trabaje tanto por la resistencia como por la provocación lúdica”.

Este número de *Re-visiones* está atravesado por una pregunta específica sobre el archivo, sobre sus posibilidades para dar cuenta de la subalternidad y sus resistencias, siendo una estructura y un dispositivo del poder, del conocimiento, que marca lo decible en términos foucaultianos. Carmen Rial estudia los juicios sumarísimos de la represión judicial franquista, mostrando cómo incluso en esta estructura de saber-poder, encuentra la posibilidad de localizar el habla de las mujeres represaliadas. Su metodología no prioriza el estudio de la sentencia, sino declaraciones, careos y otros documentos que traslucen actos de resistencia sutiles, de bajo impacto y dilatado desarrollo temporal, pero que fueron claves para la larga subsistencia de la guerrilla antifranquista. Elena Castro Cordoba se interroga por su trabajo como voluntaria en el archivo de la activista lesbianofeminista Gretel Ammann, situado en Ca la Dona (Barcelona). Desde un posicionamiento queer, que entiende el tiempo en relación y conectado, contempla nuestros afectos como investigadoras y nuestra necesidad y compromiso con la idea de hacer comunidad, también entre vivas y muertas. Castro se detiene en el tacto y, concretamente, en las manos como herramientas de hacer historia, lugar en el que emerge lo erótico en el vibrante roce del papel y la piel.

Este interés por mirar de lado y a través, por preguntarnos por lo que las cosas hacen y por cómo nos afectan, en lugar de por lo que las cosas son, está presente en la conversación que mantienen Ian de la Rosa y Lucas Platero en torno a la película *Farrucas* (De la Rosa, 2021). El film busca el retrato de una identidad andaluza mestiza, atendiendo a una maraña de género, racialización, edad y condición social, que encarnan cuatro jóvenes mujeres gitanas y marroquíes que viven en el Puche, un barrio periférico de Almería. Vemos que ellas se piensan a sí mismas y viven como sujetos con agencia, a pesar de un contexto extremadamente hostil que las impulsa a dejar los estudios, a lo que ellas se resisten. Este número se alinea radicalmente con el transfeminismo, que piensa las identidades en intersección y rechaza esa mirada paternalista del feminismo blanco y liberal que actualmente desarrolla una ofensiva antitrans. Para nosotras, como editoras, la lucha feminista es interseccional, y atiende a todas las opresiones, pues, además, están entrelazadas. Este cuestionamiento de las identidades unívocas, estuvo siempre presente en las acciones de las

Yeguas del Apocalipsis, el dúo chileno formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. En su artículo, Fernanda Carvajal analiza la acción *Refundación de la Universidad de Chile* (1987), realizada por las Yeguas, junto a sus aliadas feministas lesbianas. La aparición de la animalidad en la performance, a través de la presencia de una yegua, no solo sirve para apuntar a una identidad disidente (la yegua como la montada, la marica, la mujer sexualizada), sino también para poder afrontar la culpa y desalojar a quien la carga del campo de lo humano, para mimetizarlo con lo animal. El texto, una invitación a pensar las temporalidades *queer/cuir*, nos retrotrae a las prácticas disidentes durante la dictadura chilena, al mostrar cómo la acción desafía la “masculinidad armada, militar, monumental, (que) se deshacía en un gesto que tenía algo de salvaje y frágil, algo de promiscuo y melancólico”. Cualidades estas que encontramos también en los trabajos de Roberta Marrero, quien aporta algunos versos de su “poema-collage” sobre las travestis, compuesto por fotos vintage y poesía que retratan sus experiencias, no exentas de realismo mágico. Una identidad travesti que se piensa y se ama desde su genealogía salvaje y múltiple, como lugar mismo donde se inscribe su poesía. Buscando la belleza de lo que está fuga o en los márgenes, Rurru Mipanochia presenta, a través de un lenguaje basado en los *Amoxthli* o códices precolombinos, un enjambre de cuerpos disidentes inspirados en sus vivencias actuales, pero que también conecta con formas no binarias de habitar el género y la sexualidad, propias de los pueblos originarios de antes de la conquista española. En sus dibujos, vuelve a materializarse una conexión entre tiempos pasados y presentes, que se confunden y se anudan. Por su parte, el Grupo de Investigación del Instituto de Estudios del Porno, perpetra una crítica visual del discurso estatal regulatorio, que aplica políticas prohibicionistas y censuradoras contra la sexualidad y sus economías. En el “Manifiesto parcial. Permacultura visual contra las derivas sexóforas y discriminatorias”, se apropian del lenguaje del boceto, del meme y del cómic, para señalar las violencias que actualmente viven las trabajadoras del sexo en el terreno legislativo. Su contribución, “apuesta por conjunciones de saberes distintos, de encuentros entre la investigación histórica, el trabajo con imágenes, el pensamiento crítico y la revisión de debates contemporáneos alrededor de los feminismos y las políticas del cuerpo”.

En suma, y como ya hemos señalado, todas estas aportaciones transfeministas, sitúan voluntariamente este número de *Re-visiones* en un posicionamiento concreto, aquel que valora y apuesta por las intersecciones feministas con otras luchas por la justicia social, reconociendo la potencia radical de las disidencias, ya sean sexuales y de género, raciales, desde la diversidad funcional y la enfermedad, o desde otras experiencias que atraviesan nuestros cuerpos. Deseamos, con esta edición, pensar los feminismos como una revuelta viva, que se actualiza una y otra vez, y que cita otros contextos y otras temporalidades. Como una revuelta repleta de

resistencias, de logros y de fracasos, que desde el presente sólo pueden pensarse como transformaciones necesarias, precipitadas por una forma incómoda de habitar el mundo, que nos conecta mediante hilos visibles e invisibles con aquellas que lo habitaron antes que nosotras. Por eso en este número de *Re-visiones*, nosotras, con todas las autoras que nos acompañan, queremos citarlas, traerlas aquí, enmarañar sus luchas con las nuestras, pensar juntas las imágenes de la revuelta, las formas de la resistencia, las imágenes de un mundo por venir.

Queremos agradecer, muy especialmente, a Aurora Fernández Polanco, su acompañamiento constante en la edición de este número, su lucidez y su generosidad, por compartir con nosotras, siempre, tantas ideas y tantas formas de hacer. A Antonio Ferreira y a Irene D. Castellanos, por todo el trabajo realizado y por lo mucho que nos han cuidado y acompañado. Como siempre, a Carmen Chíncoa. Y a Justa Montero, que nos acogió en su casa y que, una vez más, nos abrió su memoria, haciéndonos sentir que es también la nuestra. Pensamos que la conversación con ella es fundamental, pues sitúa el número en un contexto concreto, y en una genealogía propia. A lxs autorxs, por descubrirnos nuevas revueltas y resistencias, o por actualizar aquellas que conocíamos, y a lxs revisorxs, por un trabajo en la sombra, pero en el que también está muy presente el cuidado hacia los aportes del resto.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2019) *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra.

Arruzza, Cinzia; Batthacharya, Tithi y Fraser, Nancy (2019) *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Barcelona: Herder.

Cavarero, Adriana (2016) *Inclinations. A Critique of Rectitude*. Stanford: Stanford University Press.

Ludmer, Josefina (1985) Tretas del débil. En P. González, Patricia y Ortega, Eliana (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

Pérez Orozco, Amaia (2014) *Subversión feminista de la economía. Apuntes para un conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.

Scott, James C. (2003) *Los dominados y arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.

Segato, Rita Laura (2006) "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado", en *Debate Feminista*, 37: 78-102.

#Re-visiones

n° 11/2021

Investigadoras Invitadas

Mujeres que cargan

Las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española¹

Maite Garbayo-Maeztu

Profesora Serra Húnter, Universitat de Barcelona / mgarbayom@ub.edu

Resumen

A partir del análisis de algunos trabajos de las artistas Francis Bartolozzi (1908-2004), Juana Francisca Rubio (1911-2008) y Kati Horna (1912-2000), este artículo propone repensar la profusión de imágenes de madres durante la Guerra Civil española. La miliciana y la madre combativa fueron los dos estereotipos femeninos más representados en la iconografía de la época, pero las imágenes que proponen estas artistas los problematizan, al plantear un modelo alternativo de mujer que sitúa el trabajo materno, los cuidados y la relacionalidad, como lugares de emergencia de lo político. Las madres que cargan alejan la maternidad de la retórica propagandística propia de ambos bandos.

Palabras clave

maternidad; Francis Bartolozzi; Kati Horna; Juana Francisca Rubio; Guerra Civil española.

Entre 1936 y 1939 la artista Francis Bartolozzi realizó la serie *Dibujos de la Guerra*, mientras trabajaba para el Altavoz del Frente², organismo dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda de la República, que surgió al estallar la Guerra Civil. Bartolozzi se integró en el Altavoz en 1937, cuando todavía estaba en Madrid, y fue gracias a esta organización que pudo huir a Valencia a mediados de aquel año. Es de suponer que gran parte de los dibujos fueron realizados en esta ciudad, que abandonó, embarazada de su primer hijo, en abril de 1939, poco después de que Valencia fuera conquistada por las tropas fascistas³. La artista viajó a Pamplona, donde vivió el resto de su vida, con los dibujos escondidos, porque tenía miedo de que los encontrasen⁴. Este miedo debió perpetuarse durante muchos años, pues Francis los mantuvo ocultos bajo el colchón de su casa hasta bien entrados los años ochenta.

La serie *Dibujos de la Guerra*, está compuesta por veintiocho dibujos que pertenecen actualmente a la colección del Museo de Navarra. El nieto de la artista, Pedro Lozano Uriz, menciona la existencia de una treintena, algunos de los cuales podrían haberse perdido⁵, o dispersado en colecciones particulares. Los *Dibujos* pueden dividirse en dos sub-series: una centrada en la representación de soldados y milicianos que siempre aparecen fuera

del frente de batalla —descansando, caminando, etc.—, y otra, compuesta por catorce ejemplos, en la que aparecen mayormente mujeres cargando niños, sacos, bolsas y/o enseres domésticos. Ocho de ellos tratan de forma específica el tema de la maternidad. A lo largo de este artículo, me centraré en el análisis de algunos ejemplos de esta subserie, así como en otras propuestas de representaciones maternas realizadas por la fotógrafa Kati Horna y por la artista Juana Francisca Rubio. Todas ellas exploran la cotidianeidad y el sufrimiento de las mujeres y las madres durante la Guerra Civil y aportan una mirada muy particular sobre el conflicto bélico, alejada de heroísmos y de la primera línea del frente. Una mirada periférica y femenina (no en el sentido esencialista del término, sino entendida como otra lógica fuera del relato unilateral) de la guerra, que resulta en una iconografía singular, pues narra la historia desde un punto de vista que normalmente se oculta.

Francis Bartolozzi dibuja desde el conocimiento situado⁶, desde la posición de alguien que conocerá en primera persona esa noción de “carga” que dibuja, pues además de ser mujer, fue madre de cuatro hijos, lo que sin duda afectó decisivamente a su carrera como artista. De hecho, su papel de madre y esposa ha sido recalado en diversas ocasiones. El texto de sala de la modesta exposición que el Museo de Navarra dedicó en 2013 a la artista comenzaba así: “Nieta, hija, esposa, madre y abuela de artistas...”. Al situar a la artista no como artista, sino supeditada a su relación con los artistas varones de su familia, la institución desactivaba su propio intento de otorgar reconocimiento a un trabajo que a día de hoy sigue sin recibir la atención que merece.



Fig. 1: Francis Bartolozzi, *Madres*, 1938. Museo de Navarra.

En sus dibujos la carga se convierte en esquema motor que activa nuevos imaginarios y produce una subjetividad distinta a la del miliciano en primera línea del frente, pero también distinta a la del artista como genio individual, autónomo y dedicado en exclusiva a la creación, que era la concepción del artista que primaba en aquel momento. La iconografía de la carga está también presente en los trabajos de otras mujeres artistas de la época, como Kati Horna, Manuela Ballester, que en *¡Votad al Frente Popular!* (1936) situó a una mujer cargando un niño como alegoría y emblema de la feminidad republicana, o Juana Francisca Rubio, que, en el Pabellón de la República Española de 1937 en París⁷, presentó la imagen de una mujer sosteniendo un soldado muerto, a modo de *pietà* (*Heroí*, 1937), y una estampa que retrataba a dos mujeres que cargan un bebé y un saco mientras avanzan en éxodo, huyendo de la guerra⁸.

La visualidad de la época de la Guerra Civil está repleta de imágenes de madres que cargan y cuidan. Las vemos con sus hijos en brazos, andando por las calles de Madrid y Barcelona o escapando de aquellas ciudades y pueblos que han sido tomados por el bando nacional. Las vemos en algunas de las obras icónicas presentadas en el Pabellón Español de la República de París —Julio González, Pablo Picasso, José Bardasano, Horacio Ferrer, Rafael González Sáenz...—, y las vemos en los muros de las calles, como icono de múltiples carteles realizados por ambos bandos.

Esta profusión de imágenes de maternidad contrasta con la inexistencia de estudios que, desde la historia del arte o desde la cultura visual, se hayan ocupado de analizarlas críticamente. Lo más cercano sería el trabajo de Mary Nash⁹ (1999), que desde la historiografía ha discutido extensamente la figura materna en la época, y en ocasiones hace referencia a representaciones de lo materno en imágenes, o varios trabajos que desde el campo de la literatura han estudiado las representaciones de maternidad en diversos textos y/o autoras, como Jill Robbins, que analiza la simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera; Pilar Molina, que se ha ocupado de la imagen de España como madre en la poesía de la época; o Rebecca M. Bender, quien ha estudiado las representaciones de la maternidad en la obra de Carmen de Burgos, Federica Montseny y Margarita Nelken¹⁰.

Los antecedentes de este artículo hay que situarlos en 2017, cuando presenté los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi en una exposición curada por mí en el Museo de Navarra y tuve la oportunidad de verlos y estudiarlos en profundidad. Al año siguiente, en un artículo sobre trabajo en arte y precariedad, abordé, entre otras muchas cuestiones, el concepto de carga a partir de los *Dibujos de la guerra*. También, en paralelo a este estudio que aquí presento, Lee Douglas y María Rosón han publicado un artículo, en el que analizan algunas imágenes fotográficas de maternidad en la época de la Guerra Civil, en relación al humanitarismo y a los estudios de

las emociones¹¹. Basándose, entre otras, en mi interpretación de los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi¹², las autoras subrayan la centralidad del cuidado de la vida que puede identificarse en buena parte de la fotografía producida durante la contienda.

Mi hipótesis de partida es que las representaciones de maternidad y carga que podemos ver en los *Dibujos de la Guerra* de Francis Bartolozzi, (y en ocasiones, también, en el trabajo de otras artistas de la época, como Juana Francisca o Kati Horna), plantean interesantes quiebres y desvíos de los modos de representar lo materno que fueron hegemónicos en aquel momento, y que estaban, mayormente, al servicio de una idealización de la madre de corte patriarcal, épico, patriótico y propagandístico, como analizaré a continuación.

En este sentido, mi propuesta intenta problematizar la creencia, bastante generalizada y a mi modo de ver, simplista, de que las imágenes de madres son conservadoras, que su función es mantener el *status quo* y que la iconografía de lo materno apuntala un tipo de ideología discriminatoria que relega a las mujeres al ámbito de lo privado y a su labor de reproductoras de la nación. Mi hipótesis, sin embargo, es que ciertas representaciones de lo materno realizadas por algunas artistas de la época, apuntan a la existencia de una subjetividad política femenina que contrasta tanto con la de la "madre combativa" como con la de la miliciana. Las imágenes de la miliciana, según Nash, servían para exhortar a los hombres a alistarse:

Rompían con la tradición al retratar a las mujeres en actitudes varoniles, con un aire agresivo, revolucionario y militarista. Al asumir el papel de soldado en armas, cometido siempre reservado a los hombres, las milicianas ponían en evidencia a éstos y apelaban a atributos de la masculinidad, como la virilidad y el coraje. De este modo, realizaban el papel de exhortación al cumplimiento de su deber de hombres como milicianos en la resistencia militar antifascista¹³.

La miliciana y la madre combativa fueron los dos estereotipos femeninos más representados en la iconografía de la época, y las imágenes de mujeres que pueblan los trabajos de Bartolozzi, Horna y Rubio los problematizan, al plantear un modelo alternativo de mujer que sitúa el trabajo materno, los cuidados y la relacionalidad como lugares de emergencia de lo político, tal y como trataré de mostrar en las páginas que siguen.

Si bien durante los primeros meses de la guerra, la miliciana se convirtió en símbolo de la lucha del pueblo contra el fascismo, durante el otoño de 1936, dentro de los propios partidos y sindicatos, se inició una campaña para que las mujeres volvieran a la retaguardia. Aunque las milicianas en las trincheras fueron una minoría, su imagen apareció profusamente en carteles y fotografías, teniendo más protagonismo incluso que las imágenes

bélicas masculinas. Pero la imagen de la miliciana fue pronto sustituida por la de la madre combativa, que generaba más consenso social y más identificación entre la población femenina. De hecho, como señala Nash, a nivel político, partidos y sindicatos solían dirigirse habitualmente a las mujeres como madres¹⁴. Aunque la figura de la madre combativa puede entenderse como un modelo tradicional de maternidad, se trata de una figura que ya no está relegada al ámbito doméstico/privado, sino que adquiere visibilidad y cierta agencia en la arena pública, y deviene madre social y colectiva. La madre combativa es también una maternidad doliente, cuyo dolor era utilizado para generar alineaciones e identificaciones entre las mujeres. Un dolor descrito como privado pero instrumentalizado para producir efectos concretos en el discurso público.

La carga que inclina el cuerpo

Los *Dibujos de la Guerra* equiparan la maternidad con la noción de carga, lo que aleja estas representaciones maternas de la idealización que les suele ser propia. A través de la carga, Bartolozzi plantea una forma distinta de entender la relación con el otro, basada en llevar, sostener y cuidar. Anclada en la vulnerabilidad y en la interdependencia, y alejada de lógicas relacionales sujeto-objeto. Bracha Ettinger propone el concepto de *carriance*, que no posee una traducción directa al castellano, y que implica llevar a algo/alguien, contenerlo haciéndose responsable de ello, cuidándolo activamente. La metáfora de *carriance* sería el cuerpo femenino gestante, que nos recuerda que nunca hemos estado solos, y que somos siempre en relación a otro¹⁵. Los *Dibujos de la guerra* nos sitúan en un paradigma de intersubjetividad al que llegamos a partir de la carga como recuerdo de la ligazón permanente a un otro, pero también a partir de la vivencia empática y corporeizada de la Guerra Civil. Para Bracha Ettinger, todos llevamos con nosotros, desde nuestra coexistencia prenatal, una experiencia subjetivadora que se asienta en el encuentro y en la relación con un otro desconocido, y que podría ser la base de la ética femenina¹⁶. Podemos encontrar una idea similar en las palabras escritas en *Solidaridad Obrera*, el diario de la CNT, durante aquellos años por la activista anarquista Lucía Sánchez Saornil, quien dijo: "Yo quisiera que cada uno (...) procurara descubrir en sí mismo y en la sociedad la leve huella que le ha sido permitido dejar a la mujer", afirmación que Nuria Capdevila Argüelles¹⁷ interpreta como una invitación, al lector masculino, a admitir la presencia abyecta de lo femenino en el yo masculino y en la sociedad patriarcal.

En los *Dibujos de la guerra*, la maternidad, equiparada a la carga, es algo que pesa y dificulta el avance, como apreciamos en estos cuerpos cansados que cargan, pero que dadas las circunstancias no tienen más remedio que intentar avanzar. La carga los diferencia de ciertas alegorías en las que la

maternidad aparece como una posición idealizada, e instrumentalizada al servicio de la propaganda política y de la ideología hegemónica y masculina. Frente al peso que soportan las mujeres retratadas por Bartolozzi (quien realizó estos dibujos a partir de fotografías de la época¹⁸, un cartel realizado por Carlos Sáenz de Tejada para el Bando Nacional, muestra a un niño ingrávido alzado por su madre sin ninguna dificultad, junto a un mensaje de corte paternalista que sitúa a la madre y al niño como seres inferiores a quienes hay que proteger y dirigir por el bien de la patria (Fig. 2).

Existen diferencias fundamentales en las representaciones de maternidad realizadas por ambos bandos. El bando fascista, como puede observarse en el cartel de Sáenz de Tejada, pero también en otros muchos ejemplos, concibe a las madres como figuras abnegadas, sin ningún tipo de subjetividad ni agencia política. Son tratadas como víctimas del conflicto y de la amenaza de degeneración moral que implican la República y arquetipos femeninos como el de la miliciana, y aparecen representadas como seres dulces y visualmente pacificados, que necesitan protección masculina. La crianza y el cuidado son deberes sagrados, y las madres, figuradas en muchas ocasiones como incapaces para cuidar por sí mismas, reciben instrucciones y consejos para sacar adelante a sus hijos (pienso, por ejemplo, en un cartel de Sección Femenina de Falange, en el que aparece una madre amamantando a su hijo, con el siguiente mensaje: "Madre, criando a tu hijo al pecho cumples un sagrado deber y te evitas grandes peligros".)



Fig. 2: Carlos Sáenz de Tejada, *Por la madre y el hijo por una España mejor*, 1938. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El bando republicano apuesta por la "madre combativa", heroína de la retaguardia que participa activamente en la esfera pública de la guerra. Nash identifica en esta imagen una politización de la maternidad, así como un reconocimiento de las capacidades de las mujeres, pero también ve en ella una renovación del arquetipo femenino convencional del "ángel del hogar"¹⁹. La célebre Montserrat de Julio González, que custodiaba la entrada al Pabellón Español de la República en París (1937), es, de nuevo, una mujer que carga un niño que no le pesa, que no le inclina ni le comba el cuerpo, que parece estar apoyado en su hombro sin ser sostenido ni abrazado por su madre, quien además empuña una hoz con su brazo derecho. La hoz como símbolo de una concepción reivindicativa del trabajo productivo, que sin embargo aquí ocluye el trabajo materno y de reproducción. También en el Pabellón, en el lienzo *Madrid 1937. Aviones negros*, Horacio Ferrer opta por convertir a la madre en una alegoría de la Libertad republicana que, con el pecho al aire, alza su puño derecho al cielo. El niño, ya crecido, se convierte en un elemento casi accesorio que pende de su brazo izquierdo y cuya única función es convertir la alegoría en madre combativa, para promover la compasión y quizá la empatía y la identificación con la figura materna. Discrepo de la interpretación que de este lienzo han realizado Rosón y Douglas²⁰, quienes sugieren que el pecho desnudo de una de las madres muestra que el bombardeo la ha interrumpido mientras amamantaba, y ven en esta escena una politización de la maternidad y de las prácticas de cuidado. Mi interpretación apunta más bien a lo contrario: el cuadro de Ferrer omite el trabajo materno pues no representa el peso de la carga. Además, la madre, con el pecho desnudo y el puño alzado, recuerda más bien a una Alegoría de la Libertad, tal y como se representa, por ejemplo, en el famoso cuadro de Eugène Delacroix, *Le Liberté guidant le peuple* (1830). En este sentido, la representación de Horacio Ferrer es una instrumentalización propagandística y paternalista de la figura materna. Nótese también que, en la mayoría de las obras mencionadas, los hijos siempre son hijos, y nunca hijas, pues, como sabemos, la cultura occidental niega sistemáticamente la relación madre-hija²¹.

Todas estas imágenes contrastan con los cuerpos inclinados de las madres que aparecen en los dibujos de Bartolozzi, o de otra madre dibujada por Juana Francisca, que se inclina hacia su hijo/a, lo cobija y lo abraza. (Fig.4). Dice Adriana Cavarero que cuando nos «inclinamos» hacia el otro se produce un movimiento que nos lleva fuera de nosotros mismos. La filósofa nos recuerda que la modernidad sitúa en el centro de la escena a un yo autónomo, en posición recta y vertical. La inclinación, por el contrario, conforma un tipo de sujeto que ya no es recto, sino que pende fuera del eje vertical que lo dirige. El amor, como aquello que nos inclina al otro, nos coloca en una posición de dependencia y pone en entredicho la noción de autonomía sobre la que se asienta el sujeto central de la filosofía moderna

desde Kant²². Para ilustrar la geometría de la inclinación, Cavarero remite a la iconografía mariana, a la inclinación de la Virgen hacia el niño que conforma una línea oblicua que problematiza el paradigma de verticalidad. Estamos ante dos paradigmas posturales que responden a dos modelos diversos de subjetividad: uno de ellos convoca a una ontología individualista, y el otro a una ontología relacional. El estereotipo materno, figurado en la imagen de la Virgen inclinada al niño, sería fundamental para pensar esta ontología relacional que hunde sus raíces en el amor y en el reconocimiento de nuestra propia vulnerabilidad y de nuestra dependencia fundamental de los otros.



Fig. 3: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937*.
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.

Una de las tantas imágenes que la fotógrafa Kati Horna tomó en 1937 en un centro de acogida de Velez-Rubio (Almería) (muchas de ellas aparecieron en la Revista *Umbral*, acompañando un texto de Lucía Sánchez Saornil, 1937, y esta en concreto fue portada), muestra a una madre amamantando a su hijo o hija, mientras inclina la cabeza hacia el bebé (Fig. 3). La imagen no muestra el amamantamiento como un acto íntimo, sino que la maternidad aparece colectivizada en las múltiples figuras que rodean a la madre: varias niñas, otras madres, y la propia fotógrafa, que se integra en la escena por medio de las miradas que apuntan a ella. No hay rastro de heroísmo en esta instantánea, que se aleja de la representación estereotipada de la madre combativa, para mostrar la maternidad como un espacio relacional, como un lugar de encuentro anclado en última instancia en la materialidad de los cuerpos. Horna politiza la maternidad como experiencia situada, y reclama ampliar la estrechez de la representación hegemónica de lo materno, trascendiendo a la madre abnegada y a la heroína de la retaguardia, creando para esta madre un espacio propio. Siguiendo a Marchevska²³, diría que Horna fuerza una distinción entre la maternidad como institución y la experiencia de la maternidad en sí misma, y reclama un poder y una agencia para las madres que permitan erosionar las restricciones impuestas por la maternidad patriarcal. La madre que carga a la criatura e inclina su cabeza hacia ella pone en el centro la perspectiva materna, subrayando el punto de vista de la madre, su mirada, y también la circulación de un cierto placer. Esta fotografía, y muchas otras que Horna tomó en Velez Rubio, cuestionan la tradición artística y filosófica occidental, que privilegia la creatividad masculina sobre la reproducción femenina.

Entre las pensadoras alineadas con posicionamientos feministas en aquel momento, encontramos a Federica Montseny, para quien la maternidad estaba relacionada con una agencia y un poder femenino, y con la cuestión de la creación —llegó incluso a escribir que la maternidad debería considerarse como “una de las Bellas Artes”—²⁴. También Susan Kirkpatrick, en su estudio sobre los escritos de Carmen de Burgos, hace hincapié en que la autora, “aun considerando la maternidad como esencia de la identidad femenina, abrió una nueva perspectiva al ver la misión maternal como la justificación para la intervención política de la mujer en defensa de posturas progresistas”²⁵.

Muchas de estas cuestiones me llevan a pensar en la existencia de una agencia política feminista asociada a la maternidad, y al papel de ésta en lo público, que parece más fuerte de lo que inicialmente podría intuirse. Rebecca Bender identifica la cuestión de la maternidad como un punto importante y central para entender el feminismo español de la época²⁶, que según ella no estaba enfocado en una agenda feminista de corte liberal basada en la igualdad de derechos, como ocurrió en otros países

occidentales²⁷. Otras autoras han apuntado también a esta cuestión, como Mary Nash, para quien el feminismo español de finales del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por una orientación social más que política²⁸, o Roberta Johnson, que identifica una larga tradición de feminismo de la diferencia en España²⁹, en la que sitúa, entre otras figuras, a Federica Montseny³⁰. Por su parte, Nuria Capdevilla-Argüelles, relativiza la cuestión cronológica —el retardo que se asume al feminismo ibérico—³¹, y sitúa la principal diferencia en sus orígenes, ligados a reivindicaciones por el derecho a la educación (y no el derecho al voto, como en USA o en Gran Bretaña). La autora remarca también la importancia que en los debates que acompañan a su surgimiento tuvo la cuestión de la maternidad³².

La maternidad parece ser una cuestión clave para entender no solo el feminismo de la época, sino también los procesos de subjetivación política de las mujeres. La proliferación de imágenes de madres en la cultura visual de la época, en el arte canónico del momento (el representado en el Pabellón de la República) y en los trabajos realizados por mujeres artistas, muestra que la maternidad era un asunto en disputa. Quizá consciente de ello, Juana Francisca (al igual que hicieran Bartolozzi o Horna) eligió reapropiarse de la figura de la madre en dos momentos muy significativos. El primero, fue el encargo de un dibujo para el álbum *Recuerdos de España*, que se vendió en la librería del Pabellón de la República en París, y tuvo una repercusión internacional. Juana Francisca fue la única mujer artista que contribuyó al álbum, cuyo objetivo era “redundar en beneficio de la causa”³³, y visibilizar la situación que atravesaba el país en guerra. La artista dibujó dos mujeres que marchan cargando un niño y algunas pertenencias. Eligió mostrar al mundo la resistencia y la fuerza de las mujeres y las madres frente al avance del fascismo, y subrayar la importancia de su papel en la guerra, relegado con frecuencia a un segundo plano.



Fig. 4: Juana Francisca Rubio, *Homenaje a Madrid: 7 noviembre de 1936-7 noviembre de 1937*. Spanish Civil War Poster Collection, Robert D. Farber University Archives & Special Collections Department, Brandeis University.

Para honrar la defensa de Madrid ante el asalto del bando nacional, la artista volvió a dibujar a una madre que carga como imagen de la resistencia, en *Homenaje a Madrid: 7 noviembre de 1936-7 noviembre de 1937*³⁴. Una madre que se inclina de forma pronunciada hacia su hijo/a, en un gesto de cobijo y protección. Su cuerpo se torsiona para abrazar al bebé, que mira fijamente a un potencial espectador, mientras el rostro de la madre aparece semi-oculto. Bajo el movimiento de los pliegues del vestido se advierte la musculatura de un cuerpo fuerte, potente, que ha resistido el asalto de Madrid y las penurias de la guerra. Pero a pesar de su fortaleza, esta madre dibujada por Juana Francisca no es la madre combativa que veíamos en el lienzo de Horacio Ferrer, o en otro cartel realizado por Aníbal Tejada para el Altavoz del Frente (Fig.5), en el que se repiten el puño en alto y el pecho desnudo, y donde el cuerpo del bebé es un añadido que no interactúa con su madre, figura alegórica centrada únicamente en hacer frente al monstruo falangista.



Fig. 5: Aníbal Tejada, *Defiende a tu hijo!*, 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica.

La artista sabía lo que implicaba ser madre en una ciudad en guerra: Maruja, su primera hija, había nacido en 1935. Por eso pienso que en este dibujo Juana Francisca comparte esta experiencia situada de la maternidad, que es, precisamente la que le permite alejarse del estereotipo. Una experiencia corporeizada que sabe de la carga y de la inclinación, que sabe de la fortaleza y de la resistencia, pero que también conoce el miedo, y se hace cargo de su propia posición de vulnerabilidad. La madre de *Homenaje a Madrid* es una madre resiliente, una madre vulnerable, que conoce las violencias específicas que atraviesan el cuerpo materno. La vulnerabilidad aparece como un potencial del cuerpo de esta madre, y en este sentido, se aleja de las retóricas paternalistas que instrumentalizan la vulnerabilidad femenina para restringir la presencia y la agencia política de las mujeres. Un ejemplo visual de este tipo de retóricas, lo encontramos en el dibujo *¡Independencia!* (1937) (Fig. 6), realizado por José Bardasano, pintor y también marido de Juana Francisca Rubio. En él, la imagen recta y vertical de un soldado sosteniendo un fusil, ocupa el centro y el primer plano de la composición. Tras su imponente figura, vemos asomar la imagen de una madre que carga y que se inclina hacia el bebé. Agazapada en el suelo, apenas podemos ver su cabeza y la de la criatura, que se esconden tras el cuerpo del soldado, buscando protección masculina.



Fig. 6: José Bardasano, *Independencia!* 1937.

Los dibujos de Juana Francisca y José Bardasano, aunque ambos compartían un posicionamiento político similar, muestran modos muy diversos de representar la figura de la madre durante la contienda, en los que sin duda está en juego la agencia política no solo de las madres, sino también de las mujeres. Bardasano lo resuelve con una imagen en la que madre e hijo/a son seres débiles e indefensos que necesitan del amparo masculino. Juana Francisca sitúa a la madre que carga como protagonista única del dibujo, ocupando toda la composición y resistiendo el asalto de la ciudad. Su *Homenaje a Madrid* es un tributo a las madres, a la subjetividad política de las madres, una estrategia de agenciamiento por medio de la imagen, que emerge de su propio papel como mujer, como artista, y como madre alineada con la República.

Genealogías maternas

Las imágenes de maternidad y carga convocan una subjetividad y un lugar de enunciación que podríamos definir como "encarnados". Las madres dibujadas por estas tres artistas nos invitan a pensar desde otras lógicas en las cualidades afectivas, empáticas y políticas de estas imágenes. En este sentido, suponen un contrapunto interesante y necesario al relato unilateral de la historia del arte de la primera mitad del siglo XX en España, que podría, además, inaugurar otras formas posibles de narrarla.

Como sucede a menudo con el trabajo de las mujeres artistas, la iconografía situada de Francis Bartolozzi en los *Dibujos de la guerra* no ha trascendido como relevante para historiar la Guerra Civil, ni se ha convertido en un referente de la historia del arte del periodo republicano, a pesar de que la artista estuvo presente en el Pabellón de la República de París. No ha entrado a formar parte de los grandes relatos objetivos porque se ha considerado menor o periférica, pues no se ocupa de la Historia con mayúsculas de la Guerra Civil, sino de escenarios y eventos cotidianos. Sin embargo, Bartolozzi realiza una interesante operación de traslado, pues sitúa a las madres y a las mujeres que cargan como sujetos protagónicos de la Guerra Civil, y reivindica estos espacios que han sido relegados del relato de la Historia por ser femeninos y cotidianos, como espacios y temáticas posibles de la "pintura de historia". Una operación que consiste en convertir el ámbito de lo personal en zona de ciencia y de saber, en un lugar más que legítimo desde el que crear arte.

Me interesa analizar cómo esta iconografía de lo materno está, en los trabajos de Horna o de Bartolozzi, estrechamente ligada a la huida como antesala del exilio. Los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi, así como las imágenes que Kati Horna tomó en la Evacuación de Teruel, pueden leerse como representaciones del éxodo y como inicio de un exilio que no tardaría en llegar. Douglas y Rosón, al analizar las fotografías de desplazamientos forzados realizadas por Robert Capa durante la contienda, argumentan que el fotógrafo hace hincapié en la vulnerabilidad y en la interdependencia de los que huyen, poniendo en primer plano "las relaciones de cuidado que sostienen la vida y a las mujeres que las mantienen".³⁵

Los cuerpos de las mujeres que marchan son, en los dibujos de Bartolozzi, cuerpos cansados. Cuerpos derrotados pero que exhiben una enorme potencia para seguir adelante. *Con la casa auestas* (1938) (Fig. 7), perteneciente a la sub-serie *Mujeres*, muestra en primer plano a una mujer que carga, pero que no se deja doblegar por el peso que soporta, sino que avanza decidida. La imagen, que quizá podríamos definir como andrógina, por poseer algunos rasgos que tradicionalmente se asocian a la representación de lo masculino, como la fuerza, la musculatura de sus brazos o el considerable tamaño de manos y pies, vuelve a repetirse en *Sin Fuerza* (1938) (Fig. 8), donde se acentúan todavía más el tamaño y la musculatura, convirtiendo el cuerpo inclinado de esta mujer que carga en una especie de coloso. La potencia y la fuerza del cuerpo femenino es frecuente también en algunas representaciones de mujeres realizadas por otras artistas contemporáneas a Bartolozzi, como por ejemplo Maruja Mallo, o la propia Juana Francisca. En estos cuerpos robustos y enérgicos se esconde una transgresión de los roles de género propios de la época, una posición de disidencia frente a la feminidad hegemónica y al estereotipo del

ángel del hogar. Los cuerpos de estas mujeres ocupan el espacio público, lo transitan y lo cruzan; se convierten en protagonistas de un momento histórico concreto, de otra cara de la guerra, una quizá menos narrada, menos fotografiada. A pesar de que su éxodo revela que han sido vencidas por el fascismo, estas mujeres muestran una enorme resistencia, y una enorme agencia, que Bartolozzi sitúa en la materialidad de sus cuerpos que cargan.



Fig. 7: Francis Bartolozzi, *Con la casa a cuestras*, 1938. Museo de Navarra.

Fig. 8: Francis Bartolozzi, *Sin Fuerzas*, 1938. Museo de Navarra.

En *Soledad (Sin Hogar)* (1938) (Fig. 9), una madre que carga una niña nos da la espalda mientras avanza cabizbaja. La carga le pesa y le inclina el torso hacia atrás: con la mano derecha sujeta firmemente a la niña y con la izquierda levanta un saco que contiene las pocas pertenencias que ha podido llevarse en su precipitada huida. Los ojos de la criatura que nos miran fijamente, son el *punctum* de esta imagen, aquello que me rapta, o, como diría Barthes "ese azar que en ella me despunta, que surge de la escena como una flecha que viene a clavarse y despierta mis sentimientos"³⁶. Su mirada al frente, que es en realidad una mirada hacia atrás, anticipa la imposibilidad del retorno. La madre, que avanza, evita mirar atrás, niega la presencia de su mirada en la escena, y con este gesto niega también mostrar su rostro, el contacto visual con un potencial espectador, lo que provoca una ruptura, un corte en la visualidad entendida como relación entre quien mira y quien es mirada. La artista dibuja la agencia de esta madre que, en medio de la desposesión más absoluta, de la

pérdida, decide no mirarnos. Opta por no convertirse en una imagen más de un conflicto armado que en aquel momento fue uno de los más representados de la historia. Esta madre pone en crisis la imagen idealizada de la madre combativa y reafirma su subjetividad a partir de la desaparición, de la ocultación de su rostro, que desafía el ideal político de presencia y transparencia de significados. La madre combativa se convierte de nuevo en madre vulnerable, en madre resiliente, en madre que cuida y carga activamente. Bartolozzi muestra la maternidad en toda su crudeza: como carga que pesa y dificulta el avance, pero también como encuentro, como práctica relacional, como aquello que nos recuerda que somos siempre en relación a otro, y dependemos del otro y, por tanto, de una economía del cuidado.



Fig. 9: Francis Bartolozzi, *Soledad (Sin Hogar)*, 1938. Museo de Navarra.

Siempre he pensado que existe una fuerza y una potencia en aquello que no puede ser visualmente capturado, en aquello que se escapa y que elude la mirada. Una potencia que aquí es el gesto de una madre que decide situar a su hija en primer plano, que coloca su mirada (y por tanto su perspectiva y su subjetividad) como punto de fuga de la imagen. Pienso que la criatura, que ha sido definida anteriormente de forma automática como niño³⁷, es una niña, porque Francis Bartolozzi la ha cubierto con un rebozo o manta de color rosa, lo que en mi opinión es una forma de subrayar su género, y de poner en primer plano la relación madre-hija, normalmente ocluida. Con este gesto, la artista produce otro desplazamiento en la representación hegemónica de lo materno, donde las madres suelen ser por defecto madres de niños. ¿Por qué le interesa subrayar, en este dibujo en específico³⁸, que se trata de una niña?

La niña, los ojos de la niña, establecen un punto de contacto entre el pasado (el hogar y los afectos que se han debido abandonar, las expectativas puestas en La República como antesala de una sociedad más justa) y un futuro incierto que arranca en la derrota y en la desposesión material. Sin embargo, la madre que carga, que carga el peso de la niña y de las pocas pertenencias que ha decidido llevar, ancla el presente en esa materialidad, en el cuerpo de la niña que pesa y dificulta el avance, pero que al mismo tiempo marca un encuentro materno-filial, y propone una genealogía leída en femenino. Una genealogía basada en la transmisión de madres a hijas, pues, como señala Adrienne Rich: "Las madres y las hijas siempre han intercambiado —además del saber transmitido oralmente de la supervivencia femenina— un conocimiento subliminal, subversivo, anterior al lenguaje: el conocimiento que flota entre dos cuerpos iguales, uno de los cuales ha pasado nueve meses dentro de otro"³⁹.

Francis sabía lo que significó la República para las mujeres. Aunque se hayan realizado lecturas despolitizadas de su figura⁴⁰, la artista participó activamente en las Misiones Pedagógicas y en el Altavoz del Frente, y la mayor parte de artistas e intelectuales de los círculos que frecuentó tanto en Madrid como en Valencia, estuvieron fuertemente implicados en la causa republicana. Su padre, el también artista Salvador Bartolozzi, se exilió primero en Francia y luego en México. Francis había recibido una educación progresista en el Instituto Escuela de la Institución de Libre Enseñanza, y posteriormente estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde fue compañera de Remedios Varo o Delhy Tejero. Estuvo inmersa, por tanto, en ambientes donde se propiciaba una cierta emancipación femenina. Durante la guerra, la participación femenina en asuntos públicos fue mayor, pero los avances en materia de derechos de las mujeres que había traído la República, fueron bruscamente interrumpidos con la victoria fascista. La vida que le esperaba a Francis en Pamplona, ciudad natal de su marido en la que se instaló al final de la guerra, estaba

muy alejada del Madrid republicano y del Madrid de las modernas en el que se había formado y había dado sus primeros pasos como artista: "Al venir a Pamplona, parecía que habíamos retrocedido cien años"⁴¹. Francis vivió el resto de su vida en esta ciudad, donde se dedicó a la crianza y al cuidado de sus cuatro hijos, y continuó como pudo con su trabajo artístico, sola y en colaboración con su marido, aunque hay evidencias de que él se apropió de muchas de las obras que la artista realizó en este periodo, firmándolas con su nombre⁴². Esta usurpación de la autoría femenina, puede ser leída como correlato de la pérdida absoluta de derechos que para las mujeres implicó la dictadura franquista.

El dibujo *Soledad (Sin Hogar)* adquiere nuevas connotaciones a tenor de esta información. La derrota implica para esta madre un cambio de paradigma que la condena al exilio o al retiro de la vida pública. Por eso la niña es potencia, aparece figurada como potencia. Su mirada encarna un lugar de transitividad y transmisión de una genealogía matrilineal que funciona como punto de unión entre aquellas mujeres pioneras (protagonistas de un renacimiento cultural femenino), y muchas de nosotras, investigadoras que desde el momento actual y desde los feminismos, releemos sus trabajos y las citamos y autorizamos como nuestras precursoras. Nuria Capdevila-Argüelles habla sobre los "fantasmas generados por el pacto del olvido en el imaginario cultural español", más concretamente sobre "la presencia espectral del pasado femenino"⁴³. Para la autora, hay una trayectoria de la emancipación femenina en España que puede ser rastreada, y que es compleja, porque tiene que ver con la ciudadanía privada femenina, con el estado fantasmal de la mujer en nuestra historia⁴⁴, y con la ausencia de lo matrilineal en los procesos de formación. Este "mundo escondido de la cultura femenina española", que "se ha movido entre lo público y lo privado"⁴⁵, muestra la existencia de un saber, que se ha ocultado en guaridas, en armarios, que se ha marchado al exilio, que se ha retirado de la vida pública o se ha escondido tras la firma del marido. Un saber que se filtra por grietas y agujeros, que se redescubre y se actualiza cuando cambian los modos en los que se leen los textos, las obras de arte y las imágenes. Las prácticas culturales de las mujeres nos enseñan que siempre es posible anexar otros espacios para el saber⁴⁶, como espacios de resistencia frente al poder. Es aquí donde pueden rastrearse presencias espectrales y trayectorias de emancipación y agencia femenina, capaces de transmitirse de generación en generación, incluso dentro de un ámbito dictatorial. La mirada de la niña es una traza de este continuum: en ella se politiza la relación simbólica con la madre que carga, en contraposición al Edipo, y se pone en primer término la existencia de un legado de transmisión matrilineal.

Siguiendo a Mieke Bal, me preguntaré: ¿que tipo de lecturas necesitamos aplicar para leer lo "no dicho", para recuperar lo que se ocluye, para

aproximarnos a la experiencia indecible?⁴⁷. Lo indecible se torna omnipresente en la visualidad de la época, en las imágenes de carga, de miedo, de exilio, de huida, de trauma. Esta presente en el relato que hizo la artista valenciana Manuela Ballester de su marcha hacia el exilio en 1939, tras la caída de la República, donde ella misma era una madre que cargaba:

Yo salí con mis hijos Julieta en brazos y Ruy caminando. Venían igualmente, mi madre Rosa Vilaseca, mi cuñada Elisa Piqueras y mis hermanas Rosa y Josefina. El día de la partida era lluvioso y la neblina abundante. El caso es que nos perdimos por el camino. En fin, que pasamos la noche en los Pirineos (...). La llegada a Francia fue tremenda. El espectáculo dramático de mujeres clamando por sus hijos perdidos, muertos, fue impresionante.⁴⁸

Lo no dicho aparece también en la acumulación de bebés que vemos en algunas instantáneas tomadas en la Maternidad de Elna⁴⁹ (Fig. 10), institución en la que nacieron numerosos niños y niñas de madres internas en los campos de concentración franceses, donde la tasa de mortandad de neonatos ascendía al 90%. O en una imagen tomada por Kati Horna en el centro de acogida de Vélez Rubio, en la que aparecen cinco bebés tumbados, casi apilados, en una mesa rectangular de reducido tamaño. Posteriormente la artista recortó las figuras de los bebés y compuso con ellas un fotomontaje, aplicando una técnica vanguardista que fuerza un quiebre estético y tuerce la crudeza de la representación. (Fig. 11)



Fig. 10: Bebés en la Maternidad de Elna, 1938-1944. La Maternité Suisse d'Elna. Association DAME.



Fig. 11: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937.
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.

Pero si hay una imagen que bordea lo indecible, es *el Cartel de Francia*, 1939 (Fig. 12) fotomontaje que Horna realiza en el exilio en París. Al fondo vemos imágenes de edificios en ruinas, que la fotógrafa había tomado en la Barcelona bombardeada, y en primer plano, una muñeca huye cargando a otra de menor tamaño. Es curioso que la huida, como testimonio de su propio exilio, sea figurada mediante una imagen de maternidad, que toma además la apariencia siniestra de estas muñecas. Las huellas marcan un recorrido que deja atrás la guerra y que inaugura el inicio de un exilio que llevó a Horna, como a Ballester, primero a Francia y después a México.



Fig. 12: Kati Horna, *Cartel de Francia*, 1939.
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.

Madre-miliciana

La historiadora Assumpta Montellà reproduce un relato que le contó la nieta de una miliciana catalana que dio a luz mientras estaba encerrada en el campo de concentración francés de Argelès-sur-Mer. Debido a que al final del embarazo fue trasladada a parir a la Maternidad de Elna, la criatura sobrevivió. Sin embargo, cuando la madre fue devuelta al campo tras dar a luz:

... el bebé de dos meses se debilitaba poco a poco, la madre no tenía apenas leche, y la tramontana, la conjuntivitis, la sarna, los piojos (...), todo se iba acumulando. Las autoridades del campo hacían oídos sordos a las peticiones de la madre para conseguir agua potable para hacer biberones. Los padres se desesperaban cada vez más de ser testigos de la muerte lenta de su bebé sin poder hacer nada. En el último día de vida de aquel pequeño, la miliciana, consciente de las pocas horas que le quedaban a su hijo, lo bañó en el mar con todo el amor de una madre. Una ola más y el sufrimiento se habría acabado (...).⁵⁰

Para Montellà, quien decide contar esta historia para luchar contra el silencio y contra el miedo, aquella madre ahogó a su hijo por instinto maternal. Es obvio que se encontraba en una situación límite: a los estragos de una guerra (que además se había perdido), le siguieron el éxodo y el encierro en un campo de concentración en condiciones infrahumanas. Me interesa pensar que, aunque el bebé fuera a morir igualmente, la madre actuó. Y su acto implicó una toma de agencia: en medio de la absoluta desposesión, la madre tomó el control de su propia vida y de la de su hijo, y se lo arrebató a quienes lo ostentaban. El relato da cuenta de que incluso en la situación más desesperada, la maternidad puede emerger como posición política y de agenciamiento. Esta madre llega hasta nosotras como madre-miliciana, aunando al fin dos representaciones femeninas que durante la contienda habían funcionado en contraposición. Su acto nos recuerda que la figura de la madre combativa también tiene límites, que en un mundo inhumano y asolado por el fascismo, una solo puede ser madre hasta donde se lo permite la historia, y que eso puede hacer que tengas que matar a tu propio hijo⁵¹.

Afirma Jacqueline Rose, a partir de la lectura de algunos relatos de madres esclavas, que, "Al igual que el aborto, el infanticidio era el modo más implacable de afirmar la autonomía de la persona, y una respuesta a la hostilidad del mundo⁵², y añade, citando a Shaw, que no dejaba de ser un acto "en beneficio de la maternidad misma": "porque era una decisión maternal; la decisión de no ser madre"⁵³. La madre-miliciana devuelve la agencia a la madre combativa, que había sido instrumentalizada durante la contienda al servicio de la propaganda política, pero omitiendo en su representación la materialidad y la carga inherentes al trabajo materno y de cuidado, cuestiones que como hemos visto son centrales en las representaciones realizadas por Bartolozzi, Horna o Rubio. Las madres que pueblan este artículo, las madres que cargan, que cuidan, que avanzan..., reinscriben por medio de la maternidad un agenciamiento de aquello que les es propio y que ha sido ocluido por el discurso hegemónico de lo materno. Las madres que cargan arrebatan la maternidad a la retórica propagandística de ambos bandos, y la sitúan como lugar de emergencia de lo político. Se desmarcan de la madre abnegada de la ideología fascista, pero también de la madre combativa republicana, y nos proponen detenernos a mirar a las madres, a escuchar las historias que las dignifican.

Bibliografía

Alix, Josefina. 1987. *Pabellón Español de 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid: MNCARS.

Alted Virgil, Alicia y Fernández Martínez, Dolores. 2014. *Tiempos de exilio y solidaridad. La Maternidad Suiza de Elna (1939-1944)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Arkininstall, Christine. 1997. "Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work". *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 21 (3): 457-478.

Bal, Mieke. 2006. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press.

Barthes, Roland. 1989. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.

Bender, Rebecca M. 2012. "Maternity Ward Horrors: Urban Motherhood in Carmen de Burgos's *La rampa* (1917)." *Cincinnati Romance Review* 34: 79-96.

Bender, Rebecca M. 2013. [*First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative*](#). PHD Disertation: The Pennsylvania State University

Capdevila-Argüelles, Nuria. 2008. *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

Capdevila-Argüelles, Nuria. 2013. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Librería de Mujeres, Horas y Horas.

Carnés, Luisa. 1936. "Nueva cultura para el frente y la retaguardia". *Estampa*, 455, 3 de octubre.

Cavarero, Adriana. 2013. *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Ettinger, Bracha. 2007. "From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-Phantasies of Not-Enough-ness, Devouring and Abandonment". *Athena*, 2: 100-145.

Ettinger, Bracha. 2006. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota.

García, Manuel. 2014. *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia. Universitat de València.

Garbayo-Maeztu, Maite. 2018. "[Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad](#)". *Arte y Políticas de Identidad*, 19: 67-82.

Johnson, Roberta and Castro, Olga. 2018. First-Wave Spanish Feminism Takes Flight in Castilian-, Catalan-, and Galician-Speaking Spain, in Johnson, Roberta and Bermúdez, Silvia (Eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 221-235.

Johnson, Roberta. 2018. Equality and Difference Feminisms in the Castilian and Catalan Areas of Spain, in Johnson, Roberta and Bermúdez, Silvia (Eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 317-327.

Kirkpatrick, Susan. 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898 - 1931*. Madrid: Cátedra.

Lozano Bartolozzi, Ma del Mar. 2001. "Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo". *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: CEDMA, 298-328.

Lozano Úriz, Pedro. 2007. *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Ludmer, Josefina. 1985. Tretas del débil, en González, P. y Ortega E. (Eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Marchevska, Elena and Walkerdine, Valerie (eds.). 2020. *The Maternal in Creative Work. Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*. London: Taylor & Francis (Routledge).

Molina Taracena, Pilar. 2020. "La imagen de España como madre". En Molina Taracena, Pilar (Ed.). *La poesía de la guerra civil española: Una perspectiva comparatista*. New York: Peter Lang.

Montellà, Assumpta. 2018. *La Maternitat d'Elna*. Barcelona: Ara Llibres.

Montseny, Federica. 1927. "La mujer, problema del hombre", V. *La Revista Blanca*, nº. 97, 1 junio 1927.

Nash, Mary. 1996. "Pronatalismo y maternidad en la España franquista", en Bock, Gisela y Thane, Pat (Eds.): *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados del bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid: Cátedra, 279-307.

Nash, Mary. 1999. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Barcelona: Taurus.

Rich, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.

Robbins, Jill. 2000. "La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera". *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (2): 557-585.

Rose, Jacqueline. 2018. *Mothers: An essay on love and cruelty*. London: Faber & Faber Ltd.

Rosón, María & Douglas, Lee. 2020. The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4): 459-483.

Sánchez Saornil, Lucía. 1937. La maternidad bajo el signo de la Revolución, *Umbral*, 12, 2 de octubre de 1937: 8-9.

Shaw, Stephanie J. 1994. "Mothering under Slavery in the Antebellum South". Gleen, Evelyn Nakano, Ghang, Grace y Forcey, Linda Rennie (Eds.) *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*. London: Routledge, 237-258.

Notas

¹ Este artículo ha sido realizado con el apoyo de una estancia postdoctoral de la Universitat Oberta de Catalunya.

² La escritora Luisa Carnés describía de forma entusiasta en la revista *Estampa* la labor del Altavoz del Frente: *Altavoz del Frente recoge, por medio del cine, del teatro, de la fotografía, del artículo periodístico y de la pintura y el dibujo, la lucha en los frentes, y luego muestra esta lucha a la retaguardia laboriosa ('Mirad: así se aplasta en la vanguardia al fascismo'). Y viceversa: capta la labor entusiasta de la retaguardia y la ofrece, valiéndose de sus medios de difusión, a los luchadores de los diversos frentes de combate ('Ved cómo se echan en la retaguardia los cimientos de una España nueva, cómo se prepara a vuestros hijos de un porvenir feliz')*. (L. Carnés, "Nueva cultura para el frente y la retaguardia". *Estampa*, 455, 3 de octubre 1936.)

³ Francis Bartolozzi pudo salir de Valencia rumbo a Pamplona, junto con su marido, el también pintor Pedro Lozano y su cuñada Carmen Lozano, gracias a un salvoconducto firmado en Valencia el 11 de abril de 1939. El padre de Pedro Lozano se encargó de las gestiones, pues era amigo personal de Pío Loperena, ayudante del General Aranda, quien comandó la toma de Valencia por el ejército nacional. (P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 32).

⁴ P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 46.

⁵ *Ibid.* p. 203.

⁶ D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 326.

⁷ Juana Francisca Rubio y Francis Bartolozzi fueron las dos únicas mujeres cuyos trabajos estuvieron presentes en el Pabellón de la República de 1937, entre un total de 98 artistas.

⁸ Esta estampa se incluyó en el álbum *Recuerdos de España*, que se editó específicamente para el Pabellón, y podía adquirirse en la librería.

⁹ M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999.

¹⁰ J. Robbins, "La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera". *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (2), 2000, pp. 557-585.; P. Molina Taracena, "La imagen de España como madre", en P. Molina Taracena, (Ed.). *La poesía de la guerra civil española: Una perspectiva comparatista*, Peter Lang, New York, 2020, pp. 231-248.; R. M. Bender, "Maternity Ward Horrors: Urban Motherhood in Carmen de Burgos's *La rampa* (1917)." *Cincinnati Romance Review* 34, 2012, pp. 79-96.; R.M., Bender, [First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative](#). PHD Dissertation: The Pennsylvania State University, 2013.

¹¹ M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, pp. 459-483.

¹² M. Garbayo-Maeztu, "[Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad](#)". *Arte y Políticas de Identidad*, 19, 2018, pp. 67-82.

¹³ M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ B. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota, 2006.

¹⁶ B. Ettinger, "From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besiderness and the Three Primal Mother-Phantasies of Not-Enough-ness, Devouring and Abandonment". *Athena*, 2, 2007, pp. 100-145.

¹⁷ N. Capdevila-Argüelles, *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Horas y Horas, Madrid, 2008, p. 145.

¹⁸ P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p.71.

¹⁹ M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 71.

²⁰ M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, p. 474.

²¹ En este caso concreto, se dan además otras circunstancias, pues como señala Mary Nash: "se puede advertir un universo decididamente masculino en el imaginario de guerra y la representación de la maternidad. (...) Las hijas permanecen invisibles en estas imágenes de la maternidad: A ellas no las llamaban a filas, y de ese modo su contribución al esfuerzo bélico no se perfila ni figura visiblemente. Los hijos constituían la principal preocupación y eran la finalidad primordial dentro de la simbolización de la maternidad dedicada al esfuerzo bélico". (M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 70)

²² A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Raffaello Cortina Editore, Milano, p. 15.

²³ E. Marchevska, and V. Walkerdine, (eds.). *The Maternal in Creative Work. Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*. Taylor & Francis (Routledge), London, 2020.

²⁴ F. Montseny, "La mujer, problema del hombre", *V. La Revista Blanca*, n.º. 97, 1 junio 1927, p. 108.

²⁵ S. Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898 - 1931*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 25.

²⁶ Sin duda la maternidad es un tema fundamental para entender el lugar que ocupan las mujeres en la modernidad española, pues fue la piedra angular en torno a la que giraron las teorizaciones científicas y filosóficas sobre lo femenino, que en el nuevo paradigma moderno sustituyeron a las concepciones morales y eclesiásticas que habían determinado hasta entonces los destinos de las mujeres. Como analiza ampliamente Nash (1999), el discurso científico y médico reafirmó también la primacía de la maternidad y la vida familiar como destino de la mujer. En España, Gregorio Marañón fue una de las figuras clave de esta corriente, justificando médicamente la centralidad de la maternidad como misión fundamental en la vida de la mujer, incompatible con el desarrollo de una actividad profesional. A pesar de la contestación a esta teoría por parte de algunas mujeres intelectuales (como Carmen de Burgos, María de la O Lejárraga, Margarita Nelken o Lucía Sánchez Saornil, entre otras), lo cierto es que caló en el imaginario colectivo, hasta el punto de que, con el tiempo, se convirtió en fundamental dentro del ideario del régimen dictatorial que se instaurará tras el final de la Guerra Civil.

²⁷ R.M., Bender, [First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative](#). PHD Disertation: The Pennsylvania State University, 2013, p. 8.

²⁸ M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 49.

²⁹ R. Johnson, "Equality and Difference Feminisms in the Castilian and Catalan Areas of Spain", en R. Johnson and S. Bermúdez, (eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 2018, p. 319.

³⁰ R. Johnson y O. Castro, "First-Wave Spanish Feminism Takes Flight in Castilian-, Catalan-, and Galician-Speaking Spain", en R. Johnson and S. Bermúdez, (eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 2018, p. 232.

³¹ N. Capdevila-Argüelles, Nuria, *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Horas y Horas, Madrid, 2008, p. 22.

³² La atención a la maternidad parece ser frecuente en los escritos de las feministas españolas de la llamada primera ola. El feminismo español en aquel momento, como sugiere Rebeca Bender, muestra características híbridas que contradicen el modelo de oposición entre la orientación liberal (igualdad de derechos) y la orientación materna (social). De hecho, según ella, la mayoría de las mujeres españolas no rechazaron por completo la maternidad, ni la rebajaron como experiencia femenina tradicional (R. M. Bender, 2013, p.10). Su interpretación cuestiona la creencia generalizada de que el feminismo llegó a España con mucho retraso y fue un movimiento débil y conservador, lo que permite pensar que quizá se enfocó en cuestiones que, en aquel momento, y en relación al feminismo europeo y estadounidense, podríamos considerar marginales. La autora sugiere que las apropiaciones feministas de los valores maternos y de la maternidad fueron los puntos precisos en los que podemos percibir una ideología feminista radical que amenazaba los fundamentos mismos de la sociedad patriarcal española (*Ibid.*, p. 5). Desde este incipiente estudio de imágenes de madres que aquí presento, me atrevo a aventurar que quizá un análisis más profundo de la maternidad en las prácticas culturales (y no únicamente en la literatura) de la época, nos ayudará seguramente a avanzar en la hipótesis de Bender.

³³ J. Alix, Josefina, *Pabellón Español de 1937. Exposición Internacional de París*. MNCARS, Madrid, 1987, p. 148.

³⁴ Este dibujo forma parte de la Colección de Carteles de la Guerra Civil Española existente en Brandeis University, formada por más de 250 posters antifascistas, enviados o transportados a casa por voluntarios estadounidenses en la Guerra Civil española.

³⁵ Texto original "the relationships of care that sustain life and the women who maintain them", en M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, p. 471.

³⁶ Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 45.

³⁷ P. Lozano Úriz 2007, p.208.

³⁸ En la mayor parte de sus representaciones maternas, el género de las criaturas es neutro, pero también en *Sólos* (1938), Bartolozzi utiliza el recurso de la manta rosa para identificar a una niña, que en este caso está acompañada también por una muñeca rosa.

³⁹ A. Rich, Adrienne, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Traficantes de sueños, Madrid, 2019, p. 293.

⁴⁰ Su nieto, Pedro Lozano Úriz, quien realizó su tesis sobre la vida y la obra de Francis Bartolozzi y de Pedro Lozano, señala que ni la artista ni su marido se implicaron políticamente, a pesar de que ambos formaron parte del Altavoz del Frente (Lozano Úriz, 2007, p. 45). Para corroborar su afirmación, el autor cita varias declaraciones de Francis Bartolozzi en entrevistas concedidas a la prensa, como esta, de 1996: "Yo no me metí nunca en los líos de la política. Es más, los dibujos de la retaguardia en la zona roja, podían haber sido de cualquier otra guerra". En mi opinión, esta supuesta despolitización no es más que el resultado del régimen de miedo, represión, ocultación de la historia y continuismo que fue propio tanto de la dictadura como de la transición, y que se ha prolongado hasta fechas más bien recientes. La despolitización de muchos ciudadanos —incluso de aquellos que estuvieron políticamente implicados con la izquierda en el pasado— responde a la naturalización derivada de convivir por tantos años con este relato oficial. Lozano Úriz afirma también en su libro que Rodolfo, el cuñado de Francis, contaba que en los años cincuenta y sesenta el matrimonio seguía siendo vigilado por su pasado republicano (2007, p. 46).

⁴¹ M.M. Lozano Bartolozzi, "Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo", en *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, CEDMA, Málaga, 2001, p. 307.

⁴² P. Lozano Úriz, 2007, p. 93.

⁴³ N. Capdevila-Argüelles, *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*, Librería de Mujeres, Horas y Horas, Madrid, 2013, p. 30.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ J. Ludmer, "Tretas del débil", en P. González. y E. Ortega (eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1985, p. 53.

⁴⁷ M. Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press, 2006, p. 63.

⁴⁸ Manuela Ballester entrevistada en M. García, 2014. *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Universitat de València, Valencia, 2014, p. 160. (Ballester en García, 2014, 160).

⁴⁹ La Maternidad de Elna fue una institución humanitaria fundada en 1939 por la enfermera suiza Elisabeth Eidenbenz, en la que nacieron 597 niños y niñas, cuyas madres, refugiadas de la Guerra Civil Española, estaban internas en los campos de concentración. Estaba situada en las afueras del municipio de Elna (Pirineos Occidentales, Francia), a pocos kilómetros del campo de concentración de Argelès-sur-Mer. También nacieron en ella hijos e hijas de mujeres judías que huían del nazismo. La Maternidad fue clausurada por la Gestapo en 1944. Para más información sobre la Maternidad de Elna, revisar el estudio de Altet Virgil, A. y Fernández Martínez, D., *Tiempos de exilio y solidaridad. La Maternidad Suiza de Elna (1939-1944)*: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2014.

⁵⁰ A. Montellà, Assumpta, *La Maternitat d'Elna*, Ara Llibres, Barcelona, 2018, p. 169.

⁵¹ J. Rose, *Mothers: An essay on love and cruelty*, Faber & Faber Ltd., London, 2018, p. 92.

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ S.J. Shaw, "Mothering under Slavery in the Antebellum South", en E.N. Gleen *et al.*, *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*, Routledge, London, 1994, p. 249.

Objetos de indignación

Escribir sobre el cuerpo del Estado

Rodrigo Parrini

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco / rodparini@gmail.com

Resumen

En México, durante los últimos tres años, las movilizaciones feministas han creado una escritura sobre el cuerpo del Estado que impugna y confronta la escritura sobre el cuerpo de las mujeres que propuso Rita Laura Segato para comprender la violencia feminicida en Ciudad Juárez. Esa escritura, hecha de trazos, objetos, borraduras y grafitis, interviene el cuerpo del Estado mexicano con la voz de las feministas y denuncia la violencia e impunidad sistemáticas que enfrentan cotidianamente las mujeres en este país. Basado en un curso que impartí en la Universidad de Chile sobre el grito de las mujeres que reclaman justicia, este ensayo es un montaje de citas, referencias e imágenes que surge de las lecturas y conversaciones ocurridas en ese espacio. La figura de Antígona funciona como una alegoría de las relaciones entre el feminismo y el Estado en América Latina, en un contexto de crisis y emancipación.

Palabras clave

afecto; cuerpo; escritura; feminismo; protestas; México.

"No existe una calle masculina, existe solo calle femenina"
Marina Tsvetáieva, Carta a Borís Pasternak, verano de 1926.

En este ensayo intentaré hacer un montaje con algunos episodios de las luchas feministas ocurridos en los últimos dos años en la Ciudad de México, leídos a la luz de algunas preguntas que planteé a un grupo de alumnas y alumnos del Magíster en Estudios de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, durante un curso que titulé "Antígona: la furia y la palabra. Intervenciones para la emancipación y la justicia". Si bien escribo como autor, las voces que atraviesan este texto son colectivas: de las mujeres que se manifiestan de diversos modos en México y las que reflexionan de muchas maneras en Chile. Mi interés al diseñar el curso fue explorar la tragedia de Antígona como una alegoría de las relaciones entre feminismo, Estado y ley a partir de múltiples interpretaciones que autoras han propuesto sobre la actualidad del desafío del personaje epónimo del edicto de Creonte, que prohibía fuera inhumado ritualmente el cadáver de su hermano Polinice.

Pero, a lo largo del curso, las intervenciones feministas en Chile y México comenzaron a adquirir más fuerza que las hermenéuticas de la tragedia griega. De cierta manera, algunos acontecimientos recientes resultaban extrañamente cercanos a Tebas, a los muros de la ciudad, la guerra, los cadáveres, la soberanía y el grito. Como si Antígona se multiplicara en cuerpos, palabras y afectos, quizás en *ant(i)agonismos* que toman nuevas formas, pero que también son enfrentados de otros modos.

La *Antígona* de Sófocles convive con *Antígona González*, un largo poema experimental de la poeta Sara Uribe (2012), quien utiliza la estructura dramática de la pieza clásica para explorar la desaparición de personas en México, en una especie de *patchwork* complejo y denso de cultura letrada, agobio cotidiano, muerte y textos de distinto orden.

Los muros de Tebas, la ciudad de Edipo y Yocasta, se transponen a los muros que rodearon al Palacio Nacional, sede del poder ejecutivo mexicano, durante el 8 de marzo de 2021. Fueron puestos ahí para resguardar el edificio de posibles ataques de las manifestantes, pero esa valla de metal de varios kilómetros se transformó en un memorial dedicado a las mujeres asesinadas en México. Las protecciones del soberano fueron convertidas en un mural espontáneo sobre la violencia que experimentan cotidianamente las mujeres.

Sobre esas superficies se trazó una escritura de las mujeres y feminista sobre el "cuerpo del Estado" que confronta, en alguna medida, la escritura sobre el cuerpo de las mujeres que Rita Laura Segato (2006) leyó en los feminicidios ocurridos desde inicios de los años noventa en la paradigmática Ciudad Juárez.

Tebas/Ciudad de México: los muros, la ciudad, el soberano, la ley, la muerte

¿Son necesarias las interpretaciones cuando los actos son tan claros y tajantes?, ¿caducan los cuerpos cuando su localización en la historia fenece o se transforma? En tiempos de catástrofe en vez de tragedia, no es la trama lo que importa sino la materialidad de las prácticas. El curso del Magíster lo di por Zoom, a miles de kilómetros de sus participantes, entre el agobio de las pantallas y las posibilidades tecnológicas de diálogos desterritorializados.

Una intensa sensación de caducidad me ha acompañado los últimos años, intensificada sin duda por la pandemia de la covid-19. Este texto ha sido escrito desde y con esa sensación. Si bien no abundaré en esto, quisiera sostener que las manifestaciones que ocupan el espacio de las ciudades

marcan, de forma inédita, el fin de las territorialidades patriarcales: un fin de larga duración, sin duda.

Dos sucesos me orientan: la “toma” del Monumento al General Baquedano, localizado en la Plaza Italia —el ombligo político y quizás afectivo de Santiago de Chile—, el 8 de marzo de 2020, unos días antes de que empezaran los confinamientos obligatorios producto de la pandemia; el otro, la exhibición de algunos cuadros de los Padres de la Patria descolgados de una sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos ubicada en el centro de la Ciudad de México, cuyos rostros fueron pintarrajeados con lápices de colores, crayones y *lipstick*; posteriormente, fueron puestos de cabeza en la calle. El general chileno *ocupado* por mujeres que se montaron sobre su caballo, su cuerpo y su cabeza; los padres fundadores mexicanos, pintarrajeados e invertidos.

Mi lectura, transida por estos acontecimientos y la sensación de caducidad, es que el sujeto masculino declina. *Longue durée*. Entonces, este texto lo escribo como un sepulturero que llega antes de las exequias a esperar que arribe el cadáver. Quizás se trate de su propia mortaja o algo de la posición que le ha tocado ocupar. Un *general* más endeble y menos promisorio, afortunadamente; un *padre de la patria* estéril.

A este sujeto históricamente caduco le acaeció algo extraño: para organizar el curso sólo leyó a mujeres; durante su desarrollo, habló casi sólo con mujeres. Como si una extraña sordera me rodeara, parecida quizás a la de Ulises cuando pasó por la isla de las sirenas aunque menos artificial, porque no tengo nada en mis oídos que no sean algunas preguntas, esa sensación de que la historia ya adquirió otra forma, aunque no puedo saber cuál, de que la caducidad me compromete, pero no me incluye, porque nunca quise ser un general o un padre. Intuyo que un deseo no formulado me vinculó con las autoras y las alumnas: un deseo de dejar de ser alguien, de deshabitar un mundo agobiante y de adivinar lo que viene, lo que se anuncia. Pero diré en mi contra que los sujetos caducos solo pueden avistar el fin de algo, no su principio: “[voz ii] habría que celebrar la desorientación. si alguien respira sin enrarecimiento me parece una mala señal” (Camacho, 2013: 32).



Imagen 1: Cuadros invertidos en la toma de la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Ciudad de México, 10 de septiembre de 2020. Graciela López, Cuartoscuro.

<https://corrientalterna.unam.mx/derechos-humanos/toma-de-la-cndh-madres-convierten-oficina-en-refugio/>

“No le voy a pedir permiso a nadie”

Dejen de estar lucrando con nuestro dolor. Y si me ven de negro, y soy muy radical, y si quemo y rompo y hago un pinche *despadre* en esta pinche ciudad. ¿Cuál es su pinche problema? ¡A mí me mataron a mi hija!

Yo no soy una colectiva, ni necesito un tambor, ni necesito un pinche partido político que me represente. Yo me represento sola y sin micrófono. Yo soy una madre que me mataron a mi hija. Y sí soy una madre empoderada ¡Y feminista! Y estoy que me carga la chingada. Tengo todo el derecho a quemar y a romper.

No le voy a pedir permiso a nadie, porque yo estoy rompiendo por mi hija. Y la que quiera romper que rompa, y la que quiera quemar que queme, y la que no... ¡QUE NO NOS ESTORBE! Porque antes de que asesinaran a mi hija, han asesinado a muchas, a un chingo. ¿Y cómo estábamos todas? Bien a gusto en nuestra casa, llorando y bordando. ¡Ya no, señores, se les acabó! Ya rompimos el silencio. Y no les vamos a permitir que hagan un maldito circo de nuestro dolor.

Y si van a hablar, hablen de todas. Hablen de todas las que violan y acosan, también los maestros y servidores públicos. A las que les avientan ácido. Hablen de las niñas que violan en sus cunas sus propios padres. Y sus familias se quedan callados, porque su religión católica no se los permite.

Madre de María de Jesús Jaime Zamudio, que exijo JUSTICIA por mí, por mi familia y por mi hija. Y por todas las que nadie nombra. Porque todos los días asesinan a una y otra y otra, y no han podido resolver el caso de mi hija, y ya me llegaron diez, cien, mil casos más. (Zamudio en Wayka, 2020)

Video 1. "Dejen de estar lucrando con nuestro dolor", Yesenia Zamudio. Ciudad de México, 20 de febrero de 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=hYb1CBq_FEE

¿Es la indignación un objeto?

Yesenia Zamudio¹ dijo estas palabras "en la manifestación por el feminicidio de Ingrid Escamilla, el pasado 15 de febrero (de 2020), afuera del edificio donde fue brutalmente asesinada" (Rodríguez, 2020). ¿Necesitamos crear objetos conceptuales para pensar la profundidad de su furia?, ¿o basta detenerse ante la energía corporal, afectiva o política que surge de sus palabras y sus gestos? Sara Ahmed habla de "objetos de indignación" (2015: 267), relacionados con las situaciones históricas y socio-estructurales que experimentan las mujeres y que se manifiestan de esta manera en el plano de los afectos. Quizás, a diferencia de otros afectos, la indignación tiene un carácter conceptual importante, es decir, provee una lectura política del mundo y las relaciones sociales: nos indigna aquello que, en alguna medida, comprendemos. Si bien tiene un sedimento histórico, también abre al futuro, dice Ahmed.



Imagen 2: Pintas feministas en el monumento de *La victoria alada*.
Ciudad de México, 2 de septiembre de 2019. Nirvana Paz.

Si la ira nos picotea la piel, nos hace estremecernos, sudar y temblar, podría entonces conducirnos estremecidas hacia nuevas formas de ser; podría permitirnos habitar un tipo diferente de piel, aunque esa piel conserve las marcas y cicatrices causadas por aquello en contra de lo cual estamos. (Ahmed, 2015: 266)

La política feminista crea objetos, despliega afectos, produce *performances*, genera intensidades. La fuerza del cuerpo es correlativa a la fuerza de los argumentos. A Yesenia hay que observarla; no basta leer sus palabras. Si quitamos el sonido, podemos percibir la rabia en su rostro y en sus gestos. Si quitamos la imagen, escuchamos su furia. Como si el lenguaje se pudiera desmontar, pero no la rabia. Esa es la intensidad, que no se restringe a la significación ni al gesto, pero que conmueve tanto a la palabra como al cuerpo.

El muro

El extenso muro del soberano, que intenta resguardar su "casa" y protegerse de las invasiones bárbaras. Es extraño que el poderoso se agazape en su hogar y sean las mujeres quienes lo rodean en las afueras. Un soberano-hogareño.



Imagen 3: Mural feminista en homenaje a las mujeres asesinadas. Ciudad de México, 8 de marzo de 2021. María Fernanda Ruiz, Pie de Página. <https://piedepagina.mx/8m-el-muro-que-se-convitio-en-memorial/>

Las pintas sobre el muro son un arte rupestre de la resistencia, una grafía indignada y esplendorosa que reescribe la estética del Estado en las corporalidades amenazadas de las mujeres.

El espacio público se transforma en un bolso, una pared abandonada, una caja de regalos, un altar secular, una libreta de notas. ¿Qué es entonces lo público? La razón sexual emerge como mancha y escándalo. Sí, es la pulsión la que raya. La pulsión feminista pintarrajea, haciendo con los monumentos lo que el orden patriarcal, con su estética de atracción y desprecio, *obliga* al rostro de las mujeres. Pero, en un gesto político, pintarrajea, no maquilla. Desenmascara y corroe mediante esa estética de los chorros. Como si el Estado y su opinión pública tuvieran que asistir a las menstruaciones y sus topologías.

¿No crean las feministas una especie de mural evanescente, de parcialidades, que de algún modo cita, pero desplaza, al muralismo mexicano del siglo XX y sus compromisos con la identidad nacional y el Estado? Un contramural de la rabia y la potencia. Un mural público impúdico que acumula imágenes, pero también las tacha. No un mural para la memoria y la identidad, sino otro para el deseo, el dolor, la precariedad y la fuerza. Si pensáramos un muralismo feminista sería de *glitter*, de papeles, challas y serpentinatas.

¿Nos damos cuenta del desplazamiento radical que presenciamos desde las figuras totales de la estética estatal-masculina a los objetos parciales de las imaginaciones feministas, sus montajes callejeros, sus otros fluidos y flujos? Adiós al falo pared, museo, monumento. No pintura: líquidos pluricromáticos, sustancias multimatéricas.

¿No son estos murales del cuerpo vivo que exponen tanto la presencia de los procesos biológicos como la potencia de los cuerpos de las mujeres? ¿Quieren retratos? ¿Rostros discernibles, atados a identidades precisas? ¿No han visto el rostro de las mujeres asesinadas y las desaparecidas o el rostro de las golpeadas?

Lo que surge de todas estas prácticas no es solo una nueva materialidad, sino una intervención sobre la mirada estatal y masculina, que siempre ha visto manchas en el rostro-mujer, pero solo ahora se percata: desfiles de moda, catálogos de sexoservidoras, xv años, concursos de belleza. Manchas. Pero, sin embargo, esa mirada no soporta los fluidos, las pintarrajeadas que maquillan, a su modo, los edificios adustos del falo-Estado.

El grito, la escritura y el territorio

¿Por qué el grito no afecta? ¿Por qué el grito no mueve, no desplaza o no detiene, incluso, por qué no paraliza? La gente sigue caminando y creo que no se trata solo de Yesenia o México, creo que esa ausencia de interpelación ante el grito de la otra, especialmente ante el grito de la otra subordinada, excluida, constituye una indiferencia sistemática y sistémica. No solo ha gritado Yesenia, podríamos hacer una genealogía e incluso una historia del grito, pero también elaborar la historia de las respuestas a ese grito, de la sordera frente a él. Y entonces, Yesenia contendría algo de la posición de Antígona frente al estado y la ley, pero también ante lo que Butler llama "la soberanía de género". (Parrini, sesión Magíster, 2 de agosto de 2021)

En un texto sobre el feminicidio en Ciudad Juárez, Rita Laura Segato (2006) plantea una hipótesis: los cadáveres de las mujeres conforman una escritura mediante la cual colectivos masculinos se envían mensajes, una letra viva sobre un cuerpo muerto. Es el análisis más influyente sobre los feminicidios en América Latina. Los cuerpos de las mujeres son el *papel* sobre el que escriben los "señores de la guerra". Pero, en el muro/mural que rodea al Palacio Nacional la escritura experimentó un desplazamiento: fueron las mujeres (en su densa pluralidad, en sus proliferaciones y sus manifestaciones) las que escribieron sobre el cuerpo metálico del Estado².

¿Qué vincula las escrituras del terror fálico-territorial con las escrituras de ese memorial evanescente que inscribe los nombres de las mujeres asesinadas en ese papel metálico que resguarda al soberano? No se trata solo del muro, son miles de otros soportes en los que se escriben esos nombres. Miles de soportes para miles de consignas. Una escritura que se repite, que se deshace y vuelve a surgir.

El feminismo ha develado e investigado la relación entre cuerpo y territorio como una clave interpretativa y política que permite entender los modos en que procesos económicos y sociopolíticos, formas explotación, infraestructuras y discursos se articulan de maneras contingentes y específicas para capturar la fuerza de trabajo de las mujeres, exponerlas a modos crueles de violencia e intentar desactivar sus capacidades políticas de acción y transformación (Borzacchiello, 2020). ¿Los afectos crean territorios y territorialidades?, ¿desplazan y movilizan los cuerpos de las mujeres?, ¿producen hiatos entre los cuerpos y los cercos, entre las esperanzas y los muros? Un objeto de indignación es también un proyectil que se lanza sobre algunos nudos de relaciones de poder subordinantes.

¿Son los muros pintados, los cuadros invertidos, los monumentos rayados, espacios en los que las relaciones entre cuerpo y territorio comienzan a experimentar modificaciones simbólicas y estéticas profundas? De eso se trata una "toma" en algún sentido: forzar los límites institucionales y

funcionales de ciertos espacios, edificios, infraestructuras, para transformarlos en trincheras. Las activistas feministas que descolgaron los cuadros de los próceres de la historia nacional son también las que convierten en memorial las vallas metálicas del Zócalo capitalino. Se trata de una política de los muros que insiste. Como los que rodearon Tebas.



Imagen 4: Pintas feministas en el monumento de *La victoria alada*. Ciudad de México, 2 de septiembre de 2019. Nirvana Paz.

¿No se trata de desmontar los muros de las *casas* y re-trazar las distinciones entre lo público y lo privado?, ¿crear otras superficies de escritura para textos que aún no pueden escribirse? Sabotear los soportes también es atacar sus lenguajes, hacer trizas la legibilidad de los monumentos, las barreras y los homenajes. Desarmar las gramáticas de los territorios oficiales para que se tracen territorialidades feministas. Cualquier escritura parece ser una sobreescritura: ahí surge la densidad de los rayones.

Antígonas fuera de la ciudad

: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?

: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?

: No quería ser una Antígona pero me tocó.

(Uribe, 2012: 15)

En esta otra historia, en la que a algunas les “tocó” ser Antígona, el cadáver no está fuera y el soberano dentro. El cadáver es el límite. Adriana Cavarero dice en su interpretación de la obra de Sófocles que el cuerpo está al centro de la tragedia: “no hay reconciliación entre el cuerpo y la ciudad” (2010: 46). Ante los muros que rodean Palacio Nacional: ¿dónde empieza la ciudad?, ¿quién está fuera y quién dentro? El memorial registra una larga lista de nombres de mujeres asesinadas, como si las manifestantes llevaran los cadáveres hasta los ojos del soberano, le enrostraran la violencia que han vivido. El cadáver, sostiene Cavarero, es victorioso y vencido. Ahí están los nombres, no los cuerpos. Pero también está su derrota y su victoria, en esa escritura sobre ese papel metálico que fue levantado (¿erecto?) como protección y se transformó en mortaja. ¿Dónde empieza una ciudad?, ¿en los límites de ese muro o en esa densa estética del homenaje momentáneo?

Escribir sobre el cuerpo del Estado

Durante la toma e intervención del muro, en lo que creo debe leerse como un giro histórico en las movilizaciones feministas, surge otra configuración de los espacios y las soberanías. Cuando las colectivas feministas escribieron sobre el Palacio Nacional “México feminicida”, “No + violencia”, entre otras consignas, se produjo un desplazamiento histórico de la escritura “sobre el cuerpo de las mujeres”, señalado por Segato (2006), hacia la escritura sobre el cuerpo del Estado que realizaron esas colectivas. Escribir sobre el cuerpo del soberano sus violencias, marcarlo con sus actos.



Imagen 5: Proyecciones feministas sobre el frontis del Palacio Nacional. Ciudad de México, 8 de marzo de 2021. María Fernanda Ruiz, Pie de Página. <https://piedepagina.mx/8m-el-muro-que-se-convitio-en-memorial/>

“des-padre”

En su discurso, Yesenia Zamudio dice “despadre” en vez de “desmadre”, como se habitúa en el lenguaje coloquial mexicano para hablar de desorden. Crea una palabra, un neologismo para su rebelión y su furia. Es un “error” muy interesante, porque no se trata de *des-madrar* un orden patriarcal violento sino de *des-padrarlo*. Romper con el “padre”, con el amo, el señor, el dueño, con el patriarca, en sus distintas versiones y vertientes. El inconsciente reconoce su tarea histórica como si Yesenia Zamudio reescribiera, de alguna manera, “Escupamos sobre Hegel”, el texto de Carla Lonzi publicado en 1970: “De ahora en adelante no queremos que entre nosotras y el mundo exista ninguna barrera” (Lonzi, 2018: 21).

¿No es una forma de *despadrar* esa escritura colectiva sobre el cuerpo del Estado, ese tatuaje luminoso de sus violencias, complicidades e impunidades?, ¿no es escribir sobre Creonte su propia violencia?

En la historia de Antígona, dice Butler, “hay un exceso de masculinidad llamada orgullo” (2001: 26). ¿No es ese muro metálico una manifestación de dicho orgullo?, ¿no es la escritura de las mujeres su destitución, el anuncio de su vacío y la develación de su frialdad?, ¿no es el muro metálico una imagen del cadáver de las poderosas figuras masculinas que ya decaen?, ¿no son esos gestos, los nombres, las palabras, las flores, una celebración de su ocaso?, ¿no es también una forma de luminosidad la que surge en la escritura sobre Palacio Nacional?

Estorbos, clamores y tumultos

Las microhistorias que hemos visto durante el curso no hacen sino recordar su patología al orden de la política. Su patología porque no puede, aunque quiera, deshacerse del cuerpo. El cuerpo vuelve aparecer como un obstáculo o como una superficie de reclamo o el anclaje de discursos, pero siempre es del orden del estorbo. Estorban los cuerpos de las mujeres asesinadas, estorban los cuerpos feministas en la ciudad, estorban los ataúdes que vimos en frente a las instituciones públicas, etcétera. (Parrini, sesión Magíster, 20 de septiembre)

Estorbar: sacar la turba, expulsar la confusión.

¿Resuena la voz de Yesenia Zamudio en la sede tomada de la Comisión Nacional de Derechos Humanos?, ¿es el edificio una bóveda que opone una resistencia semejante a la voz de las mujeres como el muro del Zócalo a sus cuerpos?, ¿retumban los muros de ese lugar con los gritos de esta mujer? El grito puede leerse como muro; el mural como grito. De alguna manera, las formas se transponen en un desbordamiento de la indignación que va creando objetos: epistémicos, políticos, estéticos, materiales, afectivos. La indignación es una corriente, una sumatoria de intensidades; crea lo que Nelly Richard (2021) llama “zonas de tumulto”, en las que multitudes movilizadas convergen para producir la historia con sus propios cuerpos. “¿Qué significa pensar el tiempo presente?” (21), se pregunta Richard, ¿qué significa gritar ese tiempo, pero también gritarle al tiempo, al presente?, ¿gritar es escupir? “No olvidemos este slogan fascista: familia y seguridad” (Lonzi, 2018: 32).

“Fue el Estado”

En una de las manifestaciones que siguieron a la desaparición de 43 estudiantes normalistas en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014, sobre el suelo del Zócalo se escribió con letras enormes: “Fue el Estado”. El 10 de marzo de 2021, sobre el frontis del Palacio Nacional, se leyó “México feminicida”. ¿Se puede escribir sobre el cuerpo del Estado?, ¿qué sucede con su cuerpo, si tuviera alguno, cuando es denunciado como responsable de las violencias que experimentan sus ciudadanas? “No hay reconciliación entre el cuerpo y la ciudad”, escribe Cavarero (2010): ¿hay alguna entre el cuerpo y el Estado, entre este y la escritura? Escribir sobre la piel del Estado, picotearla, como dice Ahmed, es crear una superficie de indignación que podría conducir “hacia nuevas formas de ser (...) aunque esa piel conserve las marcas y cicatrices causadas por aquello en contra de lo cual estamos” (2015: 266).



Imagen 6: "Fue el Estado". Ciudad de México, 23 de octubre de 2014.
https://elpais.com/internacional/2014/10/24/actualidad/1414117500_643938.html



Imagen 7: "Pintan el zócalo con nombres de víctimas de feminicidio". Ciudad de México, 8 de marzo de 2020. Santiago Arau, https://twitter.com/santiago_arau/status/1236748213543198720

“Algo que corre”

En su carta a Pasternak, Marina Tsvetáieva escribe: “No comprendo la carne como tal, no le reconozco ningún derecho. (La sangre me es más cercana como *algo que corre*)” (Tsvetáieva en García, 2019: 26). Me impresiona esa cercanía con la sangre que reivindica la poeta rusa y su desconocimiento de la carne, que lee como una ausencia de “derecho”. ¿Es la escritura sobre el cuerpo del Estado que despliegan las feministas “algo que corre” en vez de una intervención en la carne sólida y metálica del soberano? Quisiera imaginar que esa escritura líquida se desliza sobre el cuerpo del Estado, pero que no lo hiere, como si el acto de pintar o pintarrapear estuviera marcado por su provisionalidad y contuviera, en su materialidad, la evanescencia. No se trata de una escritura que desee permanecer y que, en ese sentido, nunca deviene monumento, lápida, consigna. Una escritura pasajera sobre las estructuras históricas sedimentadas y petrificadas de la Patria. En un gesto singular, el tiempo de la escritura “que corre” de las intervenciones feministas no contiene un tiempo resuelto y unívoco, sino otro que recién emerge y no desea la permanencia, elude el homenaje y no quiere dejar de “correr” sobre las superficies de la opresión y la violencia.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*, México, UNAM/PUEG.
- Borzacchiello, E. (2020) “Investigar sobre la violencia feminicida en México: un trabajo feminista de excavación arqueológica”, en María Victoria Uribe y Rodrigo Parrini (Eds.), *La violencia y su sombra. Aproximaciones desde Colombia y México*, Bogotá y México, Universidad del Rosario y Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, pp. 395-425.
- Butler, J. (2001) *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure.
- Camacho, D. (2013) *Imperia*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Fundación Editorial El perro y la rana.
- Cavarero, A. (2010) “On the Body of Antigone”, en Fanny Söderbäck (Ed.), *Feminist Readings of Antigone*, Albany, State University of New York Press, pp. 45-64.
- García, O. (2019) “Prólogo”, en A. Ajmátova y M. Tsvetáieva, *El canto y la ceniza. Antología poética*, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 5-31.
- Lonzi, C. (2018) *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Richard, N. (2021) “Prólogo”, en *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 9-26.

Rodríguez, D. (2020) "‘Tengo todo el derecho a quemar y a romper’: la madre mexicana que exige justicia para el feminicidio de su hija", en *El País*, 20 de febrero de 2020. Disponible en:

https://verne.elpais.com/verne/2020/02/21/mexico/1582245233_088414.html

Segato, R. L. (2006) "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado", en *Debate Feminista*, n.º 37, pp. 78-102.

Uribe S. (2012) *Antígona González*, Oaxaca, sur+ediciones.

Wayka (2020) "Me mataron a mi hija, no hagan un maldito circo", 20 de febrero de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hYb1CBq_FEE

Notas

¹ "En 2016, María de Jesús Jaimes Zamudio fue arrojada por una ventana desde el quinto piso de un edificio en Ciudad de México. Marichuy tenía 19 años y estudiaba una Ingeniería. Desde entonces su madre, Yesenia Zamudio, no ha dejado de exigir justicia para su hija" (Rodríguez, 2020). Yesenia Zamudio es su madre y ha exigido justicia y castigo a los culpables de su asesinato.

² Sin duda, esta escritura no empieza con las manifestaciones que cito, sino que, de maneras diversas, se vincula con las historias del feminismo y el movimiento de mujeres desde sus orígenes (reconociendo su multiplicidad cultural y geopolítica). Creo que se podría hacer una genealogía de estas escrituras y las formas en que han confrontado el terror fálico y el orden patriarcal del espacio y el sentido. En este ensayo sólo me detengo en sus últimas expresiones porque, a mi entender, son inéditas. Las consignas trazadas en monumentos muy significativos para la identidad nacional mexicana, la transformación del muro metálico policial en un memorial, pero especialmente la proyección de consignas como "México feminicida" sobre el frontis del propio Palacio Nacional, marcan una inflexión en estas prácticas escriturales subversivas y de resistencia y re-existencia del feminismo en este país. Creo que también se podrían establecer historias de estas escrituras en cada país de América Latina donde las hubiera. El argumento central, pero también delimitado, de este texto es que la escritura "sobre el cuerpo de las mujeres" se transforma en otra sobre el cuerpo del Estado. Valga decir que esto no niega que se siga *escribiendo* sobre sus cuerpos, pero significa que ellas ya no solo son la superficie de la violencia, sino escritoras de una trayectoria política de emancipación que hoy se expresa con una fuerza singular. Agradezco a Nicolás Celis sus observaciones sobre este punto.

“ Nos montamos y se detuvo el tiempo ”

Temporalidad y política en las Yeguas del Apocalipsis

Fernanda Carvajal

Universidad de Buenos Aires, IIGG-IIEG-CONICET / fercarvajal21@gmail.com

Resumen

El presente texto propone una estrategia de lectura de *Refundación de la Universidad de Chile*, intervención que realizaron bajo dictadura las Yeguas del Apocalipsis, el dúo chileno conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, poniéndola en relación con la primera manifestación pública que homosexuales y travestis realizaron en la Plaza de Armas de Santiago de Chile durante la Unidad Popular en abril de 1973. El texto aborda la relación entre estos dos hitos, para interrogar cómo la política sexual basada en la demanda de derechos deja en las sombras otras formas de agrupamiento y otros modos de hacer política. La contra-productivización de la injuria y los cruces entre sexualidad, animalidad y vergüenza (comprendida como situación social y subjetiva de abyección) son algunas de las claves de lectura para trazar conexiones entre estos dos episodios. Al poner el foco en la relación entre el tiempo, las imágenes y las disidencias sexo-genéricas, el presente texto se propone pensar los contra-ritmos anacrónicos que perturban la temporalidad cronológica e interrogan las definiciones legitimadas de la acción política como patrimonio de los movimientos homosexuales orgánicos.

Palabras clave

disidencias sexo-genéricas; dictadura; prácticas artísticas; temporalidades.

1.

La *Refundación de la Universidad de Chile* puede haber sido la primera acción de las Yeguas del Apocalipsis. La mayoría de los testimonios coinciden en que Casas y Lemebel la realizaron en algún momento entre septiembre y octubre de 1987 durante las tomas y movilizaciones que destituyeron a José Luis Federici, el último rector de la Universidad de Chile designado por los militares. De haber tenido lugar en este período, significaría que la acción fue previa al plebiscito del 5 de octubre de 1988 que dio el triunfo a la opción “No” rechazando la continuidad de Augusto Pinochet en el poder, que intensificó el proceso de recuperación del uso plural y disidente de la calle y del espacio público. Sin embargo, no ha sido posible verificarlo. Un reportaje de comienzos de los años noventa señala que la acción fue realizada en 1988 (Robino 1991) y en un texto reciente

Francisco Casas (2014) la fecha en 1990. La acción salta de un año a otro en los relatos, no fue registrada en su momento por ningún medio de prensa y las fotografías que quedaron no otorgan pistas para la datación. De alguna manera es una acción fuera del tiempo, se cae de la cronología (Valderrama 2013)¹.

El germen de la *Refundación...* fue una invitación que estudiantes de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile hicieron a las Yeguas del Apocalipsis para que fueran a ver sus obras al campus. Lemebel y Casas se espantaron cuando “Las recibieron hippies por montones” (Robino 1991, p. 43) y, a modo de respuesta, decidieron hacer algo para sacudir y desviar la estética *batik* y heterocentrada de lxs estudiantes. Como relata el reportaje de 1991 antes referido,

Refundar la Universidad de Chile en calidad de homosexuales, fue el objetivo de su intervención. Montaron desnudos en la yegua “Parecía” y parecían una yegua de dos pisos, que entraba a Las Encinas, como Pedro de Valdivia entró en Santiago, pero travestidas de vergüenza. (p. 42-43)

Francisco Casas y Pedro Lemebel planificaron la acción junto con las escritoras feministas Carmen Berenguer (importante aliada e interlocutora de las Yeguas) y Nadia Prado (poeta lesbiana que había integrado con Lemebel el colectivo *En otra*), a las que se sumó también la artista de performance Carolina Jerez. Aquella grupalidad expandida exhibe el emergente territorio teórico, político, artístico-literario donde se entrecruzaban el feminismo heterosexual y las primeras irrupciones visibles lésbicas y homosexuales. El grupo se reunió en la intersección de la calle Macul con Las Encinas, donde fue citada también la persona que traía a la yegua Parecía, con quien habían acordado el arriendo del animal unos días antes en una feria en Peñalolén.

Durante la dictadura, el perímetro alrededor del Pedagógico y del campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile —donde estaba la Facultad de Arte— estaba marcado como un foco de resistencia estudiantil. Era un territorio bajo permanente vigilancia, habitualmente penetrado por la represión dictatorial. Los registros fotográficos de la acción de las Yeguas muestran carteles y rayados que confirman que el campus había sido tomado por lxs estudiantes. De modo que, aunque la acción se realizó al mediodía, había inquietud en la atmósfera universitaria.

Salir a la calle bajo dictadura, sumarse a otrxs para participar en marchas y manifestarse a pesar de todo, implicaba aprender a sostener la propia fragilidad, a domar el temblor y a convivir con el registro corporal del miedo.

Para la homosexualidad visible, el registro de la vulnerabilidad callejera y su conjuro era un saber arcaico; formaba parte de un código de sobrevivencia adherido a la piel. Mucho antes de la dictadura y de la expansión del virus del sida, el estado de excepción era la regla para homosexuales, lesbianas y personas trans, empujados a la clandestinidad y el oprobio, expuestos a la condena social, la ilegalidad y la represión estatal por sus prácticas sexuales o por la sola forma de aparecer en el espacio público². Bajo ese régimen, y cuando aún no se había constituido en Chile un activismo LGTBI+ local —el primer movimiento homosexual “orgánico” surgió recién en 1991, en postdictadura—, la calle solo se volvía accesible en sus pliegues nocturnos, bajo las metamorfosis del carnaval, la fiesta o el mercado sexual. El día estaba cercado.

Las Yeguas cruzaron esa frontera, accedieron a la superficie del día, en una ciudad todavía sitiada por militares. Casas y Lemebel se desvistieron en plena calle y se montaron. El acoplamiento animal con una “yegua de feria, triste, vieja y proletaria” (Casas 2014, p. 232), como apoyo y vehículo, impregnó la acción de lentitud, de una cierta demora y una cadencia muy diferente a la temporalidad fulminante del acto relámpago, que solía ser la estrategia de acción directa más segura y efectiva para desobedecer el control dictatorial de la ciudad³. La acción entró así en un tiempo rezagado, un tiempo de otra especie. Avanzaron por el pavimento, escoltados por Carmen Berenguer, Nadia Prado y Carolina Jerez, a quien los registros fotográficos muestran tocando una flauta traversa. Eran una comparsa, todo un pueblo. Las Yeguas lo pusieron en palabras del siguiente modo: “nos montamos y se detuvo el tiempo, solo se escuchaba la flauta y los cascos del caballo acercándose a las rejas que se abrieron y entramos con todo el pueblo” (Salas 1989, p. 27).

Algunos relatos cuentan que en la universidad los recibieron con aplausos, aunque las Yeguas señalan que los patios del campus estaban semivacíos por la toma y que también hubo reacciones menos receptivas: “algunos estudiantes y los funcionarios en paro, que armaron un kilombo porque les íbamos a cortar la huelga” (Salas 1989, p. 27). La retirada de la Universidad, de regreso a la calle Macul, coincidió con el horario de salida de un colegio secundario. Al verlos venir, una profesora intentó cerrar las puertas de la escuela, pero los secundarios “conquistados, seducidos por la cabalgata” (Casas 2014, p. 232) se treparon a las murallas y rejas para verlos pasar. Las yeguas recuerdan, “[dijimos] ‘aquí nos sacan la vida’ y nada, se quedaron mirando este funeral con un respeto o espanto, no sé, en un silencio duro [...] y después los aplausos secos, fue sobrecogedora esa complicidad. No sabemos nada del mundo. ¿No?” (Salas 1989, p. 27).

2.

En los setenta hubo una marcha homo frente a la catedral. Igual Allende les dio barraca, pero marcaron esas yeguas.

Yeguas del Apocalipsis, Revista Cauce, 1989.

Francisco Casas y Pedro Lemebel señalaron en diferentes oportunidades que el título de la acción, *Refundación de la Universidad de Chile*, hacía una referencia al conquistador español Pedro de Valdivia y al acto de fundación de la ciudad de Santiago⁴. Por un lado, esta cita histórica de alguna manera conecta el gesto refundacional del Golpe de Estado y del discurso dictatorial con la masacre, la negación y el borramiento, ejercidos por la violencia fundacional del periodo colonial, pero también esta acción produce conexiones más sutiles con otro episodio histórico. Al volver a mirar los registros fotográficos de la *Refundación...*, es posible descubrir retornos, instantes de proximidad intempestiva, con la primera manifestación homosexual en Chile del 22 de abril de 1973 —meses antes del Golpe de Estado—, que tuvo como punto de concentración el monumento a Pedro de Valdivia a caballo, emplazado en la Plaza de Armas de Santiago. La acción de las Yeguas del Apocalipsis a fines de los años ochenta no hace una cita intencional, demostrable, a las imágenes de la manifestación de 1973, cuya huella histórica quedó inscrita en anécdotas sensacionalistas de las páginas policiales. Como muestra el epígrafe, Casas y Lemebel estaban al tanto de la marcha, sin embargo nunca explicitaron un vínculo entre la *Refundación...* y los acontecimientos de abril de 1973. Pero no importa tanto que haya sido o no una cita premeditada, como poder pensar que la intervención de las Yeguas del Apocalipsis fue atravesada por ese pasado, como algo aun vivo y disonante, que estaba fuera de su control.

Los principales reclamos de homosexuales, locas y travestis en 1973 eran poner fin al acoso policial para poder ejercer el trabajo sexual y la demanda de leyes que les permitan tener sus propios hogares, incluso, casarse. Es decir, querían lograr el acceso al trabajo y a la vivienda y el reconocimiento de sus vínculos sexo-afectivos. De un modo que hoy puede resultar paradójico, las voces de lxs propixs manifestantes registradas por la prensa adherían a una comprensión patologizante de la homosexualidad⁵, quizás, como una estrategia que les permitía desviar su codificación como acto delictual o como un vicio.

El punto álgido de la concentración —que hace contacto con la acción de las Yeguas realizada quince años más tarde— fue cuando un grupo de manifestantes se subió a la base del monumento de Pedro de Valdivia emplazado en la Plaza de Armas. La descripción de una de las notas de prensa señalaba lo siguiente:

comprobando que la policía brillaba por su ausencia, las yeguas sueltas enloquecieron de verdad. Los más lanzados subieron a la base del monumento de Pedro de Valdivia y empezaron a manosear los órganos genitales del pobre caballo. Chillidos de felicidad y de admiración, de las locas ubicadas en las baldosas, celebraron “la gracia”. El repugnante espectáculo había llegado al máximo. (Clarín 1973, p. 24)

El fragmento alude a la asociación entre la sexualidad excesiva y la locura, así como a la erotización marica de la figura militar-patriarcal del conquistador español y del animal. En el discurso de la prensa sensacionalista, esta escena parece terminar de arruinar la “legitimidad” reivindicativa de la acción, al menos desde las codificaciones tradicionales de la política. La irrupción de la animalidad, en la figura de la yegua como injuria y en el manoseo a los genitales de la estatua del caballo del conquistador, abre un espacio de ambivalencia entre lo humano y lo animal que atenta contra la codificación normativa de cuerpos, deseos y afectos (Giorgi 2014). La visibilización del reclamo de maricas y travestis despierta el pánico moral poniendo a circular enunciados que apelan a la amenaza física⁶, como exhibe de modo emblemático un hombre que pide “rociarlos con parafina y tirarles un fosforito encendido” para evitar “el mal ejemplo” pues en caso contrario “la degeneración cundirá y no habrá modo de pararlo” (Clarín 1973, p. 24). Temores arcaicos, anclados al imaginario colonial-inquisitorial del castigo de mujeres y homosexuales a la quema en la hoguera.

En efecto, la represalia no tardó en llegar. Al día siguiente la Brigada de Delitos Sexuales realizó una razia deteniendo a treinta homosexuales, apelando a la aplicación del artículo 373 del código penal —utilizado para regular la relación entre sexualidad y espacio público antes, durante y después de la dictadura—. Muy posiblemente, este fue el primer intento de abrir camino a un Movimiento de Liberación Homosexual —nombre que quedó registrado tanto en el diario *Clarín* como en la revista *Paloma*⁷ — que quedó interrumpido con el Golpe de Estado⁸.

Esta primera manifestación, olvidada por los relatos heterosexuales de la historia, llega hasta nosotrxs, en el registro de la prensa sensacionalista, en dos momentos: como el registro de un primer instante de reclamo público de homosexuales y travestis, y como la huella de un segundo momento de criminalización. Fue un instante de insubordinación y de deseo de rebeldía que quedó inscrito por la letra de la injuria y el pánico moral, por retóricas de patologización y de amenaza de daño, y que por momentos parece quedar como un hito suelto, fallido, de la historia de las disidencias sexo-genéricas en Chile.

Hay una zona de roce entre la provocativa caricia de maricas y travestis a los genitales de la estatua del caballo de Pedro de Valdivia durante la Unidad Popular (maricas y travestis de quienes no sabemos nada, salvo que terminaron en la cárcel) y la escenificación de la montura en el sentido sexual y militar del término que hacen las Yeguas del Apocalipsis en medio de la huelga estudiantil en la universidad pública, aún tutelada por las autoridades del régimen de Augusto Pinochet. Entre una acción y otra, los militares ejecutaron el Golpe de Estado, al tiempo que se expandía el virus del sida, cortes que resquebrajaron el horizonte de la liberación homosexual. Y, sin embargo, la posible cita oculta entre ambos episodios quedó cifrada en el nombre “yegua”, que se deslizó desde la exterioridad estigmatizante de la injuria propagada por el discurso sensacionalista, homofóbico, hacia a la incorporación salvaje, epidérmica, del nombre-animal como parte de una jerga propia, pronunciada en primera persona.

Francisco Casas y Pedro Lemebel contagiaron el imaginario monumental del conquistador español con la acción minoritaria y desafiante de Lady Godiva⁹. La referencia a Godiva invoca un episodio de exhibicionismo, pero un exhibicionismo que no era del todo elegido ni completamente desinhibido o provocador, porque implicaba transformar un acto humillante en un reclamo político. En ese pasaje, la vergüenza aparecía como un campo de transmutación, como una forma de erotización de la pena infamante.

En la *Refundación...* Lemebel y Casas *hacían cuerpo* el apelativo “yegua” como insulto y a la vez lo convertían en otra cosa. Yegua es la montada, la marica o la mujer sexualizada. Pertenece al repertorio de injurias que adoptan la animalidad para señalar una culpa y desalojar a quien la carga del campo de lo humano. La culpa, por ejemplo, que sobrellevan quienes se niegan a renunciar o a “superar” ciertos placeres marcados como peligrosos en tiempos de expansión del virus del sida.

Al montarse, yeguas sobre yegua, Lemebel y Casas producían una redundancia. Desplazaban la figura masculino-posesiva de la montura como huella traumática del nombre “yegua” hacia la evocación de un deseo homosexual abierto a roces, conexiones y penetraciones sin cuerpos ni lugares preasignados. La masculinidad armada, militar, monumental, se deshacía en un gesto que tenía algo de salvaje y frágil, algo de promiscuo y melancólico. Casas y Lemebel *travestían la vergüenza*, erotizando la degradación o la culpa de la desnudez, transmutándola en una forma de mimetismo animal. El contagio erotizado con lo animal era un camuflaje y un modo de tocar el pasado que resguardaba un “discurso amoroso” (Casas 2014, p. 232) y alianzas de otra especie que, por un momento, aparecían intocadas por el estigma.

3.

Pedro y yo tramamos un devenir (...)
intentamos restablecer una vieja línea en el mapa,
trazo arqueológico desaparecido en las mesetas de Sodoma,
trazo oculto en el territorio cuerpo-chileno,
fatigado por los agenciamientos sociales,
habitado por la cristiandad y su resultado inmediato,
el fascismo.

Francisco Casas

La entrada, o el paso fugaz de las minorías por la universidad pública ejercida por las Yeguas del Apocalipsis (junto a aliadas lesbianas, feministas) subrayaba la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, estimulaba a su paso las zonas erógenas al interior de la universidad tomada por estudiantes y acechada por la potestad militar. Las Yeguas entraron, pero "no para quedarse sino más bien para salir, para dejar su virus de despedida" (Casas 2014, p. 232). La *re-fundación* operaba más bien como despedida, como salida, como anhelo de un afuera¹⁰, donde se ponían en juego otros registros, no doctos, de saber. Su retirada trazaba el rastro de un movimiento des-estructurante del deseo; un deseo vagabundo, que esparcía intemperie.

Al montarse desnudos sobre un animal, Lemebel y Casas desorientaban los códigos del acto disidente y de protesta; su gesto no se adecuaba a la política orgánica "de verdad" que ingresa en la ritualidad de reclamo de derechos en el centro cívico de la ciudad. De alguna manera, esta acción traía algo de una animalidad desterrada de lo urbano, un anacronismo, una cadencia y una eroticidad de otra especie. Un "mariconaje guerrero enmascarado en la cosmética tribal de su periferia" (Lemebel 1998, p. 160) que no calzaba en las políticas de visibilidad que más tarde impulsarían los movimientos LGTBI+ inscritos en una narrativa del orgullo, los derechos y la inclusión.

Lo cierto es que, tanto fuera como dentro del recinto universitario, Lemebel y Casas se exponían a respuestas amenazantes de daño y a la detención policial, como la que clausuró la manifestación de las "yeguas sueltas" del 1973. Sin embargo, la acción transcurrió indemne. Tal vez el brillo frágil de ese pasado herido los volvió intocables, invisibles para la represión dictatorial.

Podría pensarse que la acción *Refundación de la Universidad de Chile* de las Yeguas del Apocalipsis exhibe la aparición a destiempo de un deseo homosexual en un contexto marcado por la violencia política dictatorial, por la desaparición forzada y por la expansión del virus del sida, instancias que

por distintas vías anidaron en el imaginario y en los cuerpos, muerte y sexualidad. Por eso parece una acción fuera del tiempo, que se cae de la cronología, porque, en ese contexto, permite que emerja el gesto precario de un erotismo público y anónimo, de un deseo homosexual desprivatizado, fuera de categoría que, habiendo siempre ocurrido, parecía no haber tenido todavía lugar¹¹. Es como si la imagen de Lemebel y Casas desnudos, montados a una yegua introdujera una desorientación temporal y, al mirarla, nos lanzara la pregunta "¿en qué 'momento dado' estamos?"¹².

Bibliografía

CAMPUZANO, G., 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Giuseppe Campuzano.

CARVAJAL, F., 2011. Yeguas. En: S. GARCÍA (ed.), *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 15-50.

CARVAJAL, F., 2017. Injuria, animalidade e vergonha: políticas sexo-dissidentes em contextos de violencia no cone sul. En: A. PEDROSA (ed.), *Histórias da sexualidades: antología*. Sao Paulo: MASP, pp. 340-246.

CARVAJAL, F., 2018. Caer de la cronología: extrañamientos temporales de la disidencia sexo-genérica bajo la dictadura Chilena. *Aletheia* [en línea], vol. 9, n.º 17. [Consulta: 9 septiembre 2021]. ISSN 1853-3701. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75277>

CASAS, F., 2014. La insoportable levedad de los (las) disidentes sexuales Yeguas del Apocalipsis. *Errata*, vol. 12, pp. 232-235. ISSN 2145-6399.

CLARÍN, 1973. Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron en la plaza de armas. En: *Clarín*, 6777, 24 abril 1973. Santiago de Chile, p. 24.

CONTARDO, Ó., 2011. *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago de Chile: Planeta.

DIDI-HUBERMAN, G., 2018. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

GIORGI, G., 2014. *Formas Comunes. Animalidad, cultura biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LEMEBEL, P., 1998. Loco Afan. En: M. NORAMBUENA (ed.), *Félix Guattari, El devenir de la subjetividad. Conferencias, Entrevistas, Diálogos (Chile, 1991)*. Santiago de Chile: Dolmen, pp. 157-160.

LOVE, H., 2007. *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press.

ROBINO, C., 1991. Las Yeguas del Apocalipsis: las últimas locas del fin del mundo. En: *Revista Hoy*, n.º 736, pp. 42-45.

SALAS, F., 1989. Las Yeguas del Apocalipsis. En: *Revista Cauce*, n.º 204, pp. 26-29.

VALDERRAMA, M., 2013. Cronología. En: C. GOMEZ MOYA (ed.), *Human Rights / Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo. Museo de Arte Contemporáneo. Universidad de Chile, pp. 177-188.

Notas

¹ Este texto retoma y reelabora algunas reflexiones de textos anteriores (Carvajal 2018; 2017; 2011).

² Los artículos 365 y 373 del código penal chileno han sido históricamente aplicados para penalizar prácticas sexuales y modos de aparecer en el espacio público, como uno de los vectores de excepcionalidad en el continuo de violencia estatal ejercida en nombre de la ley. El artículo n.º 365 tipifica como delito la práctica de sodomía en relaciones heterosexuales y homosexuales, y a partir de 1999 sólo en las relaciones sexuales en que estén involucradas personas menores de 18 y mayores de 14 años de edad. El artículo 373 del Código Penal —referido a ofensas al pudor, la moral y las buenas costumbres— es un tipo penal que ha sido considerado inconstitucional pues no condena una conducta, sino un modo de aparecer en el espacio público al que se responde con la detención arbitraria y la tortura.

³ Fue la poeta chilena Nadia Prado, en una conversación informal que tuvo lugar con Alejandro de la Fuente y la autora, quien nos remarcó este rasgo temporal de la acción.

⁴ Por ejemplo, Francisco Casas describe de este modo la acción: “parodiando al macho usurpador, Diego de Almagro, Pedro de Valdivia, Pizarro, frente a la mirada perpleja de los estudiantes conquistados, seducidos por la cabalgata” (Casas 2014, p. 232).

⁵ Estas declaraciones tenían lugar meses antes de que la homosexualidad como categoría médica fuera retirada del Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales (conocido como DSM) editado por la Asociación Estadounidense de Psiquiatría, la principal herramienta de la psiquiatría biologicista norteamericana, que ha sido criticada por sus fuertes efectos patologizantes y medicalizantes sobre la salud mental de acuerdo a lógicas de mercado que articulan la práctica clínica, los seguros de salud, la investigación científica, la industria farmacológica, diversas agencias y programas de salud mental estatales y privados.

⁶ Por ejemplo, la voz de una transeúnte que señala “son unos degenerados ¿qué hacen los carabineros que no los agarran a palos?” («La rebelión...» 1973, p. 4) o la voz de un policía que dice: “si hay algún camuflado por aquí que lo diga nomás. A ver si le enseñamos a desfilar a palos. Son todos unos cochinos y degenerados”. («La rebelión...» 1973, p. 5)

⁷ Ver: “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas”, *Diario Clarín*, 24 de abril de 1973, y “Homosexuales a la ofensiva”, *Revista Paloma*, número 13, 2 de mayo de 1973.

⁸ El periodista Oscar Contardo considera que “no existe evidencia de que el grupo tuviera siquiera un nombre ni una orgánica más que el empeño de sus líderes por frenar el acoso policial” (Contardo 2011, p. 299). Sin embargo, considero que este no es un capítulo cerrado y que aún es necesario desarrollar investigaciones para seguir indagando en este punto. A la vez, no podemos dejar de notar cómo el nombre regresa cuando se conforma el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual en 1991, aunque hasta ahora no se hayan podido comprobar vínculos entre una y otra experiencia.

⁹ Según cuenta la leyenda, Godiva es la mujer de un conde que decide solidarizarse con sus vasallos ante el cobro abusivo de impuestos. Cuando Godiva le exige al conde que baje los impuestos, éste accede desafiándola a que se pasee por el pueblo desnuda sobre un caballo. Godiva toma el castigo humillante para convertirlo en reclamo político. Logra torcer la autoridad del conde a partir del pacto político-visual con los aldeanos que, con el fin de lograr la baja de impuestos, prometen clausurar puertas y ventanas y apartar la mirada para proteger la honra y el estatus de Godiva.

¹⁰ Un afuera (relativo) de la institución que de alguna manera tanto Casas como Lemebel sostuvieron a lo largo de su trayectoria en la medida en que no ingresaron al sistema educativo formal y no asumieron, por ejemplo, cargos estables en instituciones universitarias.

¹¹ Como dice Pedro Lemebel, "Porque nunca participamos de esas causas liberacionistas, doblemente lejanos del Mayo 68, demasiado sumergidos en la multiplicidad de segregaciones. Porque la revolución sexual hoy remarcada al estatus conservador fue eyaculación precoz en estos callejones del Tercer Mundo y la paranoia sidática echó por tierra los avances de la emancipación homosexual. Ese loco afán por reivindicarse en el movimiento político que nunca fue quedó atrapado entre las gasas de la precaución y la economía de los gestos dedicados a los enfermos" (Lemebel 1998, p. 158).

¹² Retomo aquí una pregunta de Didi-Huberman (2018, p. 49).

Puntos de Con-Tacto

Imaginarios con potencia frágil¹

Fefa Vila Núñez

Universidad Complutense de Madrid / mjvila@ucm.es

Resumen

Este artículo explora el tacto, el contacto y su ausencia como formas y posibilidades de la sensibilidad en general y de la construcción de una subjetividad y un ethos político del cuerpo, de los cuerpos. Esta reflexión se hace a través del diálogo que establecen un conjunto de prácticas artísticas que confluyen en la exposición *Con Tacto. Políticas y poéticas de la tocabilidad* que tuvo lugar en la Universidad Miguel Hernández en Elche en 2021. El conjunto de las obras que dialogaron en esta exposición opera como un interrogante en torno al trauma personal y social que hemos estado transitando con la covid, y sobre la forma en que son expuestos los cuerpos, en su tocabilidad y en su distanciamiento. Los interrogantes de partida tomaron cuerpo principalmente a través de la experiencia vivida y transmitida del subalterno; de la feminista, de la queer, de la bollera, del enfermo, del trans*, del negr+, del migrante, del marica. A través de la imaginación que despliegan estas criaturas salvajes, nos quisimos preguntar sobre la posibilidad de reinventar la figura humana en el espacio mismo de una comunidad quebrada, herida y, en última instancia, atravesada históricamente por el trauma.

Palabras clave

piel; trauma; covid; subjetividad; prácticas artísticas; prácticas políticas; poética; imaginación.

La democracia es el tacto de la masa²

Durante este tiempo dominado por la pandemia han sido much+s I+s autor+s que han subrayado el carácter ontológico del ser vivo, de nosotr+s y otros, como seres vulnerables, interdependientes y finitos. Ser un ser para otro o a causa de otro se convertía en el centro de la discusión, a la vez que se clausuraba el contacto. Judith Butler había utilizado el término ex-tático³ para referirse a esa condición de existencia que hace estar fuera de uno mismo y de agudizar el extrañamiento. Estamos desposeídos por los otros en un sentido existencial, ya que somos interdependientes e interrelacionales a los vínculos que tejemos, sembramos y construimos juntas, lo que nos expone literalmente a los demás y con los demás. El filósofo francés, recientemente fallecido, Jean-Luc Nancy nos dirá que el

contacto con el otro es el que en definitiva supone y nos lleva al advenimiento de la subjetividad⁴ y, para él, si bien creamos mundo a través del lenguaje, es en el tacto, en el mismo hecho de tocar, donde acontece la comunidad. Encontraríamos en el tacto el origen mismo de lo que denomina una "singularidad plural": tocamos, nos tocan, rozamos a la otra, somos conmovidos por un cuerpo ajeno. Nuestra singular individualidad, con apenas un roce, un simple acercamiento del otro, deviene plural, se abre al encuentro con los demás, se fragmenta en pedazos y emprende el camino de la imposibilidad en la crisálida del yo. No puedo tener relación conmigo mismo, afirma Derrida, con mi "estar en casa", más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad⁵. Porque el otro siempre irrumpe, de manera inesperada e imprevista, como el deseo y el amor que nos invaden y nos atraviesan, aun cuando no lo queramos o no sea el momento esperado y adecuado. En esa hospitalidad-hostilidad originaria de la piel del roce con el otro, también cifra Malabou, al igual que Derrida, la posibilidad de la ética y, por consiguiente, la condición de lo político. Estamos condenados al otro y solo como seres entregados a los otros es posible crear comunidad. Somos en tanto que nos exponemos al otro. Entrelazados y enroscados, los unos con los otros, somos siempre sipoiéticos, nunca autopoiéticos, como ha querido soñar arrogantemente la subjetividad moderna antropocénica, nos reitera Donna Haraway a lo largo de su obra más reciente⁶. Didi-Huberman, nos dirá⁷ que los cuerpos son doblemente afectados y afectivos: nuestros cuerpos son afectados, es decir, precarios, vulnerables por el miedo y la incertidumbre y la inseguridad, pero también son asimismo cuerpos abyectos, amenazantes, que pueden dañar y vulnerar al otro, en un despliegue taxonómico y jerarquizado de marcas corporales, donde la raza, el género, la masa y las funciones físicas, la edad, etc., establecen las posibilidades de la herida, del trauma.

En este nuevo escenario, el definido por la pandemia, sanitariamente bioseguro y bajo control biopolítico, es evidente que todxs hemos devenido en mayor o en menor medida en seres abyectos, indeseables, intocables; sospechosos de llevar el virus latente en nuestro interior, lo que nos convierte en cuerpos impuros, manchados por el posible mal. Tocar procede de *tangere*, la misma raíz latina que aparece en el verbo "contaminar" — *con-tangere*—, y aunque tod+s estamos sometid+s a la dialéctica tocar/ser tocado, solo somos susceptiblemente vulnerables en la precariedad, puesto que es en esta última donde se produce una distribución desigual de la vida política que sostiene los cuerpos. Y no todos los cuerpos son iguales. Esta desigualdad, en demasiadas ocasiones extrema, es la que nos saquea a través de muchas violencias. La precariedad, por lo tanto, se materializa en la dermis misma, en la fragilidad somática que nos constituye, pues, tal como nos recuerda una vez más J. Butler, "es en lo corporal donde tiene lugar el sufrimiento político"⁸, es en superficie donde las marcas nos recuerdan la historia de quienes somos, donde la memoria queda inscrita.

¿Qué tipo de vulnerabilidades comienzan a gestarse en esta nueva cartografía política marcada por el alejamiento y la separación? ¿Cómo construiremos alianzas? ¿Desde que materialidades afectivas podremos construir otras materialidades que no estén tabicadas, aisladas, cerradas, a base de mascarillas, guantes y espacios sociales fragmentados, que no respondan al espacio del hogar burgués de donde las mujeres salimos escopetadas y que se refuerza como un lugar de bioseguridad frente a un afuera hostil? Ni goce ni roce: espacios clausurantes y cuerpos que se alejan. De casa al trabajo y de la oficina al hogar, se activa la cadena producción-reproducción sin ningún atisbo de sabotaje en su engranaje. Incluso la infancia era reducida y el juego literalmente prohibido. Ni golfas, ni putas, ni ravers pueden explorar los secretos que alberga la ciudad, la noche desaparece silenciosa en una repetición mecánica que estandariza un presente petrificado. El deseo y el cuerpo afectivo se repliegan. Producir sí, pero placer no. Se cierra al mundo en una constante desinfección e higienización que corroe la dermis y la epidermis, que elimina lo que fuimos instaurando una pulcritud construida bajo la sospecha del otro.

¿Qué hacer, si la vida ha devenido en deambular por lugares extraños en un proceso de descomposición, de nuestra propia experiencia, de erosión de nuestra propia piel? Suely Rolnik, desde su pensamiento psicoanalítico, apunta que no es posible transformar la esfera macro de lo social si no interrogamos sobre quiénes somos y tomamos las riendas de la subjetividad que la propia esfera social produce, si no desviamos nuestras pulsiones hacia la vida⁹.

Y, en este revolvernos hacia la vida, traer el pasado reciente al ahora, echar la mirada un pelín atrás y preguntarse quiénes han experimentado previamente mundologías similares y en qué condiciones habían resistido y desplegado imaginación política y también críticas y autocríticas, puede permitirnos imaginar nuevos circuitos para relaciones alegres. Los sujetos raros y las políticas extrañas, que no forman parte de ninguna historia central, hacen que la mirada se revuelva hacia lo subalterno, donde el feminismo y lo queer tienen una gran experiencia acumulada de contactos tan productivos como subversivos y liberadores.

Plegarse al tacto

“Lo más profundo es la piel”; esta frase estoica, extraña, misteriosa y bella del poeta francés Paul Valery supone mucha sabiduría y entraña toda una ética que nos recuerda que sólo somos seres en superficie¹⁰. Es a través de este gran órgano, la piel, que devenimos cuerpos sintientes. La piel nos pone en contacto, almacenando y regulando delicadas transmisiones que

configuran todo nuestro organismo viviente y la infinita red de códigos que activa, cada uno de ellos singulares, sorprendentes, imprescindibles, insustituibles y únicos.

En muchos aspectos, el tacto es difícil de investigar y de representar. Todos los demás sentidos tienen un órgano clave que puede ser estudiado e incluso aislado para tal objetivo. Para el tacto, ese órgano es la piel, en su extensión profunda es la carne, y es el órgano más extenso que tenemos en nuestro cuerpo. La piel es vital para el organismo, pero lo es especialmente para el organismo social y afectivo. Los pliegues táctiles sirven para detectar sensaciones de todo tipo, y las sensaciones o la ausencia de ellas son una de las funciones que determina nuestra experiencia como individuos y como sociedad; la conciencia las utiliza para establecer relaciones, orientaciones, interacciones en el espacio exterior, con los otros, y en el espacio interior, con nosotros mismos. Parece que es imposible sobrevivir, cultural y biológicamente hablando, sin las funciones que desempeña la piel. Mientras que en la vista no podemos ver nuestros ojos y en el oído no podemos percibir nuestra facultad de oír, en el tacto tocamos nuestra propia capacidad de tocar y ser tocados, una acción reflexiva que conforma desde que nacemos nuestra subjetividad. El contacto con otro cuerpo es, por lo tanto, a la vez y en primer lugar contacto con nosotros mismos¹¹.

¿Qué pasa cuando, de alguna manera, se cortocircuitan estas funciones bioculturales de la piel? Esta es la pregunta inicial con la que empezamos a pensar la exposición *Con Tacto. Políticas y poéticas de la tocabilidad*¹² en un contexto, el marcado por la crisis de la covid-19, donde la separación física y simbólica entre dos o más cuerpos ha alcanzado un punto álgido, no solo en nuestras propias biografías sino en la historia de nuestra propia civilización. Una crisis sanitaria que deviene, entre otras, en una crisis del contacto, que además de determinar las condiciones, las políticas, de vida y muerte, ha delimitado, o problematizado, las geografías sociales y culturales de quien se expone o no al tacto. ¿Qué significa, entonces, tocar y ser tocado?

El tacto, con el olfato, es el último en la jerarquía de los sentidos que establece e inicia en preponderancia y universalidad la vista y su correlato en el arte, pero es, sin embargo, en su ocultamiento, el primero de ellos a la hora de establecer bienestar y placer, porque en él se genera algo parecido a un sujeto, a una subjetividad individual y social a la vez; en el sentido de relacional, de afectado, de vinculado. Una subjetividad que en la vista y en los otros sentidos está de alguna manera abstractamente presupuesta. El tacto nos hace reales y cercanos al mundo de lo particular, es el sentido de lo concreto y es irrepetible. Nosotros nos experimentamos a nosotros mismos por primera vez cuando, al tocar otro cuerpo, tocamos,

sentimos a la vez nuestra propia carne modificándose en sus texturas, colores y sabores. Si se aboliera o restringiera drásticamente el contacto, tal como han experimentado algunos sujetos a lo largo del tiempo debido a su identidad sexual, racial, de clase o expresión serológica, o por manifestaciones del VIH u otras enfermedades, prejuicios o estigmas, o en mayor o menor medida tod+s este último año pandémico; si se mantuviera todo y a tod+s a distancia de manera prologada o permanente, perderíamos entonces no sólo la experiencia de otros cuerpos, sino que, ante todo, estaríamos perdiendo cualquier experiencia inmediata de nosotr+s mism+s, perderíamos pura y llanamente nuestra carne.

La covid, si bien ha socavado profundamente el sentido del tacto, también, y paradójicamente, nos devuelve una conciencia aguda y radical de su relevancia como condición de posibilidad de una esfera pública y una privada que se miran esperando ser tocadas, afectadas; reflejándose y proyectándose solo en su posibilidad de contacto. El espacio público, como miedo al contagio, imposibilita no sólo un sujeto político sino que desdibuja al propio individuo en su aislamiento. Cuando nos perdemos de vista hay depresión, pero cuando no hay tacto hay paranoia.

Tocar es el primer modo al que accedemos de niñ+s para vincularnos a l+s que nos reciben y nos cuidan, una condición previa que nos permitirá un poco más adelante acceder al lenguaje verbal, y a la lengua materna, y también a la sonrisa y al llanto. Tocar para conocer y relacionarnos con un mundo por descubrir, tocar como gesto iniciático de sentir ese mundo y reconocernos en él como cuerpo que toca el cuerpo de los demás, el de los que te acarician y te mecen y te calman y te alimentan o ¿te maltratan? Succionar, besar, lamer, chupar con todo un cuerpo bebé. La herencia del tacto, y del tacto no, en cada cuerpo. Tocar los objetos, los animales, los árboles, el agua, tocar y ser tocada por más y más personas y cosas que ya nos habitarán para siempre. El mundo se expande y se alegra o se contrae y se entristece traumáticamente en la experiencia del tacto-no tacto.

Dos: tiempos borrosos

No se puede pensar en sujetos y sociedades alegres o saludables si se prescinde del contacto cuerpo con cuerpo, piel con piel, mundo con mundo, especialmente cuando ese cuerpo, social y físico, es sorprendido o queda atrapado en la vulnerabilidad o en la fragilidad, la que ocasiona la enfermedad, el miedo, la amenaza, el prejuicio, el estigma, la pobreza, la pérdida, y necesita de la generosidad, el mimo, el cobijo de otra para sentir. Desde la salud mental dicen "es difícil sostener la prohibición de tocar, de acercarse, en un escenario de máxima vulnerabilidad en el que necesitamos buscar el cobijo del otro, su olor, ese territorio inexpugnable que es su

cuerpo cuando hemos construido un vínculo seguro”¹³. Negar, prohibir el contacto se convertiría de esta manera en un acto de rechazo, de miedo, pero también de crueldad y de abandono y en última instancia de locura y de extinción. Tocar, acercarse, es imprescindible cuando la palabra y cuando la pantalla no están disponibles o simplemente actúan como placebo a muy corto plazo.

La experiencia de ser o no ser tocad+s altera en mayor o menor medida la vivencia del cuerpo, el espacio que ocupa ese cuerpo, su desplazamiento, su emoción del otro, la imposibilidad del encuentro o el encuentro furtivo y desobediente. Cuerpos sospechosos que requieren de una nueva disciplina científica social que revele o invente su verdad, cuerpos abocados a un agotamiento que imposibilita el deseo, cuerpos acotados, previsibles en su invisibilización o estigma, con rasgos y síntomas claros que determinen su hospitalización o encierro, sus posibilidades de vida y muerte. Cuerpos que se alejan, que van menguando, que van perdiendo carne con cada toque de queda, con cada cierre perimetral, con cada cierre de fronteras, con cada recambio de mascarilla, con cada cita en Zoom, con cada amig+ no velad+. Cuerpos que no dejan rastro, cuya huella indetectable hay que limpiar, desinfectar, que no pueden tocar ni ser tocados. Cuerpos ininteligibles, imprecisos donde la dimensión del yo se desbarata, donde la relación con el otro, ahora cortocircuitada y vigilada, produce naufragios, extravíos, violencias entre fronteras dérmicas, entre fronteras que también son políticas. Cuerpos que desaparecen entre paredes de hospital, entre llamadas de teléfono, entre concertinas, en el desierto, en una noche de luna nueva y mar en calma. Muertos en vida, zombis, desaparecidos, ausentes.

Vivimos tiempos borrosos. Los actos, los ritos y nuestros propios cuerpos han cambiado de significado. Alejarse y acercarse al otro puede encarnar un conflicto irresoluble, dependiendo ¿de qué?, ¿de quién? En palabras del psicoanalista Didier Anzieu, “toda prohibición es una interfaz que separa dos regiones del espacio psíquico dotadas de cualidades psíquicas diferentes. La prohibición del tocar separa la región de lo familiar, región protegida y protectora, de la región de lo extraño, inquietante, peligroso”¹⁴. Quizás por ello, la distancia social tiene sentidos, y consecuencias, tan diversos dependiendo de nuestras vivencias de apego y desapego y de las experiencias y sentidos que tengamos y esperamos del otro. Las subjetividades quedan diluidas en una masa informe y mimetizadas con un escenario que tiende a homogeneizar a todos los ciudadanos reduciendo el contacto al cuidado médico, a curar a l+s contagiad+s y a la evitación del contagio. Personal sanitario agotado, desgastado, aburrido y ¿enfadado? Mientras, la comunidad, y con ella la cordura, desaparece.

Tres: políticas y poéticas de la tocabilidad

En el cuerpo a cuerpo existen todas las posibilidades, todos los grados y matices relacionales; el cuerpo expresa sus conflictos, pone resistencia y añade placer; insiste, reclama, juega, desiste y se retira porque el cuerpo puede ser fuente de daño y de cuidado y protección. La pantalla nos coloca en el lugar de espectadores pasivos, reduce el ángulo de visión haciendo que lo que está fuera de foco se convierta en fantasmático. Nos expulsa a un afuera donde no hay nada a lo que agarrarse, a lo no vivido, desactiva lo comunitario y borra los límites entre lo realmente acontecido y lo no acontecido. Nos hace irreales.

La vida no puede sostenerse sin cuidados, pero ¿a quién se llama?, ¿quién responde y quién acude o puede acudir a esa llamada? En medio del trauma que genera esta crisis sanitaria, esta crisis social del tacto, ¿qué pueden decir, paradójicamente, de lo irrepresentable del tacto las prácticas de representación, las prácticas artísticas? ¿Pueden la voz, la música, la imagen, el dibujo ser los medios por los que circulen los entresijos del vínculo táctil cuando el cuerpo está inaccesible? ¿Pueden contener lo que está desbordado o romper los diques que ya existían, pueden nutrir o extenuar, llenar huecos o crearlos? ¿Pueden redibujar un cuerpo borrado, señalar y curar heridas, vislumbrar una respuesta al dolor, a la impotencia que produce la ausencia del cuerpo del otro? ¿Cómo volver a poner el cuerpo en toda su materialidad en lugar de una interfaz tecnológica que calma y desampara al mismo tiempo? ¿Podría un desconcierto estético, en palabras de Halberstam¹⁵, indicar contextos estéticos mucho más amplios que nos alerten de situaciones imposibles o contradictorias que nos avisan de la complejidad de la vida actual?

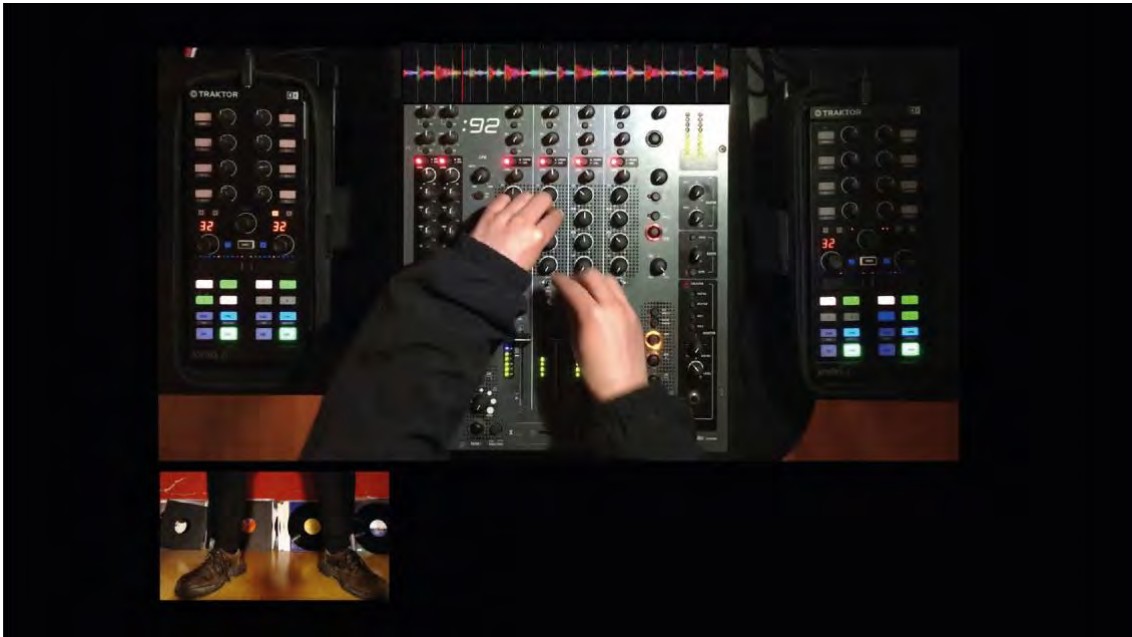
El conjunto de las obras que dialogaron en esta exposición no pretende representar el con-tacto o su ausencia, más bien juega el papel de abrir un interrogante en torno al trauma personal y social que hemos estado transitando, que nos atravesó, y sobre la forma en que son expuestos los cuerpos, en su tocabilidad y en su distanciamiento. Los interrogantes de partida tomaron cuerpo principalmente a través de la experiencia vivida y transmitida del subalterno; de la feminista, de la queer, de la bollera, del enfermo, del trans*, del negr+, del migrante, del marica. A través de la imaginación que despliegan estas criaturas salvajes, nos quisimos preguntar sobre la posibilidad de reinventar la figura humana en el espacio mismo de una comunidad quebrada, herida y, en última instancia, atravesada históricamente por el dolor y la exclusión, y hoy profundamente desconcertada. ¿Qué nuevas figuras podríamos imaginar para restablecer una política poetizante y deseante del contacto?, los lugares para su encuentro, las estéticas de su movimiento, la semiótica de su presencia, ¿la erótica en su revuelta? Conscientes de que hay situaciones que no se

pueden resolver artísticamente, ni narrativamente, ni tan si quiera poéticamente —porque el desconcierto lo es con el lenguaje mismo, perdiendo no sólo el sentido de dónde una está sino de quién una es—, pero también a través de esta perplejidad-vírica del colapso que nos invade, se abre la posibilidad de nuevos marcos epistemológicos y nuevas formas de vida, donde el con-tacto pueda tomar cierta avanzadilla y nos envuelva y revuelva con el otro, con las otras.

Con Tacto. Políticas y poéticas de la tocabilidad, ha sido un proyecto que se inauguró en marzo de 2021 con una presencialidad regulada y mediatizada por la pandemia después de un año de ausencia de cuerpos en las salas de arte. Se desplegó en dos salas como un pequeño ensayo colectivo, como una zona de contacto, donde una docena de artistas reflexionaron con sus obras sobre el con-tacto, en su exceso, en su regulación, en su carencia, pero también en su utopía erótica, sanadora y liberadora; sobre la necesidad de generar nuevas poéticas, estéticas, vínculos y vehículos para su redefinición. Y lo hicieron con piezas producidas antes, incluso mucho antes, de la pandemia de la covid-19, piezas, casi todas ellas, pre-pandémicas, que, sin embargo, interrogan con mucha potencia la realidad que atravesamos en ese, este, presente.

María Hamilton (aka Materia-Hache) como artista-DJ, compone una sesión-instalación que es una invitación a bailar como fórmula para el cuidado, la reflexión y la resistencia colectiva de los cuerpos. En sus propias palabras:

Se trata de hacer política en/con/de la fiesta como una posible forma de vida: intensificación, derroche, exceso, vida consumida en vivir y no en sobrevivir. Una traducción siempre en curso; una posición, un distanciamiento, una respuesta provisional y, como tal, una apuesta: la fiesta como políticas de la noche, como acción donde poder tocar crear, desear, sentir nuevos imaginarios que pongan en jaque, desplacen, cuestionen el imaginario cis-heterocapitalista impuesto; donde dejarnos atravesar por la música y bailar —sentimientos primarios y salvajes—, bailar con ferocidad y asimetría entre lo zigzagueante y lo desgarrado sacudiendo la armonía preestablecida con una gestualidad sin pudor en busca de la agitación. Cuerpos al servicio del placer para imaginar, construir, compartir nuevos relatos de resistencia.



Stay House, Sisters, Materia Hache, 2021.

Por su parte, la artista española afincada en Berlín Marisa Maza aborda las tensiones —distancia y cercanía, afirmación y rechazo— entre el género y la colonialidad en una vídeoinstalación realizada en Colombia en la que se entrevista a Candelaria, activista transgénero afrocolombiana. Esta obra llena el espacio mediante la proyección de dos videos: *Michel* y *Amazonas*. Candelaria, quien tuvo que abandonar a su familia, a sus amigos y también su lugar de nacimiento, relata sus experiencias más personales que van desde la violencia y la exclusión social a la aceptación individual y el auto-empoderamiento a través del encuentro público y el uso de nuevos espacios sociales con su nueva tribu. En contraposición, en la proyección de *Amazonas* el público se sumerge en un viaje por la región amazónica entre Colombia, Perú y Brasil. Al mismo tiempo que parece abrirse un mundo de ensueño que recrea la naturaleza exótica, también se convierte en una pesadilla, en un viaje hacia la nada, en un paisaje idílico que se repite y se recrea en sí mismo imposibilitando la posibilidad de fuga, de transformación.



Ni Para Ya - Ni Para Ca —identidades fluidas—, Marisa Maza, 2018-2019.

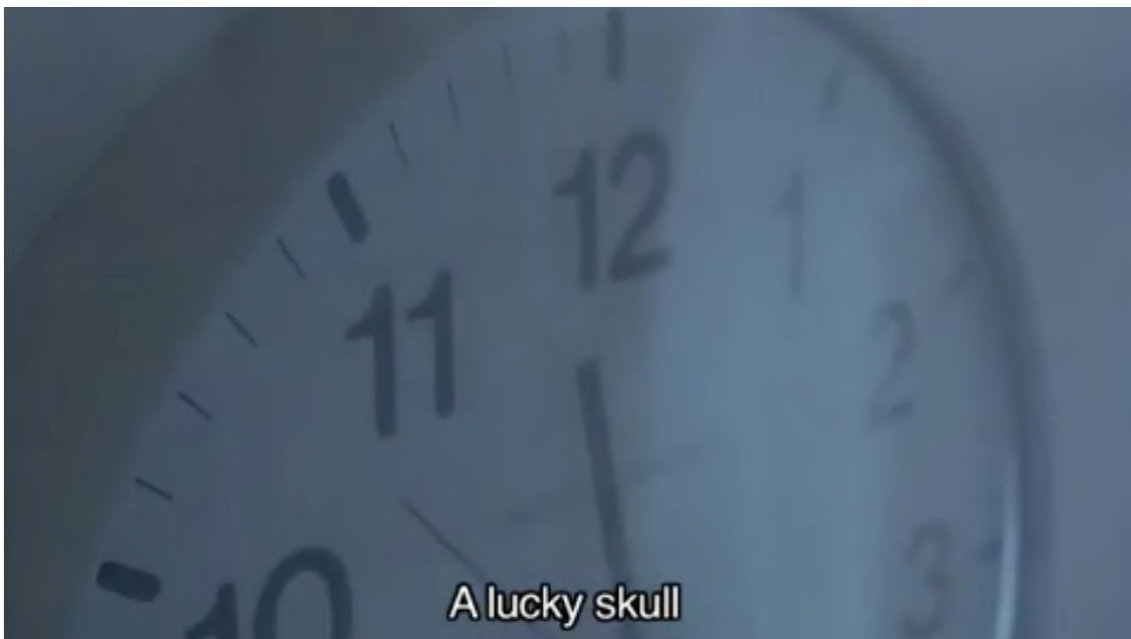
Abundando también en su propia historia personal y biografía colonial, Lizette Nin, artista dominicana, se centra en la cuestión de la piel y la distancia que impone la racialización sobre los cuerpos de la población negra antillana y lo que oculta la propia biografía colonial. La imposibilidad de contactar con una memoria que dé cuenta del presente individual y colectivo atrapado en la historia silenciada y violentada por la colonia. Y sobre el que planea un sueño: imaginar un Caribe más allá del turista, “un Caribe que aún sigue esclavizado y colonizado, e imaginar las manos invisibles que tocan la caña, para hacer la azúcar que se consume en muchas partes del mundo”.



Alberto, Lizette Nin, 2020.

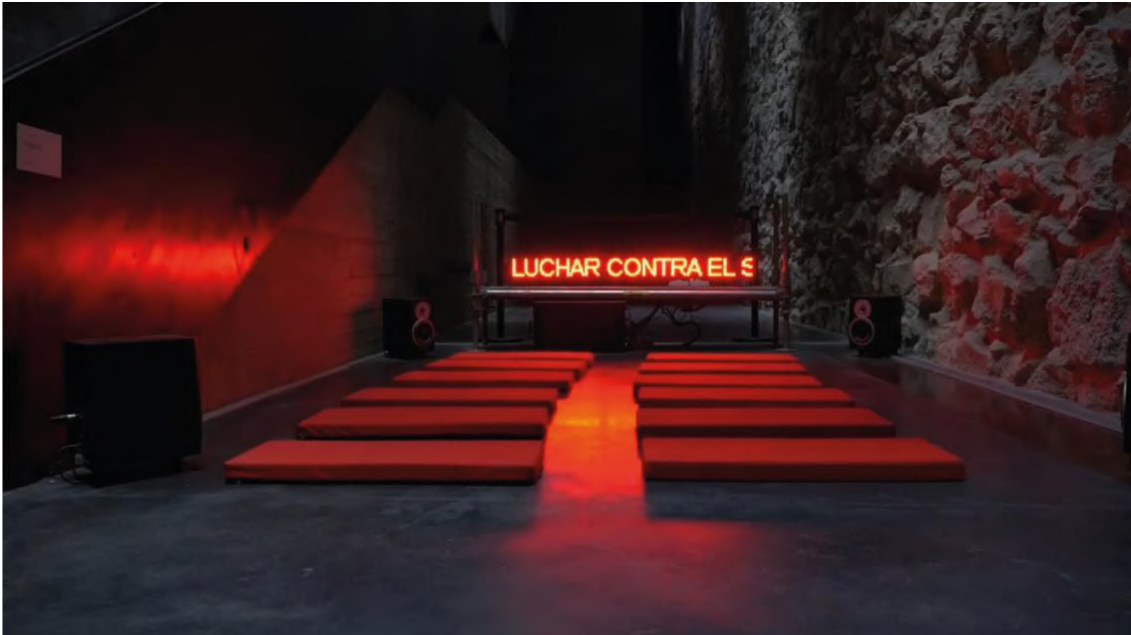
El colectivo español formado por Marta de Gonzalo y Publio Pérez, que trabaja desde el relato, la cultura popular y la pedagogía crítica, reflexiona en una pieza audiovisual sobre el concepto de la pulcritud como síntoma, un síntoma más de distanciamiento y paranoia social que jerarquiza y excluye las posibilidades de encuentro y los cuerpos en contacto:

“Cuando acabe esta canción
encontrarás que las prácticas
del deseo de pureza,
limpieza e higiene,
ensucian tu vida
por dentro,
ensucian tu vida
por dentro,
por dentro”.



Canción de la armonía y del mundo, Marta de Gonzalo y Publio Pérez, 2004.

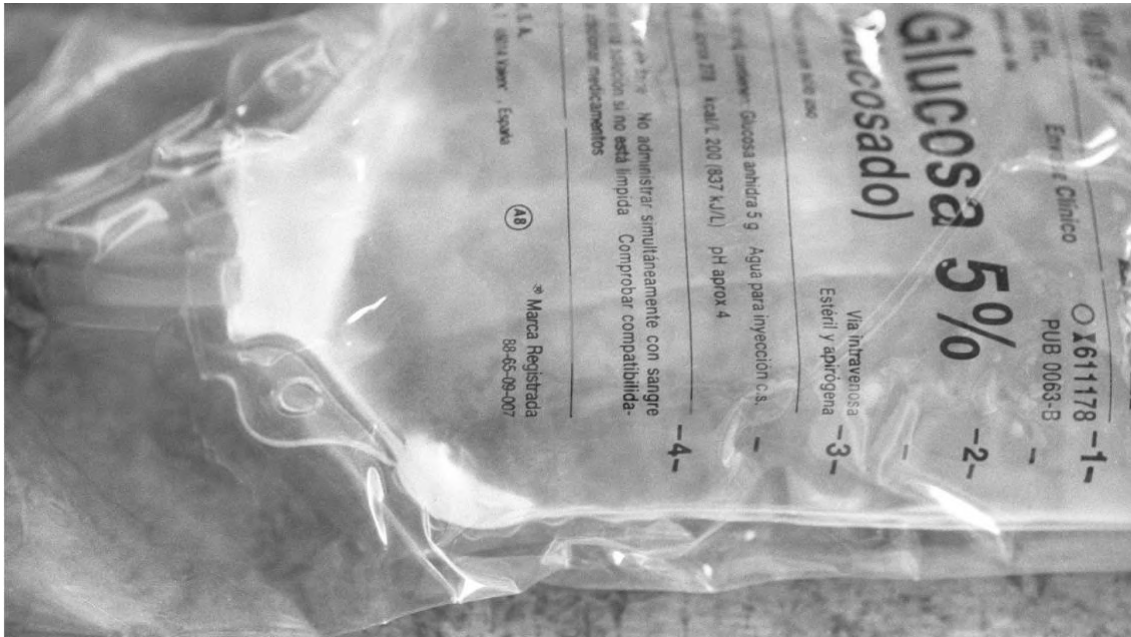
Floy Krouchi y Fefa Vila se alían para plantear una instalación, una evocación sonora que reactive el contacto y la erótica de un deseo colectivo, rabiosos, feminista, bollero, para el gozo y la revuelta.



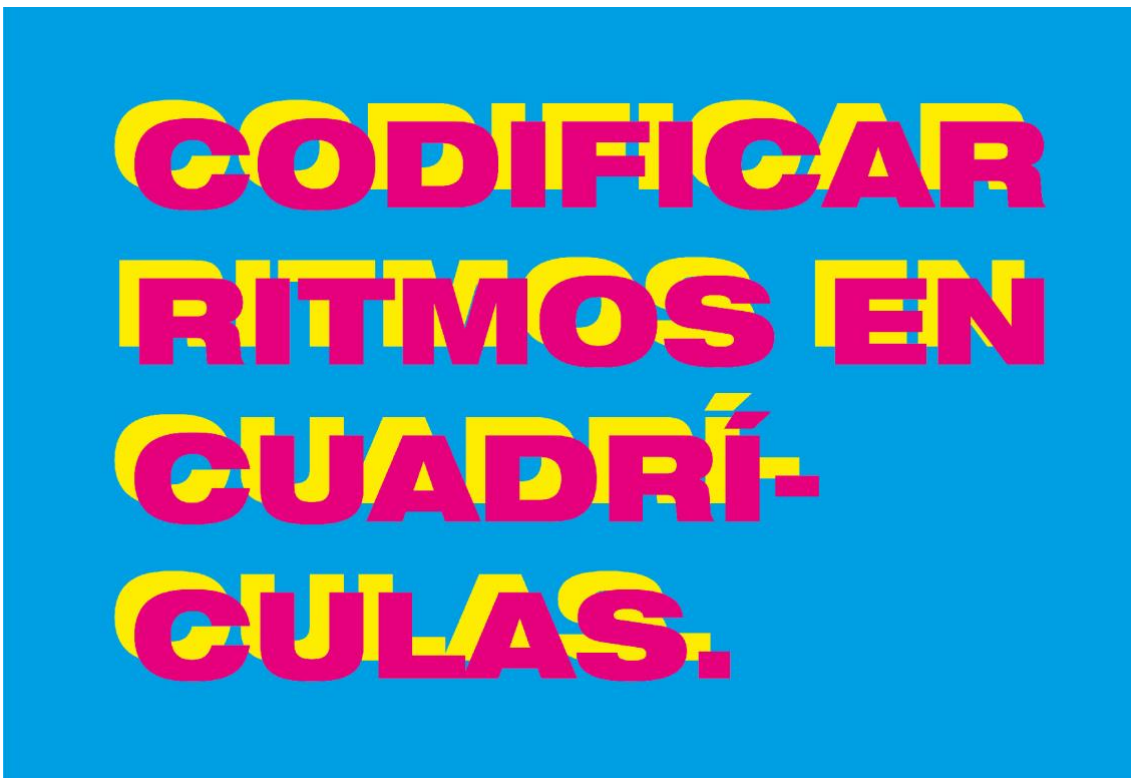
Tanto deseo, Floy Krouchi y Fefa Vila, 2016.

Xoan Anleo, artista gallego, el alicantino Pepe Miralles, así como el coreógrafo catalán Aimar Pérez Galí, desde diferentes formatos, interrogan la relación entre arte y enfermedad, arte y cuidado, arte y estigma y sida. Ecos de las políticas de vida y muerte, de amor y odio encarnadas y marcadas por el VIH-sida y que afectaron de una manera central a las comunidades maricas, entre otras, en todo el mundo. En el horizonte de Miralles aparece, invisible todavía:

[...] un dildo de dos cabezas: darnos por el culo con el culo, abandonando la erección y habitando la blandura. Estimular hace que adentre y a la vez ayuda a entrar de manera sintónica, con una frecuencia determinada y a dos bandas: insertivas y receptoras. No hay presencia ni acción, en esta nueva política del *contacto*, de la verga. Todos los cuerpos pueden restablecerse.



El libro de los cuidados, Pepe Miralles, 2018-2019.



Correspondencias, Xoán Anleo, 2018.

Donde continúa Aimar:

[...] la danza, construya lugares para el encuentro, la celebración y el gozo de los cuerpos en movimiento sin un objetivo productivista, es decir, por el placer mismo. Recuperar o re-imaginar esos lugares de celebración de los cuerpos gozosos. Algo parecido a lo que ocurría en los clubs nocturnos antes de esta nueva epidemia. Hay una revolución por llegar que ocurrirá en la oscuridad, alejada del ocular-centrismo neoliberal, liberando los cuerpos de su imagen proyectada y dejándose llevar por el deseo de la exploración intrépida y tridimensional del tacto.



The touching community, Aimar Pérez Galí, 2017.

A Diego del Pozo, los afectos, la piel y el tacto le sirven para tratar en su video las nociones del contacto como contagios de nuevos lenguajes y formas de comunicación en comunidades reales que siempre un poder termina por desactivar, por prohibir. El interrogante acaricia la duda e insiste en tocar, no en dominar:

[...] en dudar, poner en crisis todas las certezas. Abrazar la vulnerabilidad. En dejarse atravesar por la fuerza del erotismo, para combatir las políticas violentas del odio contra el planeta y contra quienes no encajan en los parámetros de normalidad y naturalidad establecidos. Agujerar el sentido de todo aquello que se ha tornado autoritario, neoliberal, que produzca miedo como estrategia de control, que estreche las potencias del deseo.



Tocar, No Dominar, Diego del Pozo, 2019.

Andrés Senra abre con su obra el debate sobre la distancia y la virtualización del contacto físico por medio de las aplicaciones sexuales que utilizan las maricas como una experiencia impotente, en cuyo reverso leemos la potencia de un deseo que quiere ser:

[...] una experiencia que trascienda el binarismo subjetivo-objetivo, una experiencia que alternativamente podría situar en mi cuerpo y en el cuerpo otre, una experiencia posible de ¿contacto?¹⁶ No pensándola, experimentándola desde nuestra identidad múltiple como un crisol de las infinitas interacciones con otros seres vivos y no vivos, identidades efímeras que generan la ilusión de un yo permanente, de una experiencia unificada. Los afectos, como pasiones moleculares en atracción y repulsión, aparecen y desaparecen a la conciencia, nos atraviesan por oleadas de energía que nacen en puntos localizados y deslocalizados de los cuerpos que se tocan. Solo así el contacto trasciende la experiencia en el propio cuerpo y se transforma en deseo que une, deseo que se revuelve, deseo que se rebela, deseo que nace en y entre los cuerpos que anhelan ese contacto del que han sido privados.



Postrauma, Andrés Senra, 2018.

Y, finalmente, le artista murciana Coco Guzmán intervino directamente sobre las paredes de las dos salas de exposiciones mediante la realización de dibujos expandidos que ahondan en la textura y la *tactibilidad* como experiencias de un sentido erótico, errático, manchado, arrugado, expandido en y hacia lo queer. Romperse en cachos, para en su encuentro tocar y sentir la belleza de esas nuevas formas.



La perversidad de la arruga, Coco Guzmán, 2021.

Cuatro: desconcierto y punto de con-tacto

Comencemos por reivindicar un nuevo estatus de inteligibilidad para el tacto. Hagámoslo desde es-culturas queer, feministas, criaturas salvajes que en la búsqueda de la belleza transmutan y se expanden hacia un espacio infinito de contacto, “artistas que quieren volver la vida más salvaje, repensar la naturaleza e introducir el desconcierto”¹⁷. Perder la forma que establece la mirada y el sentido donde se está: desorientarse para adentrarse a nombrar una nueva ética, una poética del contacto que nos alerte sobre la complejidad y las posibilidades infinitas de la vida y donde la tactabilidad y sus fusiones se vuelvan inquietantes para eso que han llamado “nueva normalidad”.

Bibliografía

Agamben, G., "Filosofía del contacto", en "Una voce", en *Quodlibet*, 5 de enero de 2020.

Anzieu, D., *El yo piel*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2007.

Butler, J., *El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Butler, J., "Apuntes para una teoría performativa de la asamblea", en *Revista Caja Muda*, número 9, 2017.

Deleuze, G., *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

Derrida, J., *El tocar*, Jean-Luc Nancy, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

Didi-Huberman, G., "Volver sensible/hacer sensible", en VV. AA., *¿Qué es el pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 69-99.

Halberstam, J., *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*, Madrid, Egales, 2020.

Haraway, D., *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuleceno*, Bilbao, Consonni, 2019.

Malabou, C., "La foule", en Marie Louis Mallet (dir.), *La démocratie à venir. Autour de Jaques Derrida*, París, Galilée, 2006, pp. 153-166.

Muñiz, E., *Rehabilitación en tiempos de COVID*, Asociación Madrileña de Salud Mental (ASM), Boletín número 47, 2021.

Nancy, J.L., *La frágil piel del mundo*, Madrid, De Conatus, 2021.

Rolnik, S., *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.

Vila, F., *Con Tacto. Políticas y poéticas de la Tocabilidad*, Alicante, UMH, 2021.

Notas

¹ Este artículo tiene como contexto y subtexto la exposición que he comisariado bajo el título *Con Tacto. Políticas y poéticas de la tocabilidad*, que tuvo lugar en el Rectorado de la Universidad Miguel Hernández en Elche entre marzo y mayo de 2021.

² Me lo traigo de Catherine Malabou en "La foule", publicado originalmente en Marie Louis Mallet (dir.), *La démocratie à venir. Autour de Jaques Derrida*, París, Galilée, 2006, pp. 153-166. Traducido al castellano en 2010 como "La muchedumbre".

³ Butler, J., *El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

-
- ⁴ Nancy, J. L., *La frágil piel del mundo*, Madrid, De Conatus, 2021.
- ⁵ Derrida, J., *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- ⁶ Haraway, D., *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuleceno*, Bilbao, Consonni, 2019, pp. 63- 64.
- ⁷ Didi-Huberman, G., "Volver sensible/hacer sensible", en VV. AA., *¿Qué es el pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 69.
- ⁸ Butler, J., "Apuntes para una teoría performativa de la asamblea", en *Revista Caja Muda*, número 9, 2017.
- ⁹ Es uno de los argumentos principales de la psicoanalista y escritora Suely Rolnik en su obra *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.
- ¹⁰ Deleuze, G., *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ¹¹ Agamben, G., "Filosofía del contacto", en "Una voce", en *Quodlibet*, 5 de enero de 2020.
- ¹² La exposición, comisariada por la autora de este artículo, tuvo lugar en Elche, entre marzo y junio de 2021, financiada y patrocinada por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Miguel Hernández de Alicante. De esta exposición se ha publicado un catálogo con el mismo título bajo mi propia dirección.
- ¹³ Muñiz, E., *Rehabilitación en tiempos de COVID*, Asociación Madrileña de Salud Mental (ASM), boletín número 47, 2021, p. 28.
- ¹⁴ Anzieu, D., *El yo piel*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2007, p. 159.
- ¹⁵ Halberstam, J., *Criaturas Salvajes. El desorden del deseo*, Madrid, Egales, 2020, p. 129.
- ¹⁶ El interrogante es de la propia autora.
- ¹⁷ Halberstam, J. *óp. cit.*, p. 129.

Ser Farrucas en El Puche

Un diálogo sobre las resistencias transfeministas, con [Ian de la Rosa](#)

R. Lucas Platero Méndez

Universidad Rey Juan Carlos / lucas.platero@urjc.es

Resumen

Esta conversación entre Ian de la Rosa y Lucas Platero aborda las formas de resistencia transfeminista que encontramos en la obra fílmica de Ian de la Rosa, donde sus protagonistas son personas que están en varias encrucijadas de sexo, raza y clase social. En su última obra, *Farrucas*, conocemos a unas adolescentes que encarnan mestizaje marroquí y andaluz en un barrio de El Puche, y nos acercamos a sus estrategias para hacer frente a un contexto que les dice que no saben y que no valen. Abordamos también la discusión sobre las políticas de representación de las personas trans en el cine y ponemos en valor la aportación de las personas trans a esta disciplina.

Palabras clave

interseccionalidad; mestizaje; resistencia; trans; transfeminismo.

En la discusión feminista actual encontramos un debate clave y es cómo se pueden desplegar estrategias de emancipación y transformación social que supongan una resistencia a las normas sociales, aquellas que generan unas desigualdades sociales que están entrelazadas, como son el sexismo, el clasismo, el racismo, la transfobia, el capacitismo o la xenofobia (Crenshaw, 1991; Platero, 2012). En estas discusiones, sus participantes se preguntan cómo las mujeres pueden conseguir más agencia y autodeterminación sobre sus propias vidas, sus cuerpos y las políticas que las atraviesan. De hecho, la cuestión de quién es el sujeto político del feminismo (Casado, 1999) sigue siendo candente, planteando una importante y posicionada discusión sobre si se puede y debe ampliar dicho sujeto político ([Fernández Garrido](#), 2018; Alabao, 2020).

Esta lucha feminista tendrá diferentes objetivos, según la corriente feminista que la encarne. Desde posiciones reformistas supone una búsqueda de la transformación del marco legislativo que impide la igualdad entre hombres y mujeres, porque se cree en la justicia de un sistema meritocrático que traerá una mayor igualdad para las mujeres. Desde otras ópticas estructuralistas, se busca producir una revolución y una generación de conciencia colectiva que moviliza a las mujeres, fomentando una cultura

femenina. Y para las políticas feministas postestructuralistas, supone un cambio de los significados culturales que se inscriben en los dualismos (Thomas y Davis, 2005).

Este texto surge del interés por acercarse a la cuestión de las resistencias feministas y hacerlo a través de un proceso dialógico que parte de una mirada transfeminista. En este sentido, el transfeminismo, siguiendo a [Sayak Valencia](#) (2018), es una:

herramienta epistemológica que no se reduce a la incorporación del discurso transgénero al feminismo, ni se propone como una superación de los feminismos. Antes bien, se trata de una red que considera los estados de tránsito de género, de migración, de mestizaje, de vulnerabilidad, de raza y de clase, para articularlos como herederos de la memoria histórica de los movimientos sociales de insurrección. Esto, con el fin de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y de los devenires minoritarios que no son considerados de manera directa por el feminismo hetero blanco biologicista e institucional, es decir, aquellos sujetos que quedan fuera o se deslindan enérgicamente de la reconversión neoliberal de los aparatos críticos de los feminismos, eso que hoy conocemos como políticas de género o "políticas de mujeres".

Desde este lugar posicionado en el legado transfeminista, que supone fijarse en las intersecciones de los movimientos de la insurrección, me acerco a la discusión sobre las resistencias en la vida cotidiana y lo hago a través de una conversación con el cineasta trans Ian de la Rosa. Ian de la Rosa es autor de cortos como [Victor XX](#) (2015), [Porque la Sal](#) (2018) y [Farrucas](#) (2021), y es uno de los guionistas de la serie de televisión [Veneno](#) (2020), entre otras direcciones y trabajos de guionización. Acaba de ganar el premio feminista europeo [Snowball Award](#), de la Flax Foundation, junto con a la artista canaria [Daniasa Curbelo](#), y es impulsor de las residencias de investigación artística [La Jacaranda](#) en su Níjar natal (Almería), junto con [Nahuel Cardozo Basteiro](#) y [Eva Rodríguez Góngora](#).

El interés que tiene esta conversación reside en abordar la práctica cultural y la producción filmica de Ian de la Rosa como materiales que podríamos tildar de interseccionales, y que se hacen eco de las diversas formas de resistencia de aquellas personas que suelen estar fuera del debate feminista más visible por su posición como sujetos subalternos. Son materiales que reconozco como una forma de lucha transfeminista. En su trabajo, Ian de la Rosa da voz a historias encarnadas por sujetos subalternos, jóvenes, que dan vida al mestizaje marroquí y andaluz, mostrando vivencias trans y a personas cuyas vidas están atravesadas por la precariedad económica, casi siempre ambientadas en los paisajes de Almería. No son historias de grandes movilizaciones o de grandes nombres feministas que aparecen en

los libros, sino que son historias de la vida diaria que ponen en jaque muchas de las narrativas hegemónicas sobre qué es lo que se recuerda y se narra como lo importante, o qué sujetos políticos encarnan la lucha feminista. La obra de Ian se ubica en un sur que conocemos poco y que él se obstina en presentarlos.

Este texto se basa en la conversación que tuvimos Ian de la Rosa y yo, una tarde de verano de agosto de 2021, en La Jacaranda, mientras sonaban las [chicharras](#) y la mayoría de sus residentes se echaban la siesta.



Ian de la Rosa y Lucas Platero.

Lucas: ¿Cómo te nombro? ¿Ian Garrido o Ian de la Rosa?

Ian: Ian Garrido fue mi primer nombre elegido. Y luego vino el nombre artístico: Ian de la Rosa. Elegí este nombre porque antes me llamaba Rosa, y es una forma de reivindicarlo.

L: Estamos en La Jacaranda, la residencia artística en Níjar (Andalucía) que has impulsado junto con Nahuel Cardozo Basteiro y Eva Rodríguez Góngara, y que es un hervidero de ideas y proyectos. En un par de días te vas a Viena, a recoger el premio Snowball Awards, y estás escribiendo un nuevo proyecto para la gran pantalla... Siento que estamos en un sitio donde pasan cosas y surgen ideas imposibles que, sin embargo, terminan cambiando las cosas.

Tú y yo nos conocemos, en persona, desde 2017. Coincidimos en la Universidad de Verano de Maspalomas, en las islas Canarias, a la que nos convocaba la asociación de infancia [Chrysalis](#). Allí pudimos charlar un poco

más y conocernos, hablar de nuestros proyectos. Tenemos muy buenos recuerdos de ese encuentro, lleno de chavalería trans y de paisajes maravillosos.

I: Yo había oído hablar de ti en la Universidad, y también me había hablado de ti una amiga muy cercana...

L: Estábamos en un hotel que tenía un pequeño bosque de palmeras, junto a la playa. Un oasis. En este curso de Maspalomas, pude ver *Víctor XX*, y acercarme a tu trabajo. Me gustó mucho encontrar en tus historias una maraña de matices, donde la experiencia trans es algo más que el tránsito, y ver que huyes de las grandes ciudades donde parece que sucede todo. Años después, he podido ver *Farrucas*, una obra tuya que me ha dejado impactado por la calidez humana de sus protagonistas, unas chavalas adolescentes que viven en un barrio marginado de Almería y que tratan de sobrevivir al instituto y al etiquetamiento difícil que tienen como marroquíes andaluzas en la intersección con [la gitanidad](#).

Te quería plantear: ¿cómo surge *Farrucas*?, ¿qué intereses te llevan a hacer este trabajo?

I: Me alegro de que te parezca tan interesante, porque fue un proceso largo y muy duro, como casi todo en el cine. La idea primigenia de hacer *Farrucas* surge de una pregunta que me hago justo después de pasar por mi mastectomía. Un paso fuerte en mi tránsito de género. Tenía que ver con las preguntas que me hago sobre mi identidad como andaluz, algo que siempre estaba ahí. Empiezo a tomar conciencia de esta identidad cuando estoy fuera de Andalucía, al estudiar y vivir en Barcelona, ¿qué soy?

Empiezo a leer a [Antonio Manuel](#), un profesor de la Universidad de Córdoba, un intelectual andaluz importante. Explora el calado que han dejado los ocho siglos de Al-Ándalus en el lenguaje, la música, el folclore, cómo ha ido evolucionando y qué significó ese exterminio a manos de los Reyes Católicos para una parte importante de la población. Y otra parte importante de la población que se quedó y tuvo que adaptarse, bajo pena de muerte o exilio. Me acerqué a su trabajo, fui a conocer a Antonio Manuel en persona y surgió una conexión muy bonita. Acercarme al pasado andalusí fue un camino en el que yo también me estaba buscando. Estoy buscando a mi familia, trato de entender nuestras tradiciones y cómo somos. De repente, lo que estoy explorando está muy vinculado con el flamenco, con esa mezcla entre lo andalusí, lo gitano y lo payo.

Empiezo a preguntarme, ¿dónde está la mezcla ahora?, ¿dónde están estas personas? Empiezo a estar en contacto con [El Puche](#), un barrio muy castigado de Almería. Conozco a la Chiqui y a su hija Hadoum, que termina

siendo una actriz amateur de *Farrucas*. Son personas que encarnan esta mezcla de la que solo había escuchado hablar y, sin embargo, esta mezcla era algo que había visto de pequeño en mi colegio público de Níjar, donde me he criado. Pero cuando era pequeño no podía darle un sentido pleno a esta experiencia.

Una vez que consigo que la productora con la que estaba trabajando en ese momento me dijera que sí a hacer este corto —cuando me dicen que les gusta el proyecto, el barrio, etc.—, empieza otra fase de la película.



Fotograma del corto *Farrucas*, facilitado por Ian de la Rosa.

L: Esta historia que cuentas en *Farrucas* podría estar pasando ahora, es muy contemporánea. Sucede en El Puche, pero podría pasar en Níjar y en otros sitios. Lo vivo como la lucha de unas chicas por encontrar su sitio en un contexto que les dice que no tienen futuro. Un contexto en el que ellas tienen que repetir la historia de sus madres, mujeres que forman una familia y se buscan la vida en un barrio con problemas, mujeres que no tienen mucho valor y que se pueden comprar y vender.

I: No te quepa duda de que estas historias están sucediendo ahora mismo.

L: En mi perspectiva, ellas encarnan una resistencia feminista de forma cotidiana y ponen en danza muchas estrategias de supervivencia que les permiten seguir y estar en un contexto difícil. Ellas se encuentran en la intersección de las resistencias feministas y antirracistas, por el mismo hecho de estar y seguir vivas.

I: Lo primero que me llamó la atención fue una de las estrategias que ellas desplegaban, basada en los vínculos tan fuertes que habían forjado. Igual no los percibes a primera vista. La sororidad. Ellas tienen de base esta red, son conscientes de habitar este espacio hostil y se han socializado en estas escuelas en el barrio, y cuando salen a hacer el bachillerato fuera se dan cuenta de que están señaladas, de que les han hecho un círculo a su alrededor para que no salgan de su barrio. Se supone que estamos en un sistema educativo público y deberíamos salir todos con la misma formación, pero ellas se dan cuenta de que tienen grandes lagunas en su formación que son muy difíciles de salvar. No es imposible, pero todo lo que les han dicho es que si se esfuerzan...

Farrucas va de esto, de cómo se dan cuenta y cómo se apoyan, se animan a pesar de que es muy difícil llevar esa carga encima. *Farrucas* te permite ver el trasfondo de lo que llevamos encima. Están en una frontera, una especie de limbo, en lo que les han dicho que han de desear pero que ven muy lejano. Se plantean, ¿sigo con lo que he visto en casa? Una posición social de las mujeres con pocos recursos, una identidad racializada de que son almerienses, porque han nacido aquí, pero fuera del barrio no se lo reconocen. Habitan un lugar fronterizo que a mí me parece un lugar maravilloso, pero entiendo que en algún momento se han de agarrar a algo. No pueden vivir todas las identidades y menos si no son comprensibles para el resto.

L: Hay una escena de *Farrucas* muy poderosa donde se aprecia esta lucha, en la que una de ellas dice: "es que me siento tonta, porque estudio dos semanas y saco un 3 o un 5 y mis compañeras estudian dos semanas y sacan un 8 o un 9. Y yo no soy tonta".

I: No son tontas, pero tienen muy mala preparación educativa, algo que da para otra entrevista y un largometraje. Si te pones en la piel de un profesor o una profesora, ¿cómo lo haces? Ellas tienen unas condiciones de vida muy duras, en un barrio muy castigado. El profesorado trabaja con chavalas y chavales, pero no sabe lo que han pasado en casa.



Fotograma del corto *Farrucas*, facilitado por Ian de la Rosa.

L: Saben que se les mide por los resultados, no por su proceso educativo. Las amigas se animan, se dicen no te rindas, no eres tonta. Estamos juntas en esto.

I: Estamos todas en el mismo barco

L: Aunque son muy jóvenes, su resistencia tiene que ver con compartir sus vivencias de resistir a un sistema educativo que les hace sentir que son tontas y que no les ayuda necesariamente a crecer como a otras niñas y jóvenes en contextos no desfavorecidos. Consiguen hacer algo muy difícil: desobedecer a un sistema educativo que les dice que no valen.

I: Al menos les ayuda a reconocerlo.

L: Te quería preguntar por el proceso de hacer vuestro corto, *Farrucas*. Sé que no ha sido fácil y que se ha hecho en dos fases. Estaba pensando en el libro *El arte queer del fracaso*, de [Jack Halberstan](#), que critica también esta noción neoliberal del éxito que nos inculcan, donde no nos podemos permitir el fracaso. Señala que estamos sometidos a la dictadura del éxito, de la inmediatez de las redes sociales con la proyección de felicidad y éxito. Y, sin embargo, el proceso de *Farrucas* implica un aprendizaje basado en el fracaso del primer rodaje. ¿Qué aprendizajes cruzan vuestra experiencia de rodaje?

I: Mi primer aprendizaje es que puedes fracasar. No pasa nada. Solo se hunde tu ego. Fracasar puede ser una experiencia positiva cuando te

puedes reponer, cuando se puede volver a intentar. De entrada, el concepto de autoría no era muy firme en mí, pero al hacer *Farrucas*, adquiere un sentido muy colectivo. Aunque se ve mucho a la productora y a la persona que dirige el corto, ellas, como actrices no profesionales, decidieron gran parte de lo que querían contar y qué no, aunque no siempre fueran conscientes. Simplemente porque si no querían contar algo, no se podía contar en una película. Al respetar su capacidad de elegir qué contar, se cae la idea del autor que dice: "yo quiero contar esta historia". Pude contar la historia que me dejaron contar. En el caso de *Farrucas*, la de unas personas que tienen capacidad de decisión sobre su vida, una historia muy personal sobre cómo enfrentarse a un mundo que parece que ha hecho un guion prefijado para ellas.

También he aprendido que todos tenemos prejuicios, aunque no los queramos tener. En el primer guion y en nuestra primera entrada en el barrio creo que fuimos con prejuicios, y también en el contacto inicial que tuvimos con ellas. Tuvimos un intento de rodaje fallido en el verano de 2019, con muchas complicaciones técnicas. No íbamos bien preparadas. Ellas y todo el barrio aprendieron qué era un rodaje. Era la primera vez que se rodaba en El Puche, con personas de El Puche, gracias a la [Asociación Ítaca](#) y a las familias de las chicas que participaban en el rodaje. Nos contextualizaban y explicaban al resto quiénes éramos. La verdad es que éramos aliens. Un barrio con tanta basura es como un vertedero, nadie va allí a tomarse un café. El barrio está tan deteriorado que la gente se planteaba con sospecha: "¿qué estáis haciendo aquí?".

L: Estabas hablando de los aprendizajes que emanan de un fracaso, de cómo ellas han contado lo que han querido contar y, en otra conversación que hemos tenido, también señalabas el paternalismo que surge cuando entramos en espacios donde hay tantas desigualdades.

I: Aunque no quiera, soy el director blanco y payo que está proyectando sus ideas preconcebidas sobre el barrio. A mí, como almeriense que se ha criado en Níjar, toda la vida me habían dicho que no fuera a este barrio, porque me iban a robar. Todas las ideas que he acumulado en treinta y un años acerca de El Puche no se deconstruyen en unos pocos días.

L: Sigues manteniendo el contacto y estás vinculado emocionalmente a El Puche.

I: Estuvieron aquí en La Jacaranda celebrando el cumpleaños de Hadoum. Compartimos muchas fiestas y mucha música.

L: Cuéntanos más del proceso de hacer *Farrucas*.

I: En el primer rodaje tuvimos un fracaso tremendo. Me di cuenta de que el guion que había escrito, y que a todo el mundo le gustaba, estaba escrito desde arriba. Nos dimos una hostia que nos llevó a ponernos al mismo nivel de las protagonistas. Tras mucho compartir y muchas conversaciones, entendimos que ese era su papel como actrices, pero también como coautoras. El segundo guion está coescrito con Jana Díaz Juhl y es un guion de ficción al uso. Incluimos en este guion todo aquello que a ellas les preocupaba y les interesaba.

L: Con *Farrucas* surge una dificultad particular que es dónde situarlo, ¿ficción o documental? Se desdibujan algunas jerarquías de qué se cuenta y cómo se cuenta, y se ven estrategias feministas, como la agencia y el empoderamiento de estas mujeres tan jóvenes que están contando sus vidas. ¿Qué aprendizajes y dificultades te encuentras como director?

I: Aparece un paralelismo inevitable. Se entreteje mi propia experiencia de transición de género con los géneros cinematográficos. ¿Qué es ficción y qué es documental? *Farrucas* está catalogada como ficción a nivel oficial, aunque tiene un guion que ellas nunca se aprendieron. *Farrucas* cuenta con todos los dispositivos de una historia de ficción, pero tiene una base potente de observación durante mucho tiempo, de una convivencia importante y de una potencia de las actrices muy fuerte. No era improvisación, pero, como no se sabían los diálogos —aunque sabían qué tenían que decir más o menos—, todo lo demás era libre en la escena al rodar. Supura una verdad que se le acerca al documental: los personajes se llaman como ellas, viven en el barrio que ellas viven. Nos hemos acercado a su realidad y hemos tratado de ser fieles en todo lo posible.



Fotograma del corto *Farrucas*, facilitado por Ian de la Rosa.

El corto, en ese sentido, trasgrede. Suponíamos que era una especie de híbrido, pero ahora mismo lo sabemos con certeza. Nos han dado premios de ficción y de documental. En España recientemente hemos ganado el [Festival de Elche](#) como ficción y después en [Vila do Conde](#), en Portugal, hemos ganado un premio de documental. Nos pareció que era muy valiente que el Festival de Vila do Conde se atreviera a darnos un premio de documental, cuando *Farrucas* estaba inscrita como ficción.

L: Tu trabajo se acerca al tema de las identidades, que encuentro que encarna una lectura crítica de la [interseccionalidad](#), y siempre aborda las vivencias de gente joven que está atravesada por la raza, por la sexualidad y el género, la clase social, etc. ¿Crees que tu proceso creativo tiene que ver con esas preguntas íntimas donde estás pensando sobre tu propia identidad, a pesar de que tú mismo no siempre encarnas algunos de esos lugares sobre la raza? Igual no todo lo que creas tiene que ver contigo directamente, pero igual sí tiene que ver con un tema constante que se pregunta sobre la identidad. ¿Serán estas preguntas algo que nos va a acompañar toda la vida?

I: Es un proceso íntimo cómo llego al proceso creativo. O quizás es al revés, si lo creativo me lleva a un proceso íntimo sobre quién soy y cómo son los demás. Vamos además cambiando con el tiempo, con las experiencias. La gente que me interesa está atravesada por estas cuestiones de la identidad, lo que me lleva a profundizar para ver lo que no se ve a primera vista:

aquello que es inmaterial y que conforma el cine. Lo que hace que el cine funcione es lo que no se ve. Por eso creo que estoy enganchado al cine. El cine es algo incontrolable; puedes preparar la pócima, pero cuando te la bebes, no sabes lo que va a pasar. Trato de expandir esta pregunta sobre la identidad a todos los ámbitos.

L: Hay un debate actual sobre la representación de las personas trans en el cine. Sobre si los actores y las actrices, el director de la película, han de ser trans para hacer una historia trans, si la directora de imagen y el perro que sale en la película han de ser trans. Hay una parte seria en este debate, sobre la dificultad de las personas trans para participar en el mundo del cine en todas sus vertientes. Y, por otra parte, hay otra pregunta sobre si las historias tienen que ser auténticas porque las personas que las cuentan encarnan esas mismas vivencias. ¿Tienes que vivir en El Puche para hablar de El Puche?

I: Intenté vivir en El Puche y no pude. Me quedé lo más cerca que pude. Si yo tuviera que ser una persona racializada para hacer *Farrucas*, jamás hubiera podido hacer este corto. Pero, por otra parte, sí que pienso que hasta el perro de la película tiene que ser trans en el rodaje de una peli trans.

L: Perdóname la broma.

I: Sí, me encanta que nos podamos reír. Son dos temas que quiero abordar. El tema trans dentro de las historias que contamos es súper importante, el tema de la representación corporal. Pensemos que una persona blanca no hace de negra. Y creo que es lo mismo.

L: El cine ha recurrido a esto muy a menudo, mira el fenómeno [blackface](#).

I: O las cabalgatas de Reyes.

L: Esas barbaridades se han hecho y se hacen.

I: ¡Ya está bien! No vamos a apoyar cosas así. Cuando te dicen: "un actor o una actriz puede tener la capacidad de actuar y hacer cualquier personaje", ¡No! Que se hormone y que transite y podrá tener la cara, la voz, el cuerpo que tiene alguien que ha pasado por la testosterona, por una hormonación, por una cirugía, o que ha pasado por el proceso de decir que no quiere esos tratamientos. ¿Cómo quieren que dejemos de ser invisibles las personas trans cuando ponen imágenes de personas cis haciendo de trans?

Son siempre las mismas narrativas sobre cómo me doy cuenta de que quiero transitar o qué duros son los primeros momentos del tránsito. Parece

que no hay nada más que contar. Y ¿qué pasa cuando acaba esta fase?, ¿qué pasa cuando dejas de hormonarte? ¿Qué pasa con las relaciones?, ¿qué pasa cuando eres una persona en el mundo que ya ha transitado?, ¿cómo te ubican los demás en el espacio?

L: Otra constante en tu trabajo es que te interesan las relaciones. Está presente en *Victor XX*, donde hay una historia de amor y desamor, y está presente en tu nuevo trabajo, con una historia de amor entre Hadoum e Iván que tiene lugar en tus lugares habituales: Almería, la gente que trabaja en los invernaderos, las mujeres que trabajan con las frutas y verduras y un hombre trans que va a entrar en la patronal. Es la historia de un amor imposible entre dos outsiders, con un salto interracial y de clase, entre alguien de la patronal y una obrera.



Fotograma del corto *Victor XX*, facilitado por Ian de la Rosa.

I: Llevo mucho tiempo trabajando en este nuevo proyecto, aunque se está transformado bastante desde la idea original. Uno de los motivos de hacer *Farrucas* fue darme cuenta de que no sabía nada sobre qué significa tener origen marroquí y haber nacido aquí. Este nuevo proyecto, la historia de amor entre Iván y Hadoum, me ha gustado mucho ubicarlo como una historia de amor desde mi perspectiva. Mi intención es cruzar esas identidades. Él tiene una identidad trans muy marcada y ella es como las protagonistas de *Farrucas*, una mujer racializada en mitad de la frontera entre varios sitios: es de aquí, pero también de otro sitio, la gente no entiende sus orígenes; todo mezclado con la clase social.

L: Está ambientada en un contexto que solo solemos conocer por las noticias de sucesos. Te ayuda a pensar en qué pasa con las condiciones de vida de quienes trabajan en los invernaderos y el cultivo intensivo.

I: Tienen unas condiciones de trabajo de esclavitud, con unas temperaturas imposibles —ahora en verano no se puede trabajar—, con salarios

bajísimos, sin contratos. ¡Te llevas las manos a la cabeza y te dan ganas de llorar! Ahí se producen las verduras y hortalizas de buena parte de Europa.

L: Al pasar por los [invernaderos](#) se ven muchas de las marcas que luego están en nuestros mercados.

I: Es algo que sucede aquí, en lo local, pero tiene que ver con algo muy global. Ubicar mis historias aquí implica contar historias que aún no se han contado. Me interesa la ficción, con estructuras clásicas, pero bueno, ya veremos en qué queda, porque eso pasó con *Farrucas*. Dejaré que el proyecto tome su camino, es imposible no hacerlo así. Voy a mezclar ficción y documental. Voy a coger a un actor trans y la protagonista será alguien de esta realidad andalusí-marroquí. Probablemente ambas tendrán poca experiencia en actuación.

L: ¿Este proyecto está siendo posible gracias a vuestra residencia artística, La Jacaranda?

I: Originalmente, la historia era un poco diferente, porque el personaje trans se quedaba embarazado, pero así era difícil de vender a una productora en el contexto actual. Quizás hacer una ficción de un padre trans gestante puede ser mi tercera película. No lo he desechado, estoy esperando al momento adecuado.

L: Mi pregunta era más si La Jacaranda está haciendo posible que este nuevo proyecto salga adelante.

I: La Jacaranda surge por el contexto de la pandemia. Tuve que volver a mi pueblo, al mes de estar en confinamiento, sin trabajo. Estuve un año en casa de mis padres, fue difícil a nivel anímico. Y, en mitad de ese tiempo, llegó el premio Snowball de la Flax Foundation, llegó cuando ya estaba pensando si tendría que dedicarme a otra cosa. ¡Estoy tan agradecido por el premio! Junto con Eva y Nahuel, me surgía la inquietud de romper el aislamiento cultural que se vive en Níjar. No queríamos estar solos en este pueblo y ahora estamos en esta casa que nos da la posibilidad de crear y escribir. Esta residencia es un apoyo crucial para la escritura de este guion. Me siento muy afortunado de poder gestionar este proyecto, que nos nutre a nosotras y al pueblo, creando un tejido cultural.

Somos tres personas que nos hemos formado fuera de Andalucía y cuando hemos regresado aquí, nos hemos dicho: "nos gusta vivir aquí y lo único es que queremos cambiar algunas cosas". Ha sido muy insospechado y curativo. No entraba en mis planes, para nada, volver a mi pueblo, donde me he sentido extranjero y de donde he querido huir desde que tengo uso de razón. Ahora no me iría a ningún sitio.

L: Hace poco hablaba con mi amigo Gerard de cómo siendo un jovencito a quien le gustaban los hombres tuvo la necesidad de salir del pueblo, tratar de no tener pluma, no estar gordo, escapar del control social. Y veo que hay gente que os podéis reconciliar con vuestros lugares de origen y volvéis para cambiar esas realidades que os empujaron a cierta forma de exilio que podríamos llamar sexilio.

I: En los pueblos hay diversidad, menos, pero hay. Me imagino ser peque y cómo hubiera sido mi vida si hubiera podido tener un referente que no estuviese demonizado. Creo que otra de las cosas que puede hacer esta residencia es visibilizar esos referentes en un pueblo tan pequeño como Níjar y hacer la vida más fácil para algunas personas.

L: Dentro de un marco cultural.

I: Me encantaría poder hacer una serie contando esto: la vida LGTBI+ en lo rural, porque es muy divertida. Cuando la puedes vivir, es muy impresionante. Más de lo que surge en las ciudades en las que he vivido. Supongo que por la cercanía y la calidez humana.

L: Tenéis más tiempo.

I: La vivencia del tiempo es otra. Sobre todo, en esta casa.

El resto de la tarde discurre animada, con el resto de habitantes de La Jacaranda. Respirando esa [calma](#) que remite no sólo a tener un cuarto propio, sino a poderte asomar a una ventana y ver cada uno de los proyectos de sus integrantes.

Bibliografía

Alabao, N., "El feminismo de las élites busca recuperar la centralidad perdida", entrevista realizada por Sato Díaz, en *Cuarto Poder*, 8 de agosto 2020. Disponible en: <https://www.cuartopoder.es/derechos-sociales/2020/08/08/nuria-alabao-feminismo-de-las-elites-busca-recuperar-la-centralidad-perdida/>

Casado Aparicio, E., "A vueltas con el sujeto del feminismo", en *Política y Sociedad*, vol. 30, 1999, pp. 73-91.

Crenshaw, K. W., "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color", en R.L. Platero (Ed.) *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*, Barcelona: Bellaterra, 2012, pp. 87-122.

Fernández Garrido, S., "Ponencia en la Escuela de Otoño de Podemos", 2018. Disponible en: <http://twitter.com/ahorapodemos/status/1051077505652846594>

Platero, R. L., *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona: Bellaterra, 2012.

Thomas, R. y A. Davies, "What Have the Feminists Done for Us? Feminist Theory and Organizational Resistance", en *Organization: The Critical Journal of Organization, Theory and Society*, vol. 12, 2005, pp. 711-740.

Valencia, S., "El transfeminismo no es un generismo", en *Pléyade* (Santiago), n.º 22, diciembre 2018, pp. 27-43. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>

#Re-visiones

nº 11/2021

FOCUS

A piel de flor

Mano-ojo
ojo-mano
el huevo, la figa y la higa

María Ángeles Alcántara Sánchez (Gelen Jeleton)
Investigadora y artista simbolista independiente / gelenjeleton@riseup.net

Resumen

“Historia política de las flores” del Equipo Jeleton es una serie de intervenciones en repertorios gráficos, textuales y musicales con las que se renegocia y repolitiza el simbolismo floral. Algunos motivos en las exposiciones-capítulo han sido la visualidad y pasividad, la magia y el poder de curar, la extravagancia y sensualidad cuir, escuchar, hablar, leer en lo articulado e inarticulado, en lo insinuado en lo escondido.

El tarot floral o florilegio de Jeleton es un juego de cartas. Las cartas convocan principios de las flores, de las cuerpas y de las figuras. Los principios son poderes, no poder del que te tiene, sino poder del que tú tienes. El poder de ver lo que no aparece. El poder de leer lo que no está escrito. El poder de oír lo no dicho. El poder de tocar lo que es negado, está presente. A flor de piel.

“Historia Política de las Flores” propone un estudio iconológico desde la sociología de la imagen, sobre los diversos imaginarios de flora. Propone una mitopoiesis deconstruida, hecha autohistoria y biomitografía. Una labor de investigación en repertorios colectivos simbólicos sobre la representación de la flor, que va del relato, a la poesía, la canción, la decoración... Y un análisis de sus diversas facetas públicas y políticas, de resistencia y contravisulidades, traducidas en diversos lenguajes y lecturas. Sobre todo un devenir flor.

“Historia Política de las Flores” comenzó en 2003 con la edición del libro “Las lilas de Jeleton”, publicado por Belleza Infinita, Bilbao, continuó con la edición de tres singles vinilos, una selección de poemas musicados del libro y en estos últimos años Jeleton ha realizado una serie de exposiciones de dibujo del proyecto que comprende: “Historia política de las flores, o cuando las lilas se volvieron violetas” (2014), “Historia política de las flores 2: Floripondio” (2015), ambas en La Taller, Bilbao, “Historia política de las flores 3: Azucenas atigradas” en Halfhouse, Barcelona, “Historia política de las flores 4: No morirá la flor” en la X Bienal Centroamericana, San José de Costa Rica (2016), “Història política de les flors 5: Desflorar” en la galería Ana Mas Projects, Barcelona (2017), “Historia política de las flores 6:

Florilegio" (2017) en Tabakalera, San Sebastián, "Historia política de las flores: Floritura" (2017), en La Taller, Bilbao, "El problema con las Flores" (2019) en el Centro Párraga, Murcia y "LOREBURU, LOREBEGI: Historia política de las Flores" (2021) en La Taller, Bilbao.

Para este ensayo visual se ha recurrido a las cartas del tarot Florilegio de Jeleton, en específico a la carta "IV: mano" y carta "II: La hija mística", como manera de integrar una narración esotérica simbólica sobre el hacer: manos a la obra, y el ver: mano-ojo-mano. Para continuar con la representación de la práctica artística acuerpada e inscrita en nuestros cuerpos. Para ello he seleccionado la coreografía hecha capa extendida en dos páginas, una colaboración con Degénero ediciones (2020), Barcelona, y el dibujo-símbolo del huevo de obsidiana dentro de mí, parte del fanzine "Mal Oficio" (2017), realizado en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte.

Jeleton es un equipo de trabajo formado en 1999 por Jesus Arpal Moya o Jesús Jeleton y María de los Ángeles Alcántara o Gelen Jeleton.

Palabras clave

florilegio; simbolismos y feminismos esotéricos, místicas urbanas; prácticas artísticas: manos a la obra.

VI Mano (palo: cuerpo)

Pistas:

Arte. La fuerza de la vulnerabilidad. Responder a una ofensa. Acto de reparación. Enunciación importante. Capacidad de acción mágica, conjuro. Lo que fue separado vuelve a estar unido. Renacimiento. Conectar con una antigua inocencia, el primer amor, volver a los diecisiete. Melancolía. Sensibilidad, empatía. Capacidad creativa. Fertilidad, fuerza generativa. Sentimientos a flor de piel. Ver lo que sucede, toma de consciencia. Sentirse incomprendido pero seguir adelante. Autonomía. Trance solitario. Elementos o estados: metal. Astros: Plutón, Saturno, Luna, Sirio. Ciclos: Segunda mitad de agosto, luna llena, luna nueva. Plantas: Lilas.



Puño en alto
símbolo de la higa,
laotong de manos.

Y comenzando la cornuta del baile
te vi ^{dotando en la marcha}
y por el puño y la higa,
te dije que no te olvidaría.

Mano-ojo, ojo en mano
con ella te busco
con ella te hallo.

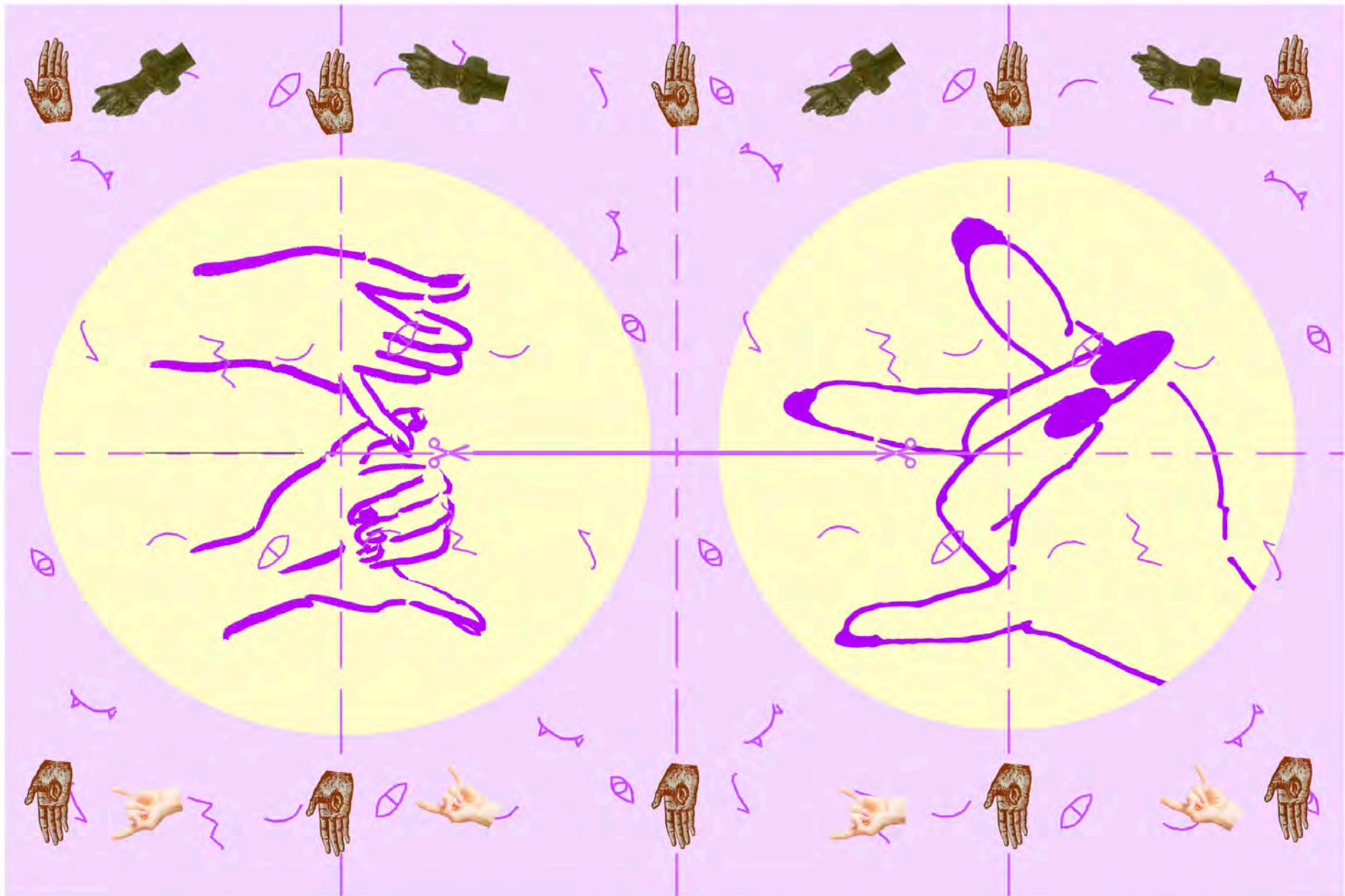
Te dije te hice una capa cobijo reversible y adaptable
de símbolos maleables.

Manta, reboto, fanzine pancarta,
te la pones por la raja y como te de la gana.

Contiene rayos y serpientes
olas de mar, iris felinos
y dientes.

Manos juntas
que a media cornuta en el baile
se unen en abrazo.

Mano-ojo, ojo en mano
con ella te busco
con ella te hallo.



II La hija mística palo figuras

Pistas

Don místico Encargo místico Capacidades interiores para acompañarlo
Capacidad de dotar de sentido Fortuna en la escritura o el dibujo
Adaptación a un estado diferente Decidir entre dos posibilidades
Obediencia a lo que dicta nuestro interior Responsabilidades cuidados
Sensualidad amable sueños eróticos estado de excitación Aviso contra
el exceso de introversión la autoexigencia la posesividad o el egoísmo
Astros Sol Ciclos La candelaria la virgen de agosto noche
Plantas Jazmín Cuerpo Vientre cabeza pies



SOY FUEGO
SOY LA SERPIENTE ROJA
SOY VENUS, AERODITA, ASTHARTÉ
SIRVO A LA LÍVIDO EN EL SEXO
LLEVO EL HUEVO ENTRE MIS PIERNAS
EL TIRSO EN EL PECHO
Y TU FLOR, EN MI BOCA



Poema-collage

Roberta Marrero

Artista y escritora / robertamarrero@yahoo.es

Resumen

Estas obras forman parte de la serie "Poema-collage" del año 2021. La misma une fotografía (retratos vintage de mujeres trans y travestis) y poemas que hablan sobre la experiencia de las mujeres trans y travestis a través del realismo mágico, la metáfora y el lenguaje poético, tratando temas como la apropiación de los espacios públicos, el amor o la muerte.

Palabras clave

trans; travesti; mujeres; transfeminismo.



PÍNTAME LOS CABIOS CON UNA
NAVAJA Y BÉSAME
LAJ TRAVES TIS TAM
BIÉN AMAMOS . USO
 LA PALABRA TRAVEJ
 TÍ PORQUE ES
 MÁS PICCIÓNICA ,
 MÁS SALVAJE , MÉ-
NOJ MÉDICA , MENOS
COMPLACIENTE . SUENA
 A LUMPEN , A PELI-
GRO , A FURTIVA ,
 A UNA ESTRELLA
 DEL MUSIC TALL.
 ¿QUIÉN QUIERE
 SE UNA COJA CUANDO
~~PUEDU~~ ~~PUEDU~~ SER
 MILES? **POEMA**

**COLLAGE. ROBERTA
 MARRERO. FIN DEL VERANO. 2021**

LAS TRAVESTIS VINIERON A LA CIUDAD
 COMO PÁJAROS EXÓTICOS, Y SE QUEDA
 RON A PEJAR DE LAS MUJERES
 QUE NO LAS QUEMÁN, DE LOS
 HOMBRES QUE LAS
 DESEABAN EN



PRIVADO Y LA
 DESPRECIABAN EN
 PÚBLICO. ESTABAN HECHAS DE
 PLUMAS Y DE METAL. ROBERTA
 MARRERO. SO BRE UNA FOTO DE
 NAN GOLDIN. AGOSTO 2021.

Y LAS TRAVESTIS DIJERON "AQUI ESTAMOS", NO NECESITAMOS NI EL PERMISO DE LOS HOMBRES, NI EL BENEFACITO DE LAS MUJERES NUESTRO NIÑO NO ES



DE ESTE MUNDO SOMOS FUEGO,
 SOMOS ASFALTO, NO PERTENECEMOS A NADIE. ROBERTA MARRERO
 SO BRÁ UMA FOTO DE NAN GOLD'IN.
 ACOITO .2021

Zotz, Xochiquetzal y el origen de la menstruación

Rurru Mipanochia

Universidad del País Vasco / palmendra.noica@gmail.com

Resumen

Reivindico en mi práctica artística elementos plásticos formales de los *Amoxthli* o códices precolombinos, como la utilización de papel Amate y los colores brillantes. Además, profundizo en la mitología y en las crónicas etnográficas que plasman concepciones diversas al género binario, así como prácticas sexuales mucho más abiertas que las que se impusieron tras la evangelización de los pueblos originarios. En estas sociedades, se reconocían más de dos géneros, desde una concepción dual y fluida que aparece en toda mi obra metafóricamente, a partir de elementos orgánicos y simbólicos que hacen alusión a la vida (sexualidad) y a la muerte.

Mis personajes tienden a ser personas que voy conociendo en mi vida, y algunas veces son autobiográficas. Encarnan arquetípicamente cada una de estas deidades/energías/númenes: ellos/nosotros, somos las deidades. Mujeres, compañeros de la cotidianidad, personajes numinosos, que gozan abiertamente. Son, en su mayoría, disidentes, y crean rupturas de todo tipo, se reapropian de esos espacios que les/nos han sido negados: gozan, gritan y se complacen de forma consensuada. Se sumergen en el éxtasis de sus fluidos, en la vida deleitosa del *tlalticpac*: personas con diversidad funcional, con cuerpos desbordantes, raquíuticos, quimeras, personas trans, cyborgs, putas, insurrectas, rebeldes, artistas, migrantes, exiliadas, tercermundistas, maricas, con pelos, estrías, imperfecciones en la piel, menstruantes, prietes, negres, racializadas. Todas a quienes el sistema colonial-patriarcal quiere fuera de los espacios, escondidas en las penumbras. A quienes no se quiere ver, quienes dan asco, les imperfectes, les invisibles. Cuerpos a los que se nos obliga a permanecer invisibles, inexistentes, escatológicos, que defecan mientras experimentan placer. Cuerpos no hegemónicos, no binarios, zoomórficos, que critican y desbaratan con su existencia las identidades impuestas, cuerpos que desestabilizan, que cuestionan, que gozan el dolor y el placer.

La serie titulada *Zotz, Xochiquetzal y el origen de la menstruación*, comenzó en el año 2015, y ha sido expuesta en diversas muestras y espacios (*Galería Art Space Mexico, Swinton & Grant Gallery, Projektraum 404, Schwules Museum, Habitación, Bruja soy, mujer espíritu*, en el *Centro de Arte Contemporáneo de Huarte*, etc.) y publicada en revistas (*KALTBLUT magazine, POUSTA*, etc.) además de formar parte de la plataforma digital del *Museo Experimental El Eco*. Se centra en la representación de un mito

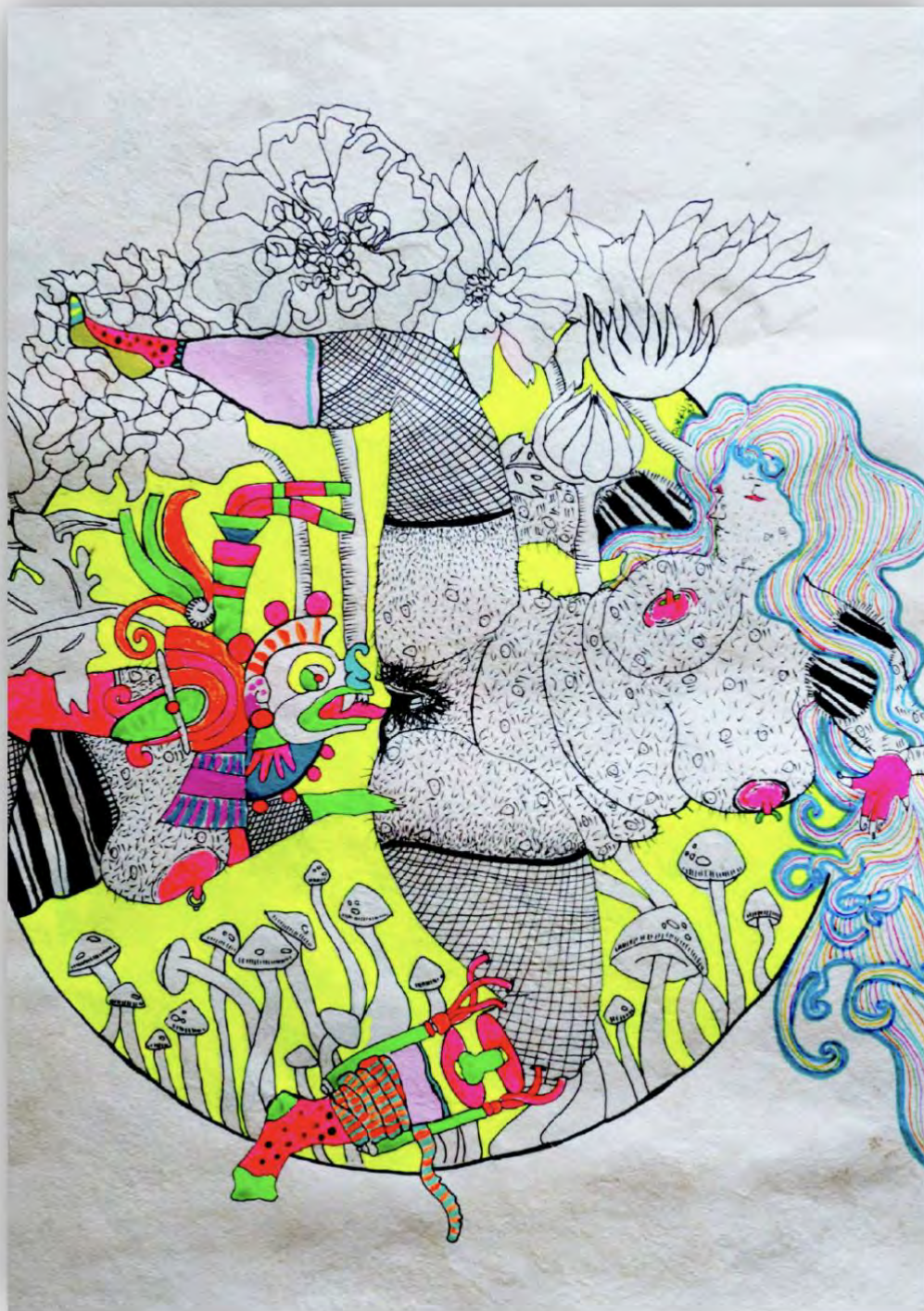
prehispánico relacionado con el origen de la menstruación. *Xochiquetzal* es una energía/deidad del placer sexual, de las flores, de las pintoras, el arte y las trabajadoras sexuales, a quien rendían culto y ofrendas las mujeres para propiciar un aborto. El mito, que explica el origen de la menstruación, cuenta que, mientras dormía, el murciélago *Zotz* le muerde la vulva, y *Xochiquetzal* comienza a sangrar. Otro mito narra que el murciélago fue creado por la simiente que *Quetzalcóatl* arrojó sobre una piedra después de masturbarse. Y que las flores, principalmente las *Cempasúchil*, flores que se usan para decorar y ofrendar el día de los muertos en México, fueron creadas por *Mictlantecuhtli*, deidad/energía de la muerte, cuando *Zotz*, el murciélago, llevó el pedacito que arrancó de la vulva de *Xochiquetzal* al inframundo.

En la representación que hago de esta serie de mitos, intento darle un matiz sadomasoquista, donde *Xochiquetzal* goza del dolor consensuado ocasionado por la mordida de *Zotz*, que así mismo goza succionando y deleitándose con su menstruación.

Palabras clave

sexualidades; mesoamérica; *Zotz*; *Xochiquetzal*; menstruación; disidencia.











Manifiesto parcial

Permacultura visual contra las derivas sexófobas y discriminatorias

Grupo de Investigación del Instituto de Estudios del Porno*

Ona Bros, Andrea Corrales, Lucía Egaña Rojas, Marc Gascón, Nicolás Koralsky, Rafa Marcos Mota, O.R.G.I.A (Carmen G. Muriana, Beatriz Higón y Tatiana Sentamans), Teo Pardo, Quim Pujol, Felipe Rivas, María Riot, Francesc Ruiz y Elena-Urko

info@institutodelporno.net

Resumen

Este paper visual es una materialización virtual de un conjunto de sesiones de trabajo específicas del Grupo de investigación del IEP —Instituto de Estudios del Porno—. Parte de una voluntad por poner en práctica metodologías de producción de pensamiento que se desmarcan de las inercias logocéntricas, incorporando así un desplazamiento de las dinámicas de autoría clásica hacia formas de pensar y crear colectivamente. Esta propuesta apuesta por conjunciones de saberes distintos, de encuentros entre la investigación histórica, el trabajo con imágenes, el pensamiento crítico y la revisión de debates contemporáneos alrededor de los feminismos y las políticas del cuerpo. Jugamos con el lenguaje del boceto, del meme y del cómic. Interpeladxs por los actuales ataques hacia la realidad de las trabajadoras del sexo en el terreno legislativo, el texto-imagen ofrece este asunto desde otra perspectiva. A través de la personificación de un elemento prostibulario, significativo e histórico, como la Carassa, damos cuenta de aquellas capas, perspectivas y realidades necesariamente olvidadas para la construcción de un discurso estatal regulatorio que continúa con políticas prohibicionistas y censuradoras de/contra la sexualidad y sus economías.

Palabras clave

pegada virtual; porno; trabajo sexual; metodologías críticas; cómic disidente; memética.

* El Instituto de Estudios del Porno nace ante la necesidad de analizar y experimentar críticamente la representación explícita de la sexualidad, en la multiplicidad de posibilidades en las que ésta se presenta, omitiendo las versiones prohibicionistas y que consideran la sexualidad un tabú. El Instituto se propone como un laboratorio de experimentación y aprendizaje, como un espacio de producción de pensamiento crítico y un lugar para el ejercicio de prácticas entre lo visual y lo espiritual.

El Grupo de Investigación del IEP incluye la heterogeneidad de los ámbitos y disciplinas desde los que nos acercamos a este campo y busca el contagio para desbordarlas. Artistas, trabajadoras sexuales, académicas, sociólogas domésticas, historiadoras de internet o coleccionistas de basura tecnológica.



**SOY UNA CARASSA,
UNA FIGURA DE PIEDRA CON FORMA DE
CABEZA HUMANO-FANTÁSTICA USADA
PARA SEÑALIZAR LOS PROSTÍBULOS EN LA
BARCELONA MEDIEVAL.**

**FUI UN CÓDIGO LINGÜÍSTICO
VISUAL NECESARIO ANTE EL ANALFABETISMO
GENERALIZADO DE ESE PERÍODO.
LA PERSISTENCIA ACTUAL DE UNAS POCAS EN LA CIUDAD*
QUIZÁS SE DEBA A NUESTRO CARÁCTER ESCULTÓRICO,
YA QUE NUESTRO SIGNIFICADO, DESCONTEXTUALIZADO
HOY, SE HA VUELTO OPACO
Y POR LO TANTO DISCRETO.**

**SOY EL ICONO VISUAL
DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS DEL
PORNO PARA INDICAR QUE AQUÍ SE
TRABAJAN POLÍTICAS DE LA IMAGEN
PORNOGRÁFICA, Y PARA RECUPERAR
UNA MEMORIA COMPARTIDA QUE
CONFLUYA EN LOS PROCESOS
COLECTIVOS DE RE-CONSTRUCCIÓN
DE GENEALOGÍAS
PERIFÉRICAS.**

**EN EL GRUPO SOMOS
INVESTIGADORXS DIVERSXS,
(PARA)ACADÉMICXS,
EXTRA-DISCIPLINARES, DONDE
NOS PREGUNTAMOS *POR, CON Y
A TRAVÉS* DE LA PORNOGRAFÍA
DESDE PERSPECTIVAS CRÍTICAS,
SENSIBILIDADES TRANSFEMINISTAS Y
POSICIONAMIENTOS NO RACISTAS,
NO TRÁNSFOBOS,
NO PUNITIVISTAS.**

**EN EL GRUPO
ENTENDEMOS
LA PORNOGRAFÍA**

**- COMO EL LUGAR
DE ENCUENTRO
ENTRE IMÁGENES
(COMPLEJAS AMALGAMAS
SEMIÓTICO-MATERIALES)
Y LAS CUESTIONES
RELATIVAS A
LA SEXUALIDAD;**

**- COMO EL
ROCE ENTRE
CUESTIONES
SOMÁTICAS,
POLÍTICAS Y
PRÁCTICAS
SIGNIFICANTES.**

**PROPONEMOS ASÍ ABRIR
UN ESPACIO DE REFLEXIÓN Y
PENSAMIENTO EN RELACIÓN A LA
SEXUALIDAD Y A LAS POLÍTICAS DE
REPRESENTACIÓN, UN ESPACIO PARA EL
CONTAGIO Y EL APRENDIZAJE COLECTIVO,
FUERA DE LOS MARCOS INSTITUCIONALES
O ACADÉMICOS, DONDE CONSTRUIR
HERRAMIENTAS, COMPLEJIZAR
DISCURSOS Y AFINAR PRÁCTICAS
DESDE PERSPECTIVAS
CRÍTICAS.**

**BUSCAMOS DE ESTA FORMA
INCIDIR EN LAS RELACIONES ENTRE
POLÍTICA, (PARA)ACADEMIA, ARTE, Y CÓMO
DESDE ESOS LUGARES FRONTERIZOS
SE PUEDEN INTERVENIR LOS DISCURSOS
SOCIALES Y AMPLIAR LOS MÁRGENES DE
ACTUACIÓN POSIBLES
EN LA VIDA DE MUCHXS.**





EL ESTIGMA ASOCIADO AL TRABAJO SEXUAL ESTÁ SIENDO REACTIVADO Y ACTUALIZADO DESDE LOS NEOFASCISMOS MISÓGINOS, EL FEMINISMO TRANSODIANTE Y LA DERIVA SEXÓFOBA.

ESTE ESTIGMA SE ALINEA CON LA TRADICIÓN CARTESIANA OCCIDENTAL DE JERARQUIZACIÓN DE LOS SABERES DONDE AQUELLOS RELATIVOS A LO CORPORAL (SEXUADO, GENERIZADO COMO FEMENINO, RACIALIZADO, ETC.) OCUPAN LA CATEGORÍA INFERIOR, DESACREDITANDO ASÍ LOS SABERES DE PERSONAS Y COLECTIVOS ENTEROS MEDIANTE LA CENSURA, LA CONDESCENDENCIA Y LA EXOTIZACIÓN.

COMO GRUPO FORMAMOS PARTE DE ESTOS TERRENOS EN DISPUTA, Y DECIDIMOS EXPLICITAR NUESTRAS POSICIONES DE MANERA NO NEUTRAL.

NUESTRA PRESENCIA, ATRAVESADA POR LOS EFECTOS DE LOS DEBATES EN CURSO, SE EXPRESA DE DIVERSOS MODOS DONDE HEMOS BUSCADO EXPLORAR FORMATOS VISUALES HERMANADOS CON EL ACTIVISMO Y CON ALGUNOS ARCHIVOS HISTÓRICOS DE LAS REPRESENTACIONES DEL SEXO DEL CONTEXTO EN EL QUE ACTUALMENTE SE ENTRONCAN ESTAS DISPUTAS.

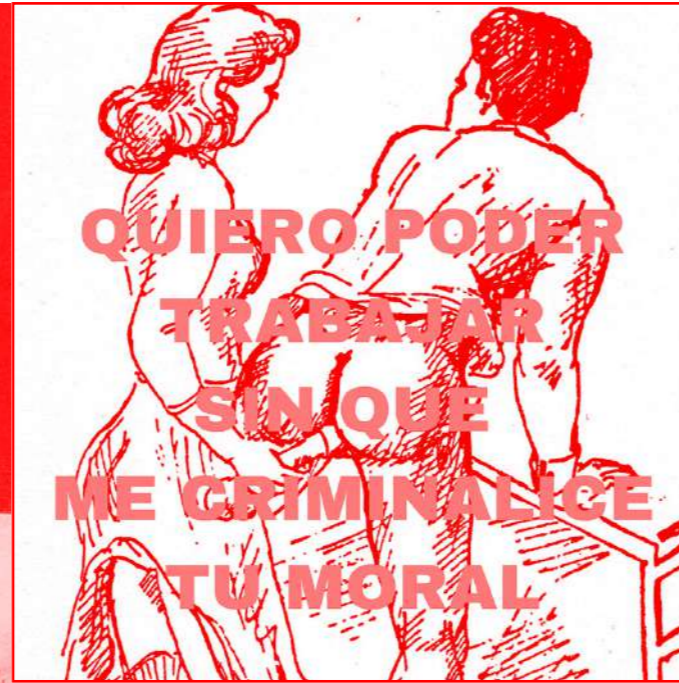


NUESTRAS DINÁMICAS TIENEN LUGAR EN ENCUENTROS VIRTUALES PERIÓDICOS EN LOS QUE TRABAJAMOS DE FORMA HORIZONTAL HACIENDO USO DE DIVERSAS HERRAMIENTAS DIGITALES Y ANALÓGICAS. ENTRE SESIONES, COMPARTIMOS INFORMACIÓN Y PROPUESTAS ABIERTAS QUE VAN ENCADENÁNDOSE ENTRE SÍ.

EL TRABAJO COLABORATIVO DESJERARQUIZADO PERMITE LA CIRCULACIÓN DE LA PALABRA Y LA CONVERGENCIA DE SABERES, PRÁCTICAS Y EXPERIENCIAS DISÍMILES. EL MOTOR QUE ALIMENTA ESTE TIPO DE EJERCICIOS ES LA POSIBILIDAD DE PENSAR Y ACTUAR DE FORMA PLACENTERA, CREATIVA Y LÚDICA REINVINDICANDO OTRAS FORMAS DE PRODUCIR CONOCIMIENTO Y ACTIVACIONES POLÍTICAS.



**EL ESTADO
NO PUEDE
PRETENDER
REGULAR
NUESTRA
SEXUALIDAD**



**QUIERO PODER
TRABAJAR
SIN QUE
ME CRIMINALICE
TU MORAL**



*Sabías que:
con el decomisado
de bienes de las
trabajadoras sexuales,
se ayudará a víctimas
de violencia sexual
criminalizando así
su trabajo.*



**HEMOS TOMADO LA HUMILDE
DECISIÓN DE DECIR NO A TENER MÁS
MIEDO, DE RECUPERAR NUESTRA
DIGNIDAD ROBADA
Y PISAR LAS
CALLES COMO
LO QUE ERAN,
NUESTRAS
CALLES.**



**CON "LA
TERCERA
LOCATIVA"
LA ISLA DE LAS
TENTACIONES
SERÍA DELITO ;)**



**¿CÓMO ES ESO DE NEGAR
EL CONSENTIMIENTO
"EN NOMBRE DEL CONSENTIMIENTO"?**



**¡NO queremos
que el estado
regule nuestra
sexualidad!**



*Tu también haces
cosas que
no te gustan
a cambio
de dinero...*



**QUEREMOS FOLLARNOS, Y ESTA VEZ GRATIS,
UN PAR DE MITOS, LEYENDAS Y PREJUICIOS
QUE USA LA SOCIEDAD SEXOFOBA Y PUTOFOBA
CON RESPECTO A NUESTRO TRABAJO**

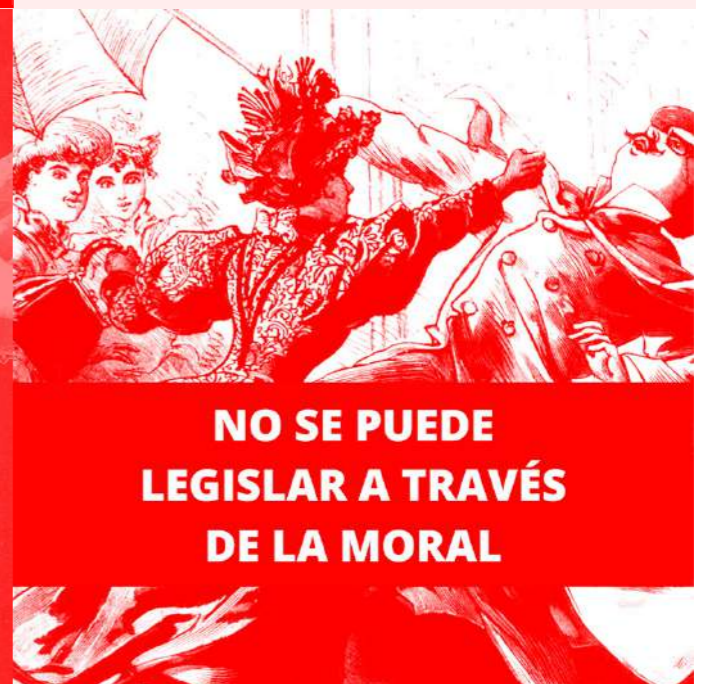
**El triunfo
de Carmela**



**¡putas
feministas,
felices, y
combativas!**



**Somos
un ejemplo
de como
neutralizar
la idea del
sexo débil.**



**NO SE PUEDE
LEGISLAR A TRAVÉS
DE LA MORAL**

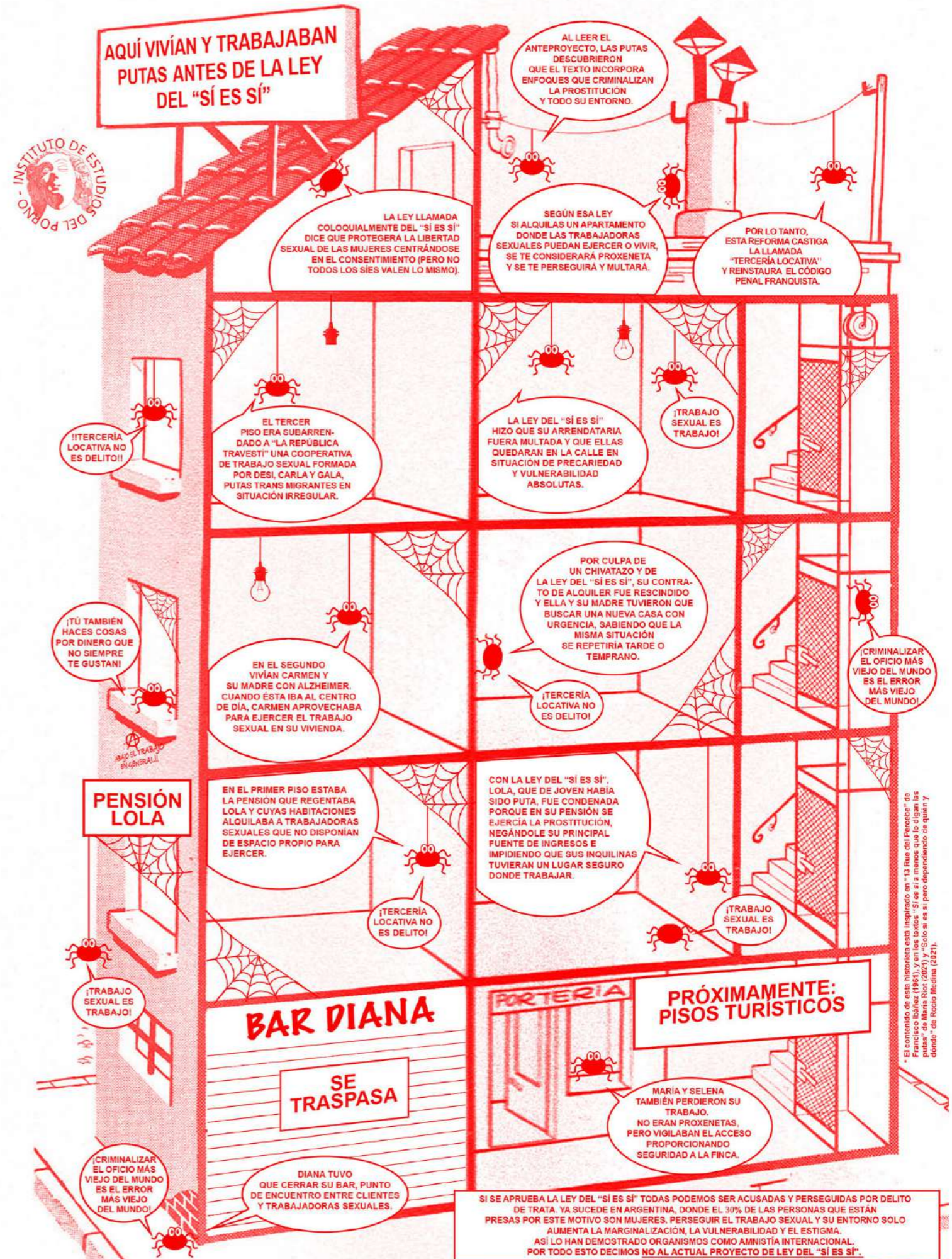
EL ACTIVISMO TRANSFEMINISTA HA INSISTIDO EN LA OCUPACIÓN DEL CUERPO COMO ARMA POLÍTICA PROPONIENDO LECTURAS RE-POLITIZADAS DEL PLACER Y DEL DESEO Y POSICIONES CRÍTICAS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN.

ASÍ, EL TRABAJO SEXUAL ES HABLADO POR PARTE DE AQUELLXS QUE LO EJERCEN, LO CUAL TENSIONA EL CONCEPTO DE SEXUALIDAD Y PLACER QUE HABÍA SIDO HISTÓRICAMENTE DEFENDIDO POR EL FEMINISMO BLANCO, DONDE SE TIENDE A HABLAR POR LAS OTRAS "VÍCTIMAS" DESPOJADAS DE AGENCIA ENUNCIATIVA.

HISTÓRICAMENTE LAS TRABAJADORAS SEXUALES HAN FORMADO PARTE DEL ESPACIO DEL ARTE DE MÚLTIPLES FORMAS.

MUCHO TRABAJO ARTÍSTICO FEMINISTA SE HA FINANCIADO CON TRABAJO SEXUAL O EN LA INDUSTRIA DEL SEXO, SIN DESCONOCER QUE PARA EL EJERCICIO MISMO DEL TRABAJO SEXUAL Y EN LA INDUSTRIA ES NECESARIA LA ACTIVACIÓN CREATIVA CONSTANTE.

ESTO ABRE LA POSIBILIDAD DE REFLEXIONAR TAMBIÉN SOBRE LA FRAGILIDAD LABORAL DE LAS COMUNIDADES DEDICADAS AL ARTE, Y CÓMO UNA SERIE DE SINERGIAS NO SOLAMENTE CREATIVAS, SINO DE SUBSISTENCIA ECONÓMICA, CRUZAN EL TRABAJO SEXUAL Y EL ARTÍSTICO.





AQUÍ VIVÍAN Y TRABAJABAN PUTAS ANTES DE LA LEY DEL "SÍ ES SÍ"

AL LEER EL ANTEPROYECTO, LAS PUTAS DESCUBRIERON QUE EL TEXTO INCORPORA ENFOQUES QUE CRIMINALIZAN LA PROSTITUCIÓN Y TODO SU ENTORNO.

LA LEY LLAMADA COLOQUIALMENTE DEL "SÍ ES SÍ" DICE QUE PROTEGERÁ LA LIBERTAD SEXUAL DE LAS MUJERES CENTRÁNDOSE EN EL CONSENTIMIENTO (PERO NO TODOS LOS SÍES VALEN LO MISMO).

SEGÚN ESA LEY SI ALQUILAS UN APARTAMENTO DONDE LAS TRABAJADORAS SEXUALES PUEDAN EJERCER O VIVIR, SE TE CONSIDERARÁ PROXENETA Y SE TE PERSEGUIRÁ Y MULTARÁ.

POR LO TANTO, ESTA REFORMA CASTIGA LA LLAMADA "TERCERÍA LOCATIVA" Y REINSTAURA EL CÓDIGO PENAL FRANQUISTA.

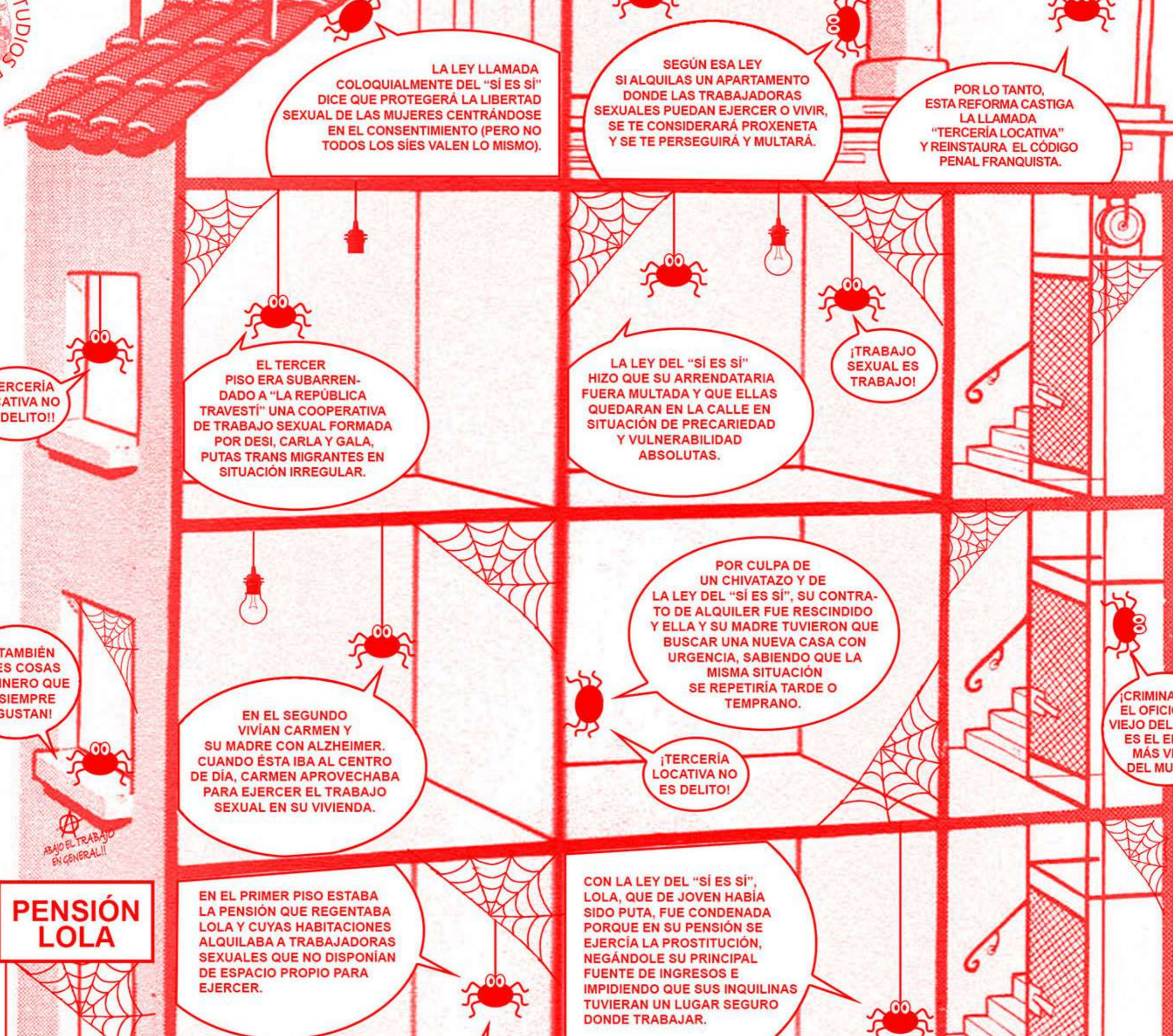
!!TERCERÍA LOCATIVA NO ES DELITO!!

EL TERCER PISO ERA SUBARRENDADO A "LA REPÚBLICA TRAVESTÍ" UNA COOPERATIVA DE TRABAJO SEXUAL FORMADA POR DESI, CARLA Y GALA, PUTAS TRANS MIGRANTES EN SITUACIÓN IRREGULAR.

LA LEY DEL "SÍ ES SÍ" HIZO QUE SU ARRENDATARIA FUERA MULTADA Y QUE ELLAS QUEDARAN EN LA CALLE EN SITUACIÓN DE PRECARIEDAD Y VULNERABILIDAD ABSOLUTAS.

¡TRABAJO SEXUAL ES TRABAJO!

POR CULPA DE UN CHIVATAZO Y DE LA LEY DEL "SÍ ES SÍ", SU CONTRATO DE ALQUILER FUE RESCINDIDO Y ELLA Y SU MADRE TUVIERON QUE BUSCAR UNA NUEVA CASA CON



LA LEY LLAMADA COLOQUIALMENTE DEL "SÍ ES SÍ" DICE QUE PROTEGERÁ LA LIBERTAD SEXUAL DE LAS MUJERES CENTRÁNDOSE EN EL CONSENTIMIENTO (PERO NO TODOS LOS SÍES VALEN LO MISMO).

SEGÚN ESA LEY SI ALQUILAS UN APARTAMENTO DONDE LAS TRABAJADORAS SEXUALES PUEDAN EJERCER O VIVIR, SE TE CONSIDERARÁ PROXENETA Y SE TE PERSEGUIRÁ Y MULTARÁ.

POR LO TANTO, ESTA REFORMA CASTIGA LA LLAMADA "TERCERÍA LOCATIVA" Y REINSTAURA EL CÓDIGO PENAL FRANQUISTA.

!!TERCERÍA LOCATIVA NO ES DELITO!!

EL TERCER PISO ERA SUBARRENDADO A "LA REPÚBLICA TRAVESTÍ" UNA COOPERATIVA DE TRABAJO SEXUAL FORMADA POR DESI, CARLA Y GALA, PUTAS TRANS MIGRANTES EN SITUACIÓN IRREGULAR.

LA LEY DEL "SÍ ES SÍ" HIZO QUE SU ARRENDATARIA FUERA MULTADA Y QUE ELLAS QUEDARAN EN LA CALLE EN SITUACIÓN DE PRECARIEDAD Y VULNERABILIDAD ABSOLUTAS.

¡TRABAJO SEXUAL ES TRABAJO!

¡TÚ TAMBIÉN HACES COSAS POR DINERO QUE NO SIEMPRE TE GUSTAN!

EN EL SEGUNDO VIVÍAN CARMEN Y SU MADRE CON ALZHEIMER. CUANDO ÉSTA IBA AL CENTRO DE DÍA, CARMEN APROVECHABA PARA EJERCER EL TRABAJO SEXUAL EN SU VIVIENDA.

POR CULPA DE UN CHIVATAZO Y DE LA LEY DEL "SÍ ES SÍ", SU CONTRATO DE ALQUILER FUE RESCINDIDO Y ELLA Y SU MADRE TUVIERON QUE BUSCAR UNA NUEVA CASA CON URGENCIA, SABRIENDO QUE LA MISMA SITUACIÓN SE REPETIRÍA TARDE O TEMPRANO.

¡TERCERÍA LOCATIVA NO ES DELITO!

¡CRIMINALIZAR EL OFICIO MÁS VIEJO DEL MUNDO ES EL ERROR MÁS VIEJO DEL MUNDO!

PENSIÓN LOLA

EN EL PRIMER PISO ESTABA LA PENSIÓN QUE REGENTABA LOLA Y CUYAS HABITACIONES ALQUILABA A TRABAJADORAS SEXUALES QUE NO DISPONÍAN DE ESPACIO PROPIO PARA EJERCER.

CON LA LEY DEL "SÍ ES SÍ", LOLA, QUE DE JOVEN HABÍA SIDO PUTA, FUE CONDENADA PORQUE EN SU PENSIÓN SE EJERCÍA LA PROSTITUCIÓN, NEGÁNDOLE SU PRINCIPAL FUENTE DE INGRESOS E IMPIDIENDO QUE SUS INQUILINAS TUVIERAN UN LUGAR SEGURO DONDE TRABAJAR.

¡TÚ TAMBIÉN HACES COSAS POR DINERO QUE NO SIEMPRE TE GUSTAN!

ABAJÓ EL TRABAJO EN GENERAL!!

PENSIÓN LOLA

EN EL SEGUNDO VIVÍAN CARMEN Y SU MADRE CON ALZHEIMER. CUANDO ÉSTA IBA AL CENTRO DE DÍA, CARMEN APROVECHABA PARA EJERCER EL TRABAJO SEXUAL EN SU VIVIENDA.

UN CHIVATAZO Y DE LA LEY DEL "SÍ ES SÍ", SU CONTRATO DE ALQUILER FUE RESCINDIDO Y ELLA Y SU MADRE TUVIERON QUE BUSCAR UNA NUEVA CASA CON URGENCIA, SABRIENDO QUE LA MISMA SITUACIÓN SE REPETIRÍA TARDE O TEMPRANO.

¡TERCERÍA LOCATIVA NO ES DELITO!

¡CRIMINALIZAR EL OFICIO MÁS VIEJO DEL MUNDO ES EL ERROR MÁS VIEJO DEL MUNDO!

EN EL PRIMER PISO ESTABA LA PENSIÓN QUE REGENTABA LOLA Y CUYAS HABITACIONES ALQUILABA A TRABAJADORAS SEXUALES QUE NO DISPONÍAN DE ESPACIO PROPIO PARA EJERCER.

CON LA LEY DEL "SÍ ES SÍ", LOLA, QUE DE JOVEN HABÍA SIDO PUTA, FUE CONDENADA PORQUE EN SU PENSIÓN SE EJERCÍA LA PROSTITUCIÓN, NEGÁNDOLE SU PRINCIPAL FUENTE DE INGRESOS E IMPIDIENDO QUE SUS INQUILINAS TUVIERAN UN LUGAR SEGURO DONDE TRABAJAR.

¡TERCERÍA LOCATIVA NO ES DELITO!

¡TRABAJO SEXUAL ES TRABAJO!

¡TRABAJO SEXUAL ES TRABAJO!

BAR DIANA

PRÓXIMAMENTE: PISOS TURÍSTICOS

SE TRASPASA

MARÍA Y SELENA TAMBIÉN PERDIERON SU TRABAJO. NO ERAN PROXENETAS, PERO VIGILABAN EL ACCESO PROPORCIONANDO SEGURIDAD A LA FINCA.

¡CRIMINALIZAR EL OFICIO MÁS VIEJO DEL MUNDO ES EL ERROR MÁS VIEJO DEL MUNDO!

DIANA TUVO QUE CERRAR SU BAR, PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE CLIENTES Y TRABAJADORAS SEXUALES.

SI SE APRUEBA LA LEY DEL "SÍ ES SÍ" TODAS PODEMOS SER ACUSADAS Y PERSEGUIDAS POR DELITO DE TRATA. YA SUCEDE EN ARGENTINA, DONDE EL 30% DE LAS PERSONAS QUE ESTÁN PRESAS POR ESTE MOTIVO SON MUJERES. PERSEGUIR EL TRABAJO SEXUAL Y SU ENTORNO SOLO AUMENTA LA MARGINALIZACIÓN, LA VULNERABILIDAD Y EL ESTIGMA. ASÍ LO HAN DEMOSTRADO ORGANISMOS COMO AMNISTÍA INTERNACIONAL. POR TODO ESTO DECIMOS NO AL ACTUAL PROYECTO DE LEY DEL "SÍ ES SÍ".

* El contenido de esta historieta está inspirado en "13 Rue del Percebe" de Francisco Ibáñez (1961), y en los textos "Si es sí a menos que lo digan las putas" de María Riot (2021) y "Solo si es sí pero dependiendo de quién y dónde" de Rocío Medina (2021).

#Re-visiones

n° 11/2021

Dossier

La virtud tullida

M^a Elisa González García

Universidad Complutense de Madrid / mariaelisagonzalez@ucm.es

Resumen

La pandemia de COVID-19 nos ha permitido reconsiderar los conocimientos generados desde la discapacidad y la enfermedad asumiendo estas experiencias y saberes como una virtud. El hecho inusual de que la condición de vulnerabilidad y los cuidados se han puesto en el centro propone un nuevo punto de partida para reconfigurar el modelo político, económico y social y constituir las bases de un sistema comprometido con la diversidad, la sostenibilidad y la interdependencia. Debemos crear realidades inclusivas en las que los relatos generados desde colectivos minoritarios, como aquellos afectados por la enfermedad o la discapacidad, sean reconocidos y considerados. Para que este reconocimiento sea efectivo debe existir una estructura que fomente y estimule el desarrollo de narraciones y representaciones desde las propias voces afectadas, así como un compromiso en la preservación, difusión y visibilización de estas narraciones, promoviendo, por tanto, su concienciación e integración en la sociedad.

Palabras clave

virtud; conocimientos tullidos; cuidados; relatos de discapacidad; enfermedad; reconocimiento; reconfiguración social; fibrosis quística.

La virtud en pandemia

En esta situación pandémica provocada por la COVID-19, la condición tullida se ha convertido en una virtud.

El término "tullido" o *tulli* es utilizado coloquialmente por el colectivo de personas con discapacidad o enfermedades crónicas para definirse a sí mismos o a personas cercanas con las que comparten condición. Pese a que esta denominación no se emplea generalmente desde las instituciones representativas de estos colectivos, determinadas personas empiezan a usar y apropiarse de este adjetivo, tradicionalmente peyorativo, con el fin de generar una semántica particular con la que sentirse cómodas, orgullosas y con la que, en definitiva, poder autodenominarse. El incipiente uso de este término tiene lugar en redes sociales como Instagram, plataforma de la que se sirven colectivos de personas con discapacidad y enfermedades crónicas para generar comunidades online, desde las que

reivindicar su condición, generar conocimientos y compartir experiencias. Las palabras “tullido” o *tulli* son cada vez más empleadas por activistas vinculadas a la enfermedad y la discapacidad que tratan de reconfigurar los imaginarios sociales relativos a sus condiciones y colectivos afectados, como los casos de Oyirum¹ o el proyecto *La Tullida Gallery*² de Costa Badía.

Por otro lado, los términos “virtud” o “virtuosismo” son adjetivos que denotan cualidades valoradas de forma positiva. Virtuosismo se define como “1. m. Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso; 2. m. Perfección en cualquier arte o técnica; 3. m. Habilidad o facilidad para superar dificultades y evitar consecuencias negativas”³, mientras que virtud⁴ —del latín *virtus*, *-ūtis*— cuenta con las siguientes acepciones según la Real Academia Española:

1. f. Actividad o fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos.
2. f. Eficacia de una cosa para conservar o restablecer la salud corporal.
3. f. Fuerza, vigor o valor.
4. f. Poder o potestad de obrar.
5. f. Integridad de ánimo y bondad de vida.
6. f. Disposición de la persona para obrar de acuerdo con determinados proyectos ideales como el bien, la verdad, la justicia y la belleza.
7. f. Acción virtuosa o recto modo de proceder.

Las personas con discapacidad, en nuestra amplia diversidad, contamos con una serie de atributos y características que nos han permitido afrontar la pandemia y el confinamiento de una manera más sosegada y cercana, identificando esta situación —que de alguna manera nos resultaba familiar— como algo conocido desde nuestra experiencia de vulnerabilidad. Estas cualidades, en otras circunstancias consideradas baladíes, han sido apreciadas como una virtud durante la pandemia. La incertidumbre a la que estamos acostumbradas por los avances y padecimientos de nuestras patologías, como reagudizaciones o nuevos diagnósticos sobre nuestra condición, nos ha habituado a convivir con lo impredecible e inesperado, manteniendo un estado de alerta constante. Estamos familiarizadas con la gestión de la espera, la duda y el aburrimiento gracias a los confinamientos durante semanas, en hospitales o en casa, así como con la prevención de infecciones mediante el uso de herramientas como el gel hidroalcohólico, las mascarillas o el distanciamiento social. Todas las imposiciones surgidas a partir del estado de alarma de 2020 eran protocolos habituales en nuestras estrategias de cuidado, y poder conocer y manejar con experiencia estas situaciones y proceder nos ha permitido no solo conservar o restablecer la salud corporal, tanto a nivel personal como en nuestro entorno, sino que

hemos podido ayudar al resto de la sociedad promoviendo y dando a conocer el recto modo de proceder respecto a las tribulaciones por COVID-19 basándonos en nuestra experiencia personal.

Disponer de estos súper poderes *tullis*, o mecanismos de defensa contra la COVID-19, supuso un cambio de rol para las personas con enfermedad crónica y discapacitadas respecto al resto de la sociedad: los conocimientos y experiencias que llevábamos años desarrollando se convirtieron en saberes fundamentales para afrontar la pandemia. Nos convertimos en expertas en la prevención, en los cuidados e incluso, en algunos casos, en la identificación de los síntomas derivados de este virus. Costa Badía, artista y activista *tulli*, lo expresaba de esta forma a través de sus *stories* de Instagram al inicio del confinamiento, en marzo de 2020:

¿Somos los tullidos los nuevos súperhumanos en este nuevo orden mundial que parece configurarse? Este nuevo virus que parece estar diseñado para aniquilar a los débiles no está teniendo en cuenta que la debilidad proviene de un mundo capacitista donde nosotros ya estábamos entrenados para la dificultad.⁵

Desde el primer momento de la pandemia, en el que todas y todos nos encontrábamos desorientados, Costa supo percibir y enunciar cómo la realidad de los enfermos y discapacitados se convirtió en una situación de ventaja por tener experiencias habituales similares a las sobrevenidas durante la pandemia: nuestras rutinas no se habían modificado prácticamente y, sin embargo, el resto de personas con niveles muy altos de productividad tenían que adaptar sus ritmos a los nuestros, encontrándose con un proceso desacelerador extremo e inusual. Este cambio ha resultado frustrante para muchas personas, tanto por el hecho de asumir el confinamiento total en casa con el resto de convivientes, como por la nueva distribución temporal que, en determinados casos, requería gestionar el excesivo tiempo libre en casa propiciado por el encierro y, en otros, la necesidad de adaptar el volumen de productividad impuesto antes de la pandemia al formato de teletrabajo en una situación de extrema dificultad para compatibilizar obligaciones, necesidades y haceres cotidianos. Como personas expertas en el sosiego, la prevención y el autocuidado, las enfermas y discapacitadas podíamos proveer de herramientas y consejos a nuestros allegados, que se veían desbordados y aturridos por esta situación. Ha sido en este contexto cuando nuestros relatos y experiencias han podido ser visibles y útiles para la práctica cotidiana del conjunto de la sociedad.

Reconfigurar la historia: la inclusión de los relatos *tulli*

La aparición de estas narrativas del cuidado, que a partir de la pandemia se empiezan a considerar relevantes, suponen una interrupción temporal en el sistema patriarcal y neoliberal a través de la integración de nuevos imaginarios y relatos generados desde la enfermedad y la discapacidad. Estas aportaciones permiten construir una realidad contemporánea más compleja, completa e inclusiva mediante la imbricación de las narraciones producidas desde colectivos infrarrepresentados, que deben ser reconocidos y ocupar el espacio que les corresponde, evitando el peligro de la historia única que, como indica Marina Garcés, “condena a las demás a no existir” (2018).

Pese a la progresiva irrupción y visibilización de estas narraciones, el sistema capitalista y neoliberal dificulta gravemente la puesta en valor de los cuidados, que solo son contemplados como una estrategia más en el supuesto de poder generar un beneficio, pero en ningún caso se conciben como parte estructural del sistema. The Care Collective en *El manifiesto de los cuidados* lo definen así:

El capitalismo neoliberal es, como vemos, un orden económico preocupado únicamente por los beneficios, el crecimiento y la competitividad internacional. Normaliza la carencia endémica de cuidados y los terribles fallos en los cuidados en todos los niveles, planteándolos como daños colaterales necesarios en el camino de las reformas y políticas orientadas al mercado. Aunque permite ciertas formas de cuidados privatizadas y dirigidas por el mercado, el neoliberalismo socava seriamente todas las formas de cuidado que no sirvan a su agenda de extracción de beneficios para unos pocos (2021: p. 18).

El sistema basado en los cuidados es incompatible con el sistema capitalista actual que, estructuralmente, trata de elidir la exposición de aspectos y conceptos considerados negativos como la precariedad, la enfermedad, la discapacidad o la muerte. Convivir en este modelo productivista y neoliberal ha supuesto que uno de los problemas principales de la sociedad actual radique en la incapacidad de reconocer la vulnerabilidad y la interdependencia, negándolas u omitiéndolas, cuando es precisamente esta condición de fragilidad la que nos establece como comunidad conectada, afectada, desde la que luchar para transformar la realidad en un escenario feminista e integrador. Según Judith Butler,

la precariedad expone nuestra sociabilidad, las dimensiones frágiles y necesarias de nuestra interdependencia, y esto tiene implicaciones sobre cómo nos unimos en la lucha cuando lo hacemos. (...) Nada nos “funda” más allá de una lucha convergente para establecer esos vínculos sostenibles. (2017b)

El emerger de los colectivos minoritarios y el reconocimiento de sus correspondientes reivindicaciones y luchas, así como su ánimo de transformación, son fundamentales para reconfigurar el modelo político, económico y social en el que queremos vivir. La consecución de esta reconfiguración estructural requiere de una organización colectiva, la cooperación comunitaria, y el apoyo mutuo entre los integrantes de estos colectivos para constituir las bases de un sistema comprometido con los cuidados, la diversidad, la sostenibilidad y los derechos de todas y todos. Las estrategias de lucha para promover el cambio social deben realizarse, como defiende Amador Fernández-Savater, desde un planteamiento nuevo, re-concebido al margen del modelo heredado: repensar las estrategias y tácticas para la inclusión de relatos y su reconocimiento, implementar prácticas que promuevan la igualdad y garanticen los derechos; establecer objetivos hacia los que dirigirnos y determinar fórmulas para gestionar los distintos conflictos que pueden derivar de nuestra práctica política asumiendo el contexto en el que nos encontramos. Debemos, por lo tanto, "reimaginar la revolución" (Fernández-Savater 2020: p. 21).

Percepciones y consideraciones de la enfermedad

En el caso de las enfermedades y las discapacidades, la presencia de los relatos se complejiza. El hecho de que, en la sociedad actual, no tener una discapacidad se considere, según Robert McRuer, el "estado natural del ser" (Moscoso Pérez y Arnau Ripollés 2016: p. 140) dificulta la consideración de las narraciones desde la enfermedad como parte habitual de nuestro contexto: son contribuciones que se entienden como eventuales o ajenas a la realidad natural o general y, por lo tanto, no merecen la misma atención o reconocimiento que otras cuestiones que afectan de forma más universal a la sociedad. Y el reconocimiento efectivo es la garantía para una participación igualitaria en la sociedad (Fraser 2016). La percepción de la enfermedad, además, está asociada a conceptos y experiencias consideradas negativas, que potencian y alimentan el propio capitalismo, como el miedo, la muerte o el sufrimiento. Byung-Chul Han expone y desarrolla este rasgo distintivo en *La expulsión de lo distinto*: "de la sociedad actual es característica la eliminación toda negatividad" (2017: p. 43).

La omisión y el rechazo de lo negativo, así como las tensiones hiper-productivas del capitalismo, repercuten en la forma de afrontar la enfermedad y condicionan todos los aspectos de la vida de las personas con condiciones o discapacidades: a nivel laboral, la necesidad y/o posibilidad de obtener y mantener un trabajo asumiendo los ritmos vertiginosos del mercado para realizarse como ser productivo y, además, cubrir los costes

derivados del vivir; en el ámbito social, la presión de poder o no poder llevar a cabo determinados proyectos o actividades —asumir compromisos con amigos y familia, plantear relaciones a futuro o el decidir formar una familia—; y respecto a la salud, mantener siempre las mejores condiciones físicas y mentales posibles o, al menos, disimular o no evidenciar el malestar derivado de nuestras patologías. *La fragilidad del cuerpo amado* recoge el relato de Valentina Stutzin (2019), quien expone su experiencia desde la fibromialgia que padece, y en el que ella misma destaca uno de los imperativos que nos produce tanto sentimiento de culpa: la voluntad —a veces por deseo propio, otras por responsabilidad de sociabilización— de acudir a encuentros y eventos sociales y la exasperante frecuencia con la que es necesario cancelar estos planes en último momento debido a la enfermedad.

La consideración social de la enfermedad está tan denostada que la sola posibilidad de asumir o sufrir una enfermedad insufla miedo y temor sobre el propio concepto abstracto del padecimiento. Lo explica Marta Sanz en su libro *Clavícula: "Enfermo del miedo a enfermar y del miedo a no poder enfermar. A que se hunda el mundo. A que la enfermedad se relacione con la imposibilidad de pagar las facturas"* (2020: p. 54). El desconocimiento por la falta de relatos cercanos y frecuentes sobre la convivencia y aceptación de una patología, y el hecho de poder llevar una vida plena o una "buena vida" (Butler 2017a: p. 197) aún padeciendo una enfermedad, no ayuda a contrarrestar el discurso del miedo que se asocia a la enfermedad y a las circunstancias derivadas de su padecimiento. Por supuesto, es doloroso e incómodo padecer una condición que te limita en diversos aspectos de la vida, pero debemos cambiar las presunciones de la enfermedad y tratar de conocer el relato completo para desentumecer las concepciones incompletas y negativas del hecho de padecer una enfermedad. Es necesario fomentar la aceptación de la vulnerabilidad, la generación y el fortalecimiento de relaciones de cuidado e interdependencia y la constitución de un marco de seguridad y confianza desde el que compartir experiencias y conocimientos en comunidad. Rosemarie Garland-Thomson (2016) defiende que, dado que cualquiera es susceptible de padecer una enfermedad o discapacidad en cualquier momento y que, de hecho, todos seremos discapacitados si vivimos lo suficiente, deberíamos prepararnos para ello en vez de evitarlo o tratar de escapar de esta condición.

Desde la teoría crip, que "ofrece un modelo cultural de discapacidad" (McRuer 2017: p. 101), se establece y promueve la consideración y puesta en valor de los relatos generados a partir de la discapacidad y la enfermedad. Robert McRuer desarrolla las características y potencialidades de este movimiento en su libro *Teoría Crip* (2021), en el que destaca la necesidad de reconocer estas narraciones como contraposición a las

estructuras dominantes: "las experiencias y epistemologías crip deben estar en el centro de nuestros esfuerzos para contrarrestar el neoliberalismo y acceder a formas alternativas del saber" (p. 68). La opresión a la que han sido sometidos los colectivos discapacitados y enfermos históricamente ha implicado un desarrollo de conciencia crítica y radical respecto de su condición y del sistema estructural, lo que dificulta su incorporación y domesticación por parte del capitalismo (Moscoso Pérez y Arnau Ripollés 2016), permitiendo ejercer desde el contexto *tulli* una oposición y propuesta de cambio sistémico, político y social. Debemos repensar las estrategias de acción para implementar la teoría crip, proponer escenarios que nos inviten a convivir en entornos sin obstáculos físicos ni sociales y combatir el neoliberalismo desde la construcción común basada en los afectos y cuidados colectivos. Llevar a cabo estas prácticas para reconfigurar el sistema requiere tanto el compromiso del cambio como la precaución para evitar la fagocitación por parte de la estructura hegemónica, previniendo el *cripwashing* o "instrumentalización de los derechos de las personas con discapacidad" (Moscoso Pérez 2017: p. 107).

El relato como activismo *tulli*

El activismo *tulli* debe partir de una voluntad genuina de conocer y reconocer las historias, del compromiso tanto con la preservación de estas narraciones de discapacidad (Miranda Galarza 2020), como con una labor de difusión y visibilización que fomente el acceso de la sociedad a estos relatos. Estas estrategias permitirán promover una concienciación real y proveer de herramientas que nos permitan implementar una transformación de la realidad a favor de la inclusión y aceptación de estos colectivos. El impacto de estos relatos dependerá de la perspectiva desde la que se planteen. Su precisión y autenticidad se garantizará si pertenecen o corresponden a testimonios reales de personas que hablan desde la discapacidad o la enfermedad. La honestidad de la narración personal, vivida y explicada en primera persona, es un valor muy positivo a la hora de recibir e incluir estas historias en el imaginario colectivo. Esta acogida se reforzará si, además, se presentan desde instituciones consolidadas y legitimadas como referentes culturales, sociales o científicos, como sería el caso de los museos (Dodd et al. 2013). La representación de los relatos tullidos a través de las propias voces que los protagonizan permite, por un lado, empoderar y reforzar la autoestima de sus autores, reconociendo por sí mismos el valor que tienen sus relatos, los saberes y las experiencias que generan desde su posición, y que repercuten tanto en su cotidianidad como en la comunidad a la que pertenecen. Este auto-reconocimiento permite influir y reconfigurar también la propia percepción de su condición (Hollins 2013). Por otro lado, los relatos planteados desde el testimonio personal presentan discursos concretos, específicos y ajustados a la realidad del

paciente, que complementan o incluso corrigen la concepción reducida y superficial de las enfermedades o discapacidades padecidas, las cuales se tienden a identificar con definiciones parciales o limitadas para facilitar su comprensión a la sociedad. Esto último, históricamente, ha fomentado los estereotipos y prejuicios sobre los colectivos minoritarios, y es precisamente esta consecuencia lo que hace tan necesaria y relevante la contribución con los relatos personales, puesto que nos permiten contrarrestar esta lesiva tradición. Exponer estas narraciones permite que el receptor final, la sociedad en su conjunto, empatice con las experiencias personales de sus autores, conozca la realidad de sus situaciones y sus contextos y, por lo tanto, permite construir nuevos significados en relación con las condiciones representadas. Estas consideraciones permiten al espectador reconfigurar sus percepciones respecto a la discapacidad y el padecimiento de la enfermedad (Sandell y Dodd 2013). El hecho de compartir y transmitir estas narraciones e imaginarios permite, en definitiva, generar conciencia y dar a conocer las realidades de los colectivos minoritarios afectados, así como componer una historia en la que todas y todos nos sintamos representados.

Para potenciar y garantizar la adecuación de estas representaciones a la realidad de la patología o discapacidad, es importante generar estas manifestaciones partiendo de la consideración de la colectividad, fomentando la creación de comunidades desde las que desarrollar conocimientos y experiencias que nos permitan encontrar concomitancias que sirvan como punto de partida en la elaboración de significantes comunes. Para ello debemos poner en práctica el compartir y “estar con” (Nancy 2014: p. 57), activar la escucha (Han 2017; Fernández-Savater 2021) y fomentar las relaciones de comprensión y afecto (Maillard 2014) que nos permitan constituir espacios de diálogo y confianza desde los que expresarnos. Establecer estos vínculos entre personas que padecen las mismas condiciones permite reconocerse, identificarse y comprender mejor nuestras experiencias a través de las del otro. La colectividad invita a reconsiderar e incluso reinventar nuestra condición, participando en la “reconstrucción de la existencia” (Rolnik 2001) a través de la propuesta de nuevas visualidades e imaginarios que nos ayuden a convivir de forma más alegre y plácida, aceptando y abrazando nuestras circunstancias. El simple hecho, por ejemplo, de resignificar los términos de la enfermedad o la discapacidad, así como las expresiones o símbolos que se asocian a estas en el imaginario común actual (Sontag 2008) —como tomar la determinación de dejar de emplear la semántica belicista aplicada al hacer frente a una enfermedad—, supone una victoria en la reestructuración del mundo y la generación de nuevos escenarios abiertos y diversos. La capacidad de agenciamiento⁶ (Villaplana Ruiz 2017) para transmutar significados y semánticas o para apropiarse de términos peyorativos o

denigrantes, como tullido, y emplearlos como forma de autoidentificación positiva, refuerza el empoderamiento del individuo y celebra su condición.

Crear desde la enfermedad

Virginia Woolf explicaba en su ensayo *Estar enfermo* (2019) [1930] que no había literatura sobre este asunto, aún cuando la enfermedad estará necesariamente presente en diferentes momentos a lo largo de la vida de las personas. Tratar la enfermedad y la discapacidad desde el arte o la literatura permite compartir una experiencia personal que, como exponía anteriormente, puede generar un impacto tanto personal como social al proveer un testimonio relativo a una condición infrarrepresentada que puede servir de ayuda. La intención de formalizar un relato propio, ya sea desde la práctica artística o la escritura, desencadena una reflexión enriquecedora sobre la condición de uno mismo y sus circunstancias: se inicia un cuestionamiento sobre las implicaciones de la enfermedad, sus requerimientos y los estados futuribles; se analizan los sentimientos que esta condición produce, se reorganizan las prioridades y se comienzan a concebir nuevos posibles que alteren y mejoren nuestra experiencia como pacientes, reformulando nuestra relación y construcción conceptual sobre la patología. Debemos abordar estas cuestiones desde la honestidad, tratando de mostrar las particularidades de una condición que nos afecta, escribiendo para "escapar de lo normal y corriente" (Raqs Media Collective 2014: p. 85). Para garantizar el desarrollo de una obra representativa de la propia vivencia, debemos ocupar el lugar del testigo, cuya importancia en el relato explica Jan Verwoert de la siguiente manera:

Los testigos llegan a saber lo que saben porque les afecta una experiencia en la que algo se les ha transmitido. Es posible que ni siquiera hayan elegido quedar afectados de ese modo. Tal vez eran meros testigos presenciales, arrastrados por las fuerzas que se desencadenan entre otras personas en una situación de la que solo han sido testigos involuntarios. Con todo, saben lo que saben por aquello que ha acontecido, y lo sienten también porque su vida ha cambiado debido a las ramificaciones del acontecimiento que han presenciado. Así pues, si hay alguien cuyo cuerpo se convierte en medio de las fuerzas subliminales que intervienen en las relaciones humanas, en su caja de resonancia y en su registro, no es otro que el testigo. Los testigos prestan cuerpo al saber. (2011: p. 15)

Para poder ejercer como caja de resonancia de nuestras vivencias, como indica Verwoert, y posicionarnos como sujetos de enunciación, debemos disponer y plantear nuestro discurso asumiendo una postura parcial, ocupando un espacio concreto que nos permita contar con la seguridad de la experiencia vivida y desde la cual hemos podido y podemos ensayar, probar y tantear. Junto con el enfoque parcial, debe existir un compromiso

y una responsabilidad adquirida al plantear las cuestiones que abordaremos (Haraway 1995). Esto permitirá crear una narración o representación honesta y precisa de la realidad del creador, facilitando su conocimiento y entendimiento, así como proveer un imaginario personal relativo a su condición o situación que sea identificable por el resto de la sociedad.

Bob Flanagan (Nueva York, 1952 - Los Ángeles, 1996), artista y performer neoyorkino, dio a conocer la enfermedad denominada fibrosis quística, que él mismo padecía, a través de su práctica artística. La fibrosis quística⁷ es una enfermedad hereditaria, crónica y degenerativa, provocada por una alteración del gen CFTR, que afecta principalmente a los sistemas respiratorio y digestivo y se caracteriza por una secreción más abundante y densa de lo habitual. La acumulación de esta secreción mucosa y viscosa obstruye e invalida las vías respiratorias y, además, funciona como un hábitat perfecto para la proliferación de infecciones por virus y bacterias, lo que dificulta el correcto funcionamiento de los órganos. La esperanza de vida de los pacientes con esta enfermedad, inicialmente, era muy limitada, con una expectativa máxima de 40 años, y aunque actualmente no tiene cura, sí existen y se siguen desarrollando medicamentos muy prometedores y eficaces basados en terapia génica que ralentizan radicalmente el avance de la enfermedad. El tratamiento de la fibrosis quística incluye la realización de fisioterapia respiratoria y deporte, la antibioterapia oral y nebulizada, inhaladores, la toma de vitaminas y otra medicación específica acorde al tipo de afección y gravedad de la fibrosis quística. El tiempo de dedicación a la enfermedad oscila entre tres y cuatro horas diarias y sus requerimientos y gestión condicionan la organización del resto de actividades cotidianas. Estas características de la enfermedad son comunes y reconocibles por todos los pacientes de fibrosis quística.

Cuando Bob Flanagan desarrolla su práctica artística a través de instalaciones y performances de carácter masoquista y decide poner en el centro de su discurso la enfermedad, incluyendo elementos representativos de la misma en sus formalizaciones, todas las personas que también padecemos fibrosis quística nos sentimos identificados e interpelados. La visión de la enfermedad que propone el artista consigue alterar su percepción, tanto las percepciones del resto de personas que sufren esta afectación como la de la sociedad en general: su impacto y repercusión visibilizó y posicionó la fibrosis quística en el contexto cultural cuando, hasta entonces, se había limitado al plano médico y científico. En el caso del documental elaborado por Kirby Dick, *Sick: the Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1996), además, la presentación natural de la cotidianidad de Flanagan nos acerca a su forma de proceder, nos permite conocer su carácter y la manera en que afronta los requerimientos del tratamiento y las consecuencias de la enfermedad, y también nos enseña a

otros pacientes los escenarios posibles que podríamos vivir por padecer esta condición.

El dolor que padecía Bob Flanagan, y que impulsó y definió el carácter de su práctica artística y masoquista, era provocado por la afectación digestiva de la fibrosis quística: la insuficiencia pancreática, la mala digestión y absorción de su organismo le producían dolores de estómago constantes que, junto con la reducida y malograda capacidad respiratoria y opresión pulmonar, dificultaban enormemente la realización de una vida plena (Flanagan, Juno y Vale 1993). Canalizar el suplicio que sufría a través de la propia inducción del dolor y la mutilación dirigida e infligida por él mismo, es decir, tener la capacidad de decisión, fue el mecanismo más efectivo para contrarrestar el malestar impuesto por la enfermedad. Estrategias como el tratamiento de temáticas delicadas como el dolor a través del masoquismo; la muerte desde el humor y la ironía; el uso de materiales y residuos empleados en el tratamiento para formalizar sus obras; la resignificación de iconos pertenecientes al ámbito médico, como la bata de ingresos hospitalarios a modo de capa de superhéroe, generan un imaginario propio, auténtico, que cuestiona los límites de la fibrosis quística y su lectura.

Con este relato sobre la enfermedad de Flanagan, dispuesto a través de su cuerpo de trabajo artístico y escritos como *The pain journal* (Flanagan 2000), y desde mi perspectiva personal como paciente de fibrosis quística, aunque mi padecimiento no incluya la afectación digestiva ni los consecuentes dolores crónicos, puedo identificar y reconocermé en las experiencias, procesos y decisiones de Bob Flanagan al desarrollar su obra y asumirlas como parte del imaginario de la enfermedad que ambos padecemos. Mi concepto sobre la fibrosis quística se transforma y se amplía, abarcando e incluyendo un nuevo universo de representaciones — paralelo pero vinculado a mi experiencia— que nutren de complejidad la construcción de la patología. Casos como el de Bob Flanagan nos permiten reconocer el impacto que tienen las prácticas artísticas basadas en relatos minoritarios, desde la enfermedad en este contexto, en las consideraciones de la patología o las circunstancias con las que vivimos.

La viscosa experiencia virtuosa frente al coronavirus

Aunque afrontar la calamidad de la COVID-19 padeciendo fibrosis quística pudiera parecer inicialmente un tormento, como indicaba al comienzo de este artículo, ser una *tulli fiqui* (abreviatura coloquial que empleamos los pacientes de fibrosis quística para referirnos a nuestra condición) en pandemia se convirtió en una virtud. Cuando la gravedad del acontecimiento tomaba forma y se empezaba a conocer la información

oficial sobre el virus y sus posibles síntomas y afectaciones, de carácter respiratorio principalmente, los pacientes de fibrosis quística nos imaginamos las repercusiones que podrían tener en nuestra salud y comenzamos a tomar medidas antes del inicio el estado de alarma en España. El colectivo de pacientes con fibrosis quística fue considerado de alto riesgo dentro de la sociedad por las dificultades que podría entrañar el virus en un sistema tan delicado. Como pacientes, la conciencia real sobre nuestra situación y nuestro organismo, así como las implicaciones que sabíamos que podía suponer coger el virus, nos hizo desplegar nuestras estrategias de prevención y autocuidado, empezando por el autoconfinamiento preventivo. Nuestra amplia experiencia basada en la manipulación y empleo de mascarillas, el uso continuado de gel hidroalcohólico en todos los contextos pre-pandémicos (generalmente para evitar bacterias como la *Pseudomonas aeruginosa* u otros patógenos como rinovirus), el habitual distanciamiento social, en especial con otros pacientes de fibrosis quística para eludir la contaminación cruzada⁸, y los dilatados y frecuentes ingresos en hospitales que tienden a durar varias semanas, nos sirvió como un entrenamiento que nos ha permitido llegar aprendidos y preparados para el conflicto COVID-19. El resultado de esta prevención automática por parte de los pacientes supuso que la incidencia de coronavirus en personas con fibrosis quística fuera mínima. La situación en junio de 2020, tras la primera ola y habiendo finalizado el periodo de cuarentena, era la siguiente: solamente 8 de los 2498 pacientes de fibrosis quística que hay registrados en España habían pasado el coronavirus, lo que representa una incidencia de 32/10000 personas con fibrosis quística frente al 49/10000 en la población general (Mondejar-Lopez et al. 2020). Los cuadros de afectación pulmonar tan representativos de este virus también nos resultaban similares a la sintomatología de la fibrosis quística, por lo que no solo nuestros conocimientos en relación con la prevención han resultado útiles, sino que también podíamos ayudar desde nuestra experiencia padeciendo esta enfermedad con afectación respiratoria. La sensación de falta de aire y opresión torácica, reducción de la capacidad pulmonar por inflamación y secreción de mucosidad, y la proliferación de otras bacterias que derivan en afectaciones paralelas al coronavirus y complejizan la situación del paciente, son algunos de los síntomas de la COVID-19 que podemos identificar los *fiquis* como coincidentes o comunes a nuestra patología. Llevar toda la vida con esta enfermedad, asumiendo y realizando todos los tratamientos para retrasar el avance y propiciar una mejor forma de vida, ha implicado el desarrollo de un conocimiento de nuestro cuerpo, sus cambios y alteraciones. Contamos con una serie de estrategias que nos ayudan a prevenir, evaluar posibles afecciones y reaccionar en el caso de que nos encontremos ante una reagudización de la enfermedad. Entre el instrumental que empleamos en fibrosis quística y que es aplicable y especialmente útil para pacientes con COVID-19 se encuentran: el pulsioxímetro, un dispositivo digital de fácil uso que,

colocándolo en el extremo de los dedos, indica el nivel de oxígeno en sangre y nos alerta de la situación de peligro cuando los niveles comienzan a descender y se sitúan por debajo de 90%; los dispositivos medidores de capacidad pulmonar portátiles que, mediante un soplido vigoroso y prolongado, hace posible conocer nuestros niveles de capacidad vital forzada, permitiendo valorar la evolución de nuestra capacidad pulmonar a lo largo del tiempo; y las técnicas de fisioterapia respiratoria que realizamos diariamente para expulsar, de forma mecánica, las secreciones y bacterias en cultivo que allí se pudieran encontrar. Esto nos permite mantener los órganos limpios y protegidos de infecciones, evitando la acumulación y sensación de opresión pulmonar, así como llevar un control real y personalizado de nuestra situación y advertir los posibles indicios de cambios o afectaciones.

Poder poner en sobre aviso a nuestras allegadas respecto a las implicaciones respiratorias durante la afección por COVID-19, explicarles los protocolos, los indicios a considerar para distinguir signos de empeoramiento que pudieran requerir atención especializada o intervención médica, o poder compartir las pautas de ejercicios respiratorios para trabajar la flexibilidad y aumento de capacidad pulmonar, ha supuesto un proceso de enaltecimiento del compartir, de refuerzo de los afectos y los cuidados: una revalorización de los saberes generados para el uso personal que de pronto eran prestados, utilizados y reconocidos. Es poner la virtud tullida al servicio de los demás.

Bibliografía

Badía, C. (2020) "¿somos los tullidos los nuevos superhumanos en este nuevo orden mundial que parece configurarse?", Instagram @costabadia, 17 de marzo de 2020.

Butler, J. (2017a) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, (1a), Barcelona, Paidós.

Butler, J. (2017b) "Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle", en *Nómadas*, vol. 46, pp. 13-29.

Dick, K. (1996) *Sick: the Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, Cinepix Film Properties.

Dodd, J., Jones, C., Jolly, D. y Sandell, R., (2013) "Disability reframed. Challenging visitor perceptions in the museum", en *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*, (1a), New York, Routledge, pp. 143-169.

Fernández-Savater, A. (2020) *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política*, Barcelona, Ned ediciones.

Fernández-Savater, A. (2021) *La fuerza de los débiles. El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política*, Madrid, Akal.

Flanagan, B. (2000) *The pain journal*, Santa Monica, California, Smart Art Press, 69.

Flanagan, B., Juno, A. y Vale, V. (1993) *Bob Flanagan: Supermasochist*, San Francisco, Re/Search Publications, People.

Fraser, N. (2016) "Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo. Una respuesta a Judith Butler", en *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*, (1ª), Madrid, Traficantes de sueños, pp. 89-107.

Garcés, M. (2018) *Las historias de una idea. El peligro de la historia única*, (1a), Barcelona, Penguin Random House.

Garland-Thomson, R. (2016) "Becoming Disabled", en *The New York Times* [en línea]. New York, 21 agosto 2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/08/21/opinion/sunday/becoming-disabled.html>

Han, B.-C. (2017) *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder.

Haraway, D. J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (1a), Madrid, Ediciones Cátedra.

Hollins, H. (2013) "Reciprocity, accountability, empowerment: Emancipatory principles and practices in the museum", en *Re-Presenting Disability, Activism and Agency in the Museum*, New York, Routledge, pp. 53-74.

Maillard, C. (2014) *La baba de caracol*, (2a), Madrid, Vaso Roto Ediciones.

McRuer, R. (2017) "Crip", en: Platero, R.L., Rosón, M. y Ortega, E. (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 101-106.

McRuer, R. (2021) *Teoría crip: signos culturales de lo queer y de la discapacidad*, (1a), Madrid, Kaótica Libros.

Miranda Galarza, B. (2020) "Curar el museo para preservar la 'discapacidad'", en *UTOPÍA. Revista de crítica cultural*, vol. 6, pp. 71-76.

Mondejar-Lopez, P., Quintana-Gallego, E., Giron-Moreno, R.M., Cortell-Aznar, I., Ruiz de Valbuena-Maiz, M., Diab-Caceres, L., Prados-Sanchez, C., Alvarez-Fernandez, A., Garcia-Marcos, P.W., Peñalver-Mellado, C., Pastor-Vivero, M.D., Oliveira, C., Lopez-Neyra, A., Castillo-Corullon, S., Palma-Milla, S., Perez-Ruiz, E., Sole-Jover, A., Barrio, M.I., Sanchez-Solis, M., Asensio de la Cruz, Ó., Aguilar-Fernández, A.J., Andres-Martin, A., Blanco-Aparicio, M., Sirvent-Gomez, J., Barajas-Sanchez, V., Baranda, F., Gomez-Bonilla, A., Bousoño-Garcia, C., Garcia-Clemente, M., Bover-Bauza, C., Figuerola-Mulet, J., Cabero-Perez, M.J., Iturbe-Fernandez, D., Carrasco-Hernandez, L., Delgado-Pecellin, I., Casas-Maldonado, F.,

Merlos-Navarro, S., Valenzuela-Soria, A., Cascante-Rodrigo, J.A., Moreno-Galarraga, L., Cols-Roig, M., De La Cruz, O.F., Gomez De Terreros, F.J., Garcia-Magan, C., Gartner, S., Gomez-Pastrana, D., Gonzalez-Castro, E., Jimenez-Nogueira, E., Herrero-Labarga, M.I., De Vicente, C.M., Juste-Ruiz, M., Lamas-Ferreiro, A., Maiz-Carro, L., Luna-Paredes, M.C., Mesa-Medina, O., Monton-Soler, C., Ramos-Hernandez, C., Rodriguez-Saez, M.J., Romero-Albillos, J.A., Sanz-Santiago, V., Villa-Asensi, J.R., Torres-Borrego, J., Vaquero-Barrios, J.M., Velasco-Bernardo, R. Y Velasco-Gonzalez, V. (2020) "Impact of SARS-CoV-2 infection in patients with cystic fibrosis in Spain: Incidence and results of the national CF-COVID19-Spain survey", en *Respiratory Medicine* [en línea], vol. 170. [Consulta: 6 septiembre 2021]. ISSN 09546111. DOI 10.1016/j.rmed.2020.106062. Disponible en: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S095461112030202X>

Moscoso Pérez, M. (2017) "Cripwashing", en: Platero, R.L., Rosón, M. y Ortega, E. (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 107-115.

Moscoso Pérez, M. y Arnau Ripollés, S. (2016) "Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer", en *Dilemata*, pp. 137-144.

Nancy, J.-L. (2014) *El arte hoy*, Buenos Aires, Prometeo.

Raqs Media Collective (2014) "Esa cosa que pertenece al mundo entero. Epílogo al diario de un autodidacta", en *Un saber realmente útil*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 81-91.

Rolnik, S. (2001) "¿El arte cura?", en *Arte, locura y cura*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), pp. 16.

Sandell, R. y Dodd, J. (2013) *Activist practice. Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*, (1a) New York, Routledge, pp. 27-52.

Sanz, M. (2020) *Clavícula*, (4a), Barcelona, Anagrama.

Sontag, S. (2008) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, (3a), Barcelona, Penguin Random House.

Stutzin, V. (2019) "Contrapoéticas y fibro-temporalidades del dolor crónico", en: De Santo, M. (ed.), *La fragilidad del cuerpo amado*, Madrid, Continta Me Tienes, La pasión de Mary Read, 19, pp. 165-222.

The Care Collective (2021) *El manifiesto de los cuidados. La política de la interdependencia*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

Verwoert, J. (2011) "Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia", en *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 13-28.

Villaplana Ruiz, V. (2017) "Agencia", en: Platero, R.L., Rosón, M. y Ortega, E. (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 19-28.

Woolf, V. y Stephen, J. (2019) [1930] *Estar enfermo. Notas desde las habitaciones de los enfermos*, Barcelona, Alba.

Referencias web

Instagram de Oyirum: <https://www.instagram.com/oyirum> [Última consulta 15 de octubre de 2021]

Instagram de *La Tullida Gallery*: <https://www.instagram.com/latullidagallery> [Última consulta 15 de octubre de 2021]

Definición de "virtuosismo" en la web de la Real Academia Española de la Lengua: <https://dle.rae.es/virtuosismo> [Última consulta 15 de octubre de 2021]

Definición de "virtud" en la web de la Real Academia Española de la Lengua: <https://dle.rae.es/virtud> [Última consulta 15 de octubre de 2021]

Definición de "Fibrosis Quística" en la web de la Federación Española de Fibrosis Quística: <https://fibrosisquistica.org/que-es-la-fibrosis-quistica/> [Última consulta 15 de octubre de 2021]

Notas

¹ Oyirum, "youtuber y orgullosamente tullida" es una activista con atrofia muscular espinal que comparte sus reflexiones y experiencias en su canal de Youtube e Instagram @oyirum y cuenta con 12,6 mil seguidores. [Última consulta 15 de octubre de 2021 en: <https://www.instagram.com/oyirum>]

² *La Tullida Gallery* es el proyecto activista y curatorial de Costa Badía, definido como "espacio itinerante y punto de encuentro entre arte y diversidad funcional" y cuya sede digital se encuentra en el Instagram @latullidagallery. [Última consulta 15 de octubre de 2021 en: <https://www.instagram.com/latullidagallery>]

³ Definición de "virtuosismo" obtenida de la página web de la Real Academia Española. [Última consulta 15 de octubre de 2021 en: <https://dle.rae.es/virtuosismo>]

⁴ Definición de "virtud" obtenida de la página web de la Real Academia Española. [Última consulta 15 de octubre de 2021 en: <https://dle.rae.es/virtud>]

⁵ Reflexiones de Costa Badía en *stories* de Instagram el 17 de marzo de 2020.

⁶ Virginia Villaplana explica en *Barbarismos queer y otras esdrújulas* el concepto de Agencia con la siguiente definición:

Agency, agent y mediación en relación al hacer, actuar y mediar con autodeterminación como sujeto activo en el gobierno de la vida. El concepto de agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes heterogéneos que

se relacionen entre sí y hacia fuera. De este modo, la potencia del agenciamiento se traduce en una práctica transformadora para desarrollar otras formas no hegemónicas de enunciación de la subjetividad desde lo colectivo. (2017, p. 19)

⁷ Información y definición de "fibrosis quística" obtenida de la página web oficial de la Federación Española de Fibrosis Quística. [Última consulta 15 de octubre de 2021 en: <https://fibrosisquistica.org/que-es-la-fibrosis-quistica/>]

⁸ El término "contaminación cruzada" se refiere a la posibilidad de contagio de determinadas bacterias o virus que afectan de forma más grave a pacientes con fibrosis quística al instalarse y colonizar el sistema respiratorio de forma crónica.

“Desde mi cama, revuelta”

Reflexiones tullidas para una revolución en horizontal¹

Dresda Emma Méndez de la Brena

Universidad de Granada / dresdaemma@gmail.com

Resumen

En “Teoría de la Mujer Enferma” la autora Johanna Hedva (2018) pregunta ¿cómo se rompe la ventana de un banco con un ladrillo si no puedes salir de la cama?, para referirse a los modos de protesta y participación que son permitidos para las personas enfermas. En un mundo donde la protesta y la revolución se manifiestan en acciones públicas, ¿qué formas de revuelta y tácticas de resistencia son posibles para los cuerpos que no son físicamente capaces de situarse en la calle? Este artículo busca responder a esta pregunta proponiendo una revisión a nuestras prácticas de revuelta y revolución, lidiando con las implicaciones de lo que ambas excluyen. Basándome en materiales de mi investigación doctoral, la cual explora experiencias de mujeres con dolor crónico, utilizo fotografías y extractos de una de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, para proponer visualidades e imaginarios radicales que las personas enfermas o con discapacidad emplean cada día. En otras palabras, este artículo propone una reflexión de formas de revuelta y tácticas de resistencia tullidas para pensar en cómo se vive una revolución en horizontal.

Palabras clave

enfermedad; revolución; arte de vivir; discapacidad.

Revuelta

1. f. Alboroto, alteración, sedición.
2. f. Riña, pendencia, disensión.
3. f. Punto en que algo empieza a torcer su dirección o a tomar otra.
4. f. Cambio de dirección de algo.

Introducción: Entre sábanas revueltas

Hace años que vivo con escoliosis, que no es otra cosa que el estrechamiento o desviación del canal vertebral por donde discurren las raíces nerviosas. Herencia de mi padre, este dolor me acompaña siempre y algunos días se hace más presente, en forma de dolor en el nervio ciático o lumbalgia. Normalmente, aparece con el movimiento brusco (levantarme de la cama o de un asiento), posiciones mantenidas (estar sentada durante un

largo rato) o al realizar un esfuerzo físico (coger una bolsa pesada, mover un mueble). Cuando esto sucede, no hay forma de moverme o de poder moverme bien. Caminar o alzar objetos se vuelven tareas imposibles y levantarme de la silla, meterme en la cama o agacharme se vuelven actividades aterradoras. Escoliosis es una discapacidad episódica, no linear, que tiene diferentes intensidades de dolor. No es una enfermedad y tampoco tiene cura. Este tipo de dolor es algunas veces vergonzoso porque te quedas paralizado² en cualquier momento y en cualquier lugar. En otros momentos es altamente incapacitante, porque te prohíbe salir, estar parado o sentado, correr o caminar. Ya hace un par de años que llevo en el bolso un "kit de emergencia"³ (Ahmed, 2019), el cual contiene, entre otras cosas, Naproxeno de 600 miligramos. Pero hoy, el Naproxeno no ha hecho efecto.

Acostada en mi cama, tengo las dos piernas puestas sobre una almohada de gran altura. Tengo una faja-soporte que me sostiene la espalda para evitar más dolor. Tengo una silla al lado para ayudar a levantarme y tengo mi ordenador y libros a mano porque no puedo moverme. De repente, llega un mensaje al móvil con un llamado feminista para manifestarse en contra de los más recientes asesinatos de mujeres y niñas en junio de 2021 en España. El mensaje se lee de la siguiente manera:

MANIFESTACIÓN FEMINISTA. Convocamos de urgencia a todo el movimiento feminista a manifestarse en repulsa de todos los feminicidios. #LoVamosATirar #NiUnaMenos #SiTocanAUnaNosTocanATodas. Frente al ayuntamiento de cada pueblo.

Entre mis sábanas revueltas por el enojo, la rabia, la alteración, la ira y la agitación intento movilizarme, salir de la cama, ponerme mi pañuelo morado, coger mi cartel, marchar con las otras en contra del patriarcado. Quiero sumarme a la lucha, hacerle frente al abusador, quemar la conferencia episcopal y todas las instituciones jurídicas que condonan al opresor. Quiero ir a la revuelta, a la revolución. Pero hoy, el Naproxeno no ha hecho efecto. Hoy, no puedo sumarme a la revolución. Hoy, mis hermanas lucharán por mí.

En horizontal, viendo al techo de mi habitación, pienso en los formatos de la revolución que se dan por sentado cuando se piensan en vertical. Viendo al techo, me imagino las calles llenas de multitudes verticales y pienso: ¿cuál es mi lugar o el de muchas otras que, como yo, no pueden salir de casa? En un mundo en donde la protesta y la revolución se manifiestan en acciones públicas verticales, ¿qué formatos adquiere la revolución cuando se vive en horizontal?, ¿qué formatos tiene la militancia cuando sobrevivir el día a día con dolor es el acto más revolucionario al que muchas de nosotres nos enfrentamos? ¿Qué formas de activismo quedan para quienes vivimos la revolución en horizontal? En este artículo trato de responder a estas preguntas proponiendo una revisión al entendimiento de las prácticas de

revuelta y revolución, a partir de una pregunta que lanza la artista asiático-americana Johanna Hedva (2018) en el texto "Teoría de la Mujer Enferma"⁴. Respalda por una genealogía teórica que intersecta con la filosofía política, las teorías feministas, *queer* y los estudios críticos sobre discapacidad, y alentada por los resultados de mi trabajo de investigación doctoral, este artículo propone visualidades e imaginarios radicales para explorar los formatos de revolución que los cuerpos enfermos y/o con discapacidad orquestan en la cotidianidad de la vida diaria.

1. Re-vuelta a la revolución

En su ensayo "Teoría de la Mujer Enferma" (2018), la artista asiático-americana Johanna Hedva se pregunta "¿cómo se rompe la ventana de un banco con un ladrillo si no puedes salir de la cama?" para referirse a los modos de protesta y participación que son permitidos para las personas enfermas. Pensar en modos de protesta es, normalmente, pensar en el desorden o agitación que produce una alteración del orden público. Lo público es la topografía que se ha designado al espacio propio de la política. La *polis*, de acuerdo con Hannah Arendt (1974), es el espacio donde cabe la vida política expresada en toda su carga de libertad y capacidad de acción. La *polis* otorgó "al hombre" dos órdenes de existencia: el hogar (*oikia*) y la vida pública (*bios politikos*). La distinción entre lo público y lo privado era necesaria dado "que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir" (Arendt, 1974, p. 170). La libertad se encuentra en la esfera pública (*politeia*), mientras que en la esfera privada, es decir, lo doméstico, está determinada por la violencia y la desigualdad. Como sólo hay libertad en el ámbito de la política, sólo quien llega al espacio público puede ser visto y oído, puede ser libre y demandar esa libertad.

En la arquitectura de lo público, la calle es el espacio de aparición, es donde la libertad y la acción tienen sentido. Dice Henri Lefebvre (2013): "[l]a calle y su espacio es el lugar donde el grupo se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio" (p. 21). El espacio de aparición, retomando a Arendt (1974), "cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción" (p. 142). Por ello es que la protesta surge en los espacios públicos, en las calles y en las plazas, porque es ahí donde discurso y acción se corporizan. Como menciona Judith Butler (2017), la protesta toma forma en los espacios públicos en forma de "reuniones, asambleas, huelgas, vigiliadas, así como en la ocupación de los espacios públicos" (p. 17). Protestar es manifestar el derecho a aparecer a base de ocupar el espacio para plantar reivindicaciones sobre nuestro derecho a existir.

Los espacios de aparición dan soporte a la protesta, pero estos soportes sólo sostienen a las dimensiones corporales que están diseñados para la acción. Si tomamos la afirmación de Arendt de que la acción política sólo tiene lugar cuando el cuerpo está presente, entonces, quien no ocupa el espacio público está excluido del espacio de aparición. Si la presencia es lo que nos hace visibles para los otros, el hecho de que haya otras existencias cuya realidad y acción no forman parte de la co-presencia y la interacción implica que hay existencias a las que se les está privando no sólo del derecho a tener derecho de existir sino a poder reclamarlo para otros.

Los espacios de aparición están también determinados por un campo de visibilidad que se extiende en coordenadas específicas (arriba-abajo) y por un eje corporal vertical que se muestra independiente de otras disposiciones corporales que no están en línea recta. La verticalización de la protesta conlleva una dimensión normativa e histórica que está diseñada por y para la repetición de acciones corporales que se sostienen en eje vertical. De acuerdo con la filósofa italiana Adriana Cavarero (2016), la verticalización ha sido históricamente un dispositivo de control que ha permitido subjetivizar en el imaginario colectivo la idea de rectitud. Articulada de manera diferente, en diferentes épocas, desde la Biblia y persistiendo en la filosofía, en el arte y en la literatura, la verticalidad, sostiene Cavarero, es un paradigma histórico que delinea la división entre lo recto (entendido como lo masculino), de aquello que está inclinado o torcido (entendido como lo raro, feminizado, alterno). Siguiendo este argumento, el eje vertical, nos recuerda la filósofa feminista Sara Ahmed (2019), es un eje normativo que coloca a unos cuerpos "en línea recta" separando a los cuerpos que se orientan en el mundo de manera diferente. La verticalidad ha servido para separar lo que es considerado moralmente como un cuerpo con "buena inclinación", es decir, con "disposición innata o adquirida para actuar virtuosamente", de su opuesto, un cuerpo con "mala inclinación", que es una "propensión natural y adquirida de comportarse deshonestamente, es decir, de manera depravada" (Cavarero, 2016, p. 2).

La verticalidad, por tanto, está históricamente ligada a la idea del sujeto en términos posturales y morales verticales y en relación con una geometría corporal lineal desplegada en el espacio normativo de aparición. De aquí la importancia de la pregunta de Hedva, ya que la protesta puede llegar a ser una estructura normativa que funciona para organizar y separar a los cuerpos. Al no poder aparecer en eje vertical, algunos cuerpos discapacitados⁵ y/o tullidos no forman parte de las coordenadas espaciotemporales que conforman a la vida activa y de las condiciones que posibilitan el derecho a la protesta.

Acostada en mi cama, doy vueltas a este pensamiento y trato de inclinarme por formatos de protesta, revuelta, revolución que se alejen de las implicaciones normativas y de las disposiciones corporales de cuerpos que, en algún momento, se han puesto "en línea" por dispositivos políticos, económicos y culturales constituidos para su enderezamiento. Quizá ahora, es un buen lugar para resaltar la raíz etimológica del término inclinación: "inclinarse es agacharse, bajar; en griego, *klinè* significa 'cama'" (Cavarero, 2016, p. 3). Quiero entonces reivindicar la horizontalidad de mi cuerpo en la cama, la historicidad de la incertidumbre, de lo torcido y de lo "disfuncional" que me habita y sus múltiples (y malas) inclinaciones y orientaciones. Propongo la horizontalidad de los cuerpos y sus diversas inclinaciones como un rompimiento a la claridad ontológica de lo que entendemos como revuelta cuando se plantea en vertical y, con ello, repensar modos de protesta con otras implicaciones político-afectivas cuya geometría corporal no tiene lugar de aparición en el horizonte del capacitismo.

2. Revuelta en el horizonte

En la vida vertical, cuando te encuentras bien, o casi siempre caminando, fingiendo estarlo, tu coronilla es el punto que toca el firmamento. El área total de tu coronilla es bastante reducida. Eres, por tanto, sólo moderadamente etérea y tus ojos, más que mirar a lo alto, miran afuera, al mundo activo, que es a lo que reaccionas sobre todo [...] Cuando estás enfermo y en horizontal, el cielo o el aire celeste de lo que está sobre ti se derrama sobre todo tu cuerpo: el área de intersección etérea, al incrementarse, provoca una crisis de imaginación excesiva. Toda esa horizontalidad invita a la proyección masiva de formas cognitivas. Cuando estás tendida tan a menudo, también miras hacia arriba a menudo. (Boyer, 2021, p. 89)

Para la escritora estadounidense Anne Boyer (2021) existen dos formatos de vida: la vida vertical que pertenece al mundo activo y el mundo horizontal que pertenece al mundo de la imaginación y la creatividad cognitiva. No necesariamente estos mundos se polarizan, pero cada uno tiene su particularidad en la manera de mirar al mundo. La vida vertical y su mundo activo se relacionan, retomando a Arendt (1974), con la "vita activa". La vita activa se desarrolla desde que un ser humano nace hasta que muere y está conformada por tres actividades que tienen un papel fundamental en el establecimiento de la condición humana. La primera actividad es "la labor", proceso que permite la realización de todas las actividades necesarias para sostener la vida. La segunda actividad, "el trabajo", es aquella que produce obras y resultados. El trabajo es lo que construye el mundo, es lo que le da estabilidad y durabilidad, se prolonga más allá de la mera vida individual y es el requisito previo para que pueda darse la acción. La "acción" es la tercera y más elevada de las actividades

de la condición humana porque es la que produce la interacción entre los humanos.

Si la acción es el ámbito de la libertad y si ésta es un derecho que se demanda en los espacios donde acontece la acción, entonces, para algunas personas, la acción queda restringida a los límites de la casa o de la cama. La inclinación horizontal de algunos cuerpos limita su aparición política en los espacios considerados públicos. Pero, contrario a la idea normativa de lo que es la acción, para quienes permanecemos tumbados mirando el techo, cuando inclinados nos arrastramos o nos doblamos de dolor, es justo ahí, cuando desarrollamos otras formas cognitivas y creativas para la acción política. Nuestra inclinación no detiene nuestra acción política.

Y es que el cuerpo enfermo es manifestación política en sí mismo, en tanto que ha sido una de las manifestaciones más evidentes de cómo las imposiciones de cánones estructurales normativos, de tradiciones culturales capacitistas y de dictámenes científicos expertos han condicionado nuestra existencia. La inclinación de nuestro cuerpo pone de manifiesto que la revuelta siempre ha estado en nuestro horizonte de posibilidad. Es por ello que tanto Hedva como yo tenemos dificultad para aceptar la revuelta en vertical como único formato de protesta. La horizontalidad de nuestro cuerpo no sólo nos invita a pensar en otras formas cognitivas y creativas para la acción política, sino pensarlas desde las inclinaciones y posibilidades tullidas.

Los estudios críticos de la discapacidad, la teoría *crip* (McRuer, 2006) — literalmente en español: Estudios Tullidos— o tullida y el activismo disca han explorado las diferentes “geografías de la discapacidad” (Gleeson, 1999) que acompañan a los cuerpos con discapacidad. Como ya lo he venido anunciando, la producción histórica del espacio y, sobre todo, para quién ha sido producido, ha sido un elemento vital para las personas con discapacidad en las sociedades occidentales. Oprimidas, en gran medida, por la producción del espacio, su exclusión de lo público va de la mano con una “invisibilidad social [...] que se ha producido a raíz de su circulación perpetua a lo largo de la historia de la imprenta”⁶ (Mitchell y Snyder, 2013, p. 226). La exclusión de la discapacidad en el espacio ha sido uno de los resultados de la desinformación de las audiencias populares sobre qué es la discapacidad, promovida históricamente por conceptos erróneos y perjudiciales motivados por los medios capacitistas.

Las interpretaciones comunes de la discapacidad hacen de ésta una cuestión de “defecto” y “déficit” en lugar de reconocer cómo las condiciones de la vida cotidiana, construidas para las personas sin discapacidad, contribuyen a la discapacidad (McRuer, 2006; Wilson y Lewiecki-Wilson, 2001). En cambio, la “diferencia evidente” se usa para distinguir entre los

que están discapacidades y los que no, con juicios de valor que se unen socialmente a marcadores de diferencia que determinan qué es "normal" y qué es "desviado" (Garland-Thomson, 2017). Estas condiciones dan como resultado una in/visibilidad de las personas con discapacidad ya que paradójicamente, por un lado, los *cuerpos* con discapacidad son demasiado "visibles", mientras que las *personas* con discapacidad se vuelven "invisibles", y son obligadas a luchar por una "presencia encarnada legitimada y un sentido de pertenencia y participación" en la vida cotidiana (Zitzelsberger, 2005, p. 396). Esta es una de las razones por las cuales Judith Butler argumenta a favor de otro planteamiento del derecho de aparición en donde la morfología no sea necesariamente la condición para entender la acción política. Para Butler (2017), las acciones corporeizadas pueden tener formatos de aparición distintos, ya que las personas a las que se les impide aparecer o no pueden aparecer se hacen presentes a través, por ejemplo, de las redes virtuales, lo que obliga a reconsiderar qué entendemos por la esfera pública y, en su extensión, en las formas de protesta.

Si en la vida pública descrita por Arendt el espacio público era el espacio de aparición donde las personas se volvían visibles para les otros a partir del discurso y lenguaje como formas de construcción del yo político, ahora, los medios de comunicación permiten una nueva forma de visibilidad mediática (Thompson, 2011). Las personas ya no tienen que estar presentes en el mismo espacio-tiempo para atestiguar la presencia del otro. Ahora, la aparición en lo público no atraviesa única o exclusivamente por la presencialidad *per se*, sino por un nuevo campo de lo visual que permite lo que John Thompson (2011) denomina una "simultaneidad desespacializada" (p. 23), donde quienes no pueden ocupar el espacio público pueden ser visibles, aun sin compartir el mismo espacio temporal.

Lo prometedor de la visibilidad mediática es que se ha convertido en un espacio de aparición para las personas con discapacidad y/o enfermas. Estos nuevos espacios han resignificado la idea "poner el cuerpo" (una de las expresiones más usadas en la jerga feminista militante) a una virtualización de la materialidad más allá de la corporalidad. Ejemplo de esto son las protestas del movimiento *Million Missing*, organizadas por primera vez a principios de 2016 por la red MEAction. Esta acción se realizó en doce ciudades de todo el mundo en mayo y junio de 2016 y, desde entonces, se han producido más protestas al menos una vez al año. Esta acción va dirigida para visibilizar a personas con Encefalomielitis Miálgica/Síndrome de Fatiga Crónica (EM/SFC), quienes no pueden llevar a cabo sus actividades cotidianas por la fatiga abrumadora que no mejora con el descanso, confinándolas a la cama. La acción política de esta acción consiste en colocar pares de zapatos fuera de edificios gubernamentales, representando a los millones de pacientes en todo el mundo que están

confinadas e invisibilizadas por falta de recursos para la investigación, falta de diagnóstico y falta de cuidados (ver figura 1).

Esta acción es un ejemplo prometedor sobre cómo utilizar la ausencia de las personas con enfermedad y/o discapacidad como forma de visibilidad, empleando la proyección masiva de la ausencia como forma de "poner el cuerpo", extendiéndolo más allá de la corporalidad visible. Además, el manejo de los medios de comunicación y su "visibilidad mediática" (Thompson, 2011, p. 23) ha servido como herramienta de exposición de la invisibilidad del cuerpo enfermo. Todos estos factores ponen en movimiento una nueva serie de interacciones (marcos de sentido) y también otros formatos corpo-afectivos que permiten "percibir, sentir, hacer y pensar de una determinada manera" (Sabido Ramos, 2010, p. 5). Esta nueva conformación corpo-afectiva permite nuevas formas de "percepción, clasificación y apreciación de las personas, esto es, en sus *disposiciones*" (*ibíd.*, itálicas en original). Las disposiciones corpo-afectivas de la virtualidad permiten "economías afectivas" (Ahmed, 2004) que facilitan inclinaciones en nuestros afectos, afectividades y afectaciones para empatizar, o no, con la lucha de quienes no pueden aparecer. La inclinación nos invita a pensar que, quizá, es tiempo de replantear críticamente el formato de revolución y protesta que tenemos. Ese que demanda la materialidad del cuerpo en su eje vertical.



Figura 1. "MEAction" (768 × 574 pixels, tamaño de archivo: 712 KB, MIME tipo: image/png)
Descripción: Zapatos en la protesta Millions Missing fuera del departamento de Salud y Servicios Humanos en Washington, D.C., en Estados Unidos el 25 de mayo de 2016.

Fuente: <https://www.meaction.net/2016/05/26/millionsmissing-protest-in-twelve-locations-all-over-the-world/>

¿Será entonces que podemos pensar algo así como una “revolución en horizontal”? ¿Bajo qué condiciones se podría pensar? ¿Y qué clases de tácticas de lucha acontecerían? En el siguiente apartado, presento las experiencias de las mujeres participantes en mi investigación doctoral, quienes ofrecen algunos ejemplos de lucha y protesta alejados de nuestro entendimiento normativo y más cercanos a formas no previstas de improvisación o “artes de vivir” (Méndez, 2021a) que transforman radicalmente la capacidad de “estar en el mundo” cuando se tiene dolor.

3. Revuelta en horizontal

Existe un “estar en el mundo” que sólo quienes logran llegar a la cocina en total inclinación o acostarse en una sola posición son capaces de nombrar. Quienes miramos para arriba más seguido, no sólo desarrollamos la “microscópica práctica de la preocupación” (Boyer, 2021, p. 17), sino que sabemos que nuestra horizontalidad es la “incubadora de casi todas las genialidades y casi de cualquier revolución” (*ibíd.*). Quizá sea relevante recordar que la raíz de la palabra revolución reside en la palabra latina *revolutum* que puede traducirse como “dar vueltas”. Quienes damos vueltas en la cama mientras nos revolvemos de dolor, de agotamiento, de cansancio, de hartazgo, sabemos que nuestra revolución es diaria y que nuestras técnicas de vida son micro activismos constantes en un mundo que está organizado y orientado para cuerpos que no tienen que adaptarse a él porque el mundo está hecho a medida para ellos.

Nuestras horizontalidades e inclinaciones nos exigen luchar y militar desde otros formatos, para hacer de nuestra sobrevivencia diaria una práctica revolucionaria. Como menciona Ahmed, “La supervivencia puede ser protesta” (2019, p. 321). Para quienes la enfermedad es una realidad cotidiana, es sabido desde hace mucho tiempo el potencial revolucionario de la enfermedad y sus tácticas de resistencia. Sabemos que una revolución puede parecer un cuerpo horizontal en una cama, incapaz de ir a trabajar. Sabemos que una revolución podría parecer cientos de miles de cuerpos en la cama, revolviéndose en contra de las expectativas de fracaso⁷. Sabemos que nuestra manera de luchar en un mundo que está en nuestra contra es desarrollar formatos de militancia constante desde los espacios que habitamos. Como menciona Santiago López Petit (2014), la existencia de la vida enferma genera “una estética de la vida que hace de la propia vida una obra de arte” (p. 67).

En mi investigación doctoral titulada *Corpormaterialidades del dolor. Análisis de experiencias de mujeres con fibromialgia*, exploro el concepto “arte de vivir” como una expresión que surge durante mi trabajo de campo con una de las mujeres participantes. “Arte de vivir” proviene de la frase “Es que

hay que tener arte para vivir con el dolor” que comenta Hilda mientras revisa las fotos que salieron del ejercicio fotográfico que realizamos. “Arte de vivir” proviene de la sabiduría local y situada de mujeres cuerpos con dolor cronicado que ofrecen una gama de estrategias discursivas, visuales y sensuales que sobrepasan y desplazan a los formatos normativos de acción hacia formas no previstas de posibilidades corporales que, quizá, no son tan espectaculares, obvias o evidentes, pero permiten otras formas de realización y lucha corporal que deconstruyen las presuntas “deficiencias” dadas por sentadas para los cuerpos con enfermedad. La frase y las fotografías tomadas por Hilda me permiten ejemplificar las tácticas de lucha diaria que se utilizan en nuestra revolución cotidiana y militancia por la vida. La militancia disca tiene que ver con poner el cuerpo, pero el cuerpo diverso, acoplado el mundo a nuestra manera, utilizando las tácticas que tenemos a nuestro alcance para sobrevivir en un mundo que se experimenta en nuestra contra la mayor parte del tiempo.

“Tener arte” puede leerse a través de las “artes y tácticas del débil” que Michel De Certeau (2000) analiza en su libro *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. Para el autor, frente a la “estrategia” del poder que se desarrolla en un lugar propio y racional, la “táctica” es un *modus operandi* silencioso y sutil de aquellos que tienen que navegar con radar infrarrojo las estructuras hegemónicas. Dado que las tácticas se desarrollan sin espacio propio y sin lugar, éstas se caracterizan por multiplicidad de conocimientos y métodos, inteligencia y la inventividad del más débil. El análisis de De Certeau ofrece una mirada al campo de las acciones desapercibidas en el día a día, pero que son conocimientos “ingeniosos”, “complejos” y “operativos” que normalmente son realizados como último recurso en momentos de necesidad. De esta manera, el “arte de vivir con un cuerpo dolorido” (Méndez, 2021b) que propongo, lo defino como una serie de astucias, inteligencias, inventividades y modos de hacer corporales que se desarrollan en lo ordinario y que, por lo tanto, pasan desapercibidos por las grandes estructuras y formas de revuelta, pero que son un *modus operandi* vital, silencioso y sutil de aquellos cuerpos que viven con dolor y que son necesarios para vivir el día a día. Tomando en cuenta esta definición y recurriendo a las fotografías que Hilda nos ofrece, presento una gama visual de técnicas revolucionarias cotidianas, de formas de hacer diferentes y poco ortodoxas, pero que cambian la forma en que entendemos los conceptos de resistencia y revuelta.



Figura 2. "Baño", Hilda, 2020, 10 cm x 15 cm, papel.

Descripción: Mujer encorvada en la sala de baño a un lado de la ducha, vestida con camisa roja y pantalón azul, sosteniendo la toma de agua para lavarse el cabello.

Lavándome la cabeza. Mi hija me la tomó. Y eso es porque a mí que me caiga el agua directamente en el cuerpo y en la cabeza me agobia, me duele. Por eso, para bañarme tengo mis propias rutinas y procedimientos. Es que mira, cuando una tiene dolor tiene que ingeniárselas de mil maneras. Hay que tener arte para vivir con un cuerpo dolorido.

Para quien no tiene dolor el ducharse es un acto rutinario. Para quien tiene dolor, ducharse es un acto extraordinario, es un acto revolucionario. En la fotografía de Hilda vemos una coreografía de nuevos ingenios para moverse en las tareas o "paisajes de lo cotidiano" (*taskscape*), tomando prestado el término de Tim Ingold (2000), para evitar y acomodar el dolor a partir del desarrollo de otras técnicas o tácticas de movimiento corporal que dan como resultado un arte para vivir indispensable para desarrollar la vida diaria. Otro ejemplo de este arte es la siguiente imagen.



Figura 3. "Asiento", Hilda, 2020, 10 cm x 15 cm, papel.

Descripción: Caja de plástico contenedor de bebidas azucaradas de color roja con un cojín atado en la parte superior en forma de asiento.

Esta es de cuando estamos en la recogida del campo. Para poder aguantar, me tuve que diseñar un asiento con un cojín para que no me duela la cadera. Me he hecho este [refiriéndose a la foto] para que cuando estemos recogiendo los tomatillos pues no me duela la cadera [...] La gente podrá pensar que es una estupidez, pero a mí me da la vida.

Vemos cómo el dolor obliga a las personas que lo padecen a utilizar el entorno en formas inesperadas e impredecibles para producirse sus propias herramientas para su militancia diaria. Estas formas de ingenio, Arseli Dokumaci (2019) las define como "micro-activismos", es decir, la multiplicación de estrategias vitales en momentos en los que las condiciones de vida menos nos permiten vivir. El adjetivo "vital" tiene aquí un doble propósito. Por un lado, refiere tanto a las condiciones (in)materiales que permiten la continuidad de la vida y, por el otro, al sentido de emergencia, es decir, al desarrollo de condiciones indispensables para enfrentar escenarios cotidianos, los cuales, para algunas personas, son escenarios de vida o muerte.



Figura 4. "Silla", Hilda 2020, 10 cm x 15 cm, papel.
Descripción: Silla de madera cubierta con un cojín en el respaldo.

Aquí me puse este cojín para que la espalda no me duela cuando hago costura. Ya te digo, pequeñas cosas que una hace para sentirse mejor y seguir viviendo.

La definición que nos ofrece Dokumaci pone en relevancia cómo los ingenios que Hilda realiza son condiciones que "le dan la vida". El arte de vivir que Hilda crea para sí ha sido indispensable para su sobrevivencia. Frente a un mundo entero organizado para promover la sobrevivencia de los cuerpos considerados normales, eficientes, verticales, Hilda ha creado sus propias técnicas de combate para hacer frente a su vida diaria, porque vivir con un cuerpo dolorido no es una elección sino su única posibilidad. Entonces, "la sobrevivencia es una acción radical" (Ahmed, 2019, p. 322). En las posibilidades que se abren en el límite de los cuerpos con dolor, se construyen otras formas de habitar, de soportar, de aguantar, de resistir, de luchar, de militar en contra de un sistema que no nos deja muchos espacios para vivir a nuestra manera.

Quizá, entonces, las revoluciones no son necesariamente actos espectaculares de cuerpos verticales en las calles, sino algo más parecido a detenerse en un escalón cuando el dolor no deja avanzar, o arrastrarse en

el suelo para llegar a la cama, o revolverse con el mundo cuando el mundo está en nuestra contra. Quizá, algunos tipos de revolución y revuelta no se encuentren en actos espectaculares o en llamamientos colectivos, sino en "micro-activismos" (Dokumaci, 2019) y "artes de vivir" (Méndez, 2021a; Méndez, 2021b) que sólo quienes luchan diariamente para facilitarse la vida conocen, celebran, militan. Quizá, el llamamiento político deba ser visibilizar e inclinarnos a aquellas revoluciones consideradas locales, periféricas, laterales, rudimentarias, básicas e insignificantes para el espectro político, pero que se imponen ante un mundo que no deja muchos espacios para el reconocimiento de otras revueltas en el horizonte.

Conclusión: De vuelta a la revuelta

Quienes tenemos dolor sabemos que nuestra revolución comienza en el pensar salir de la cama. Sabemos que, si bien existe un mundo en donde la protesta y la revolución se manifiestan en acciones públicas y espectaculares, nuestra revolución es silenciosa, invisible y ordinaria. Pero es precisamente esta ordinariadad lo que hace de nuestra lucha un acto revolucionario extraordinario, porque nuestra revolución comienza por amar nuestro cuerpo, entenderlo y luchar con él y por él cada día. Nuestra revolución es pensar políticamente el sentido que adquiere nuestra existencia en los días más imposibles de vivirla. Quizá, algunos de nosotros no romperemos la ventana de un banco con un ladrillo porque nuestros formatos de aparición se quedan restringidos a los ladrillos de nuestras casas y de todas las arquitecturas no exentas del capacitismo. Las feministas tenemos que reflexionar constantemente en las revueltas y tácticas de resistencia de los saberes de mujeres y subalternas que no caben en aquello que se ha incorporado a la historiografía oficial de las revoluciones. Tenemos la obligación de pensar en los formatos de revolución que provienen de los cuerpos escondidos y oprimidos por el capacitismo, porque es ahí, en ese horizonte, donde están las revoluciones de un mundo por venir.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2004) "Affective Economies", *Social Text* 79, vol. 22, n.º 2, verano 2004, Duke University Press, pp. 117-139.

Ahmed, Sara (2019) *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Arendt, Hannah (1974) *La condición humana*. Zaragoza: Titivillus.

Boyer, Anne (2021) *Desmorir. Una reflexión sobre la enfermedad en el mundo capitalista*. Madrid: Sexto Piso.

Butler, Judith (2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Colombia: Planeta Colombiana.

Cavarero, Adriana (2016) *Inclinations. A Critique of Rectitude*. Stanford: Stanford University Press.

De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Occidente.

Dokumaci, Arseli (2019). "A Theory of Microactivist Affordances: Disability, Disorientations, and Improvisations", *The South Atlantic Quarterly*, vol. 118, n.º 3, pp. 491-519.

Garland-Thomson, Rosemarie (2017) *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.

Gleeson, Brendan (1999) *Geographies of disability*. London: Routledge.

Halberstam, Jack (2018) *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Editorial Egales.

Hedva, Johana (2018) "Teoría de la Mujer Enferma", *Mad in (S)pain*. Disponible en: <https://madinspain.org/teoria-de-la-mujer-enferma-johanna-hedva/> [acceso el 5 de julio de 2021].

Hedva, Johanna (2020) "Get Well Soon", en el proyecto artístico *getwellsoon.labr.io* curado por Sam Lavigne y Tega Brain. Disponible en: <https://getwellsoon.labr.io/> [acceso el 11 de noviembre de 2021].

Ingold, Tim (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge.

Lefebvre, Henri (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

López Petit, Santiago (2014) *Hijos de la noche*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

McRuer, Robert (2006) *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.

Méndez de la Brena, Dresda E. (2021a) *Corpomaterialidades del dolor. Análisis de experiencias de mujeres con fibromialgia*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Granada.

Méndez de la Brena, Dresda E. (2021b) *Artes de vivir con un cuerpo dolorido*. Granada: Tleo.

Mitchell, David, & Sharon Snyder (2013) "Narrative Prosthesis", L.J. Davis (Ed.), *The Disability Studies Reader*, 4th ed. New York: Routledge, pp. 222-235.

Sabido Ramos, Olga. (2010). "El 'orden de la interacción' y el 'orden de las disposiciones'. Dos niveles analíticos para el abordaje del ámbito corpóreo-afectivo", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 2, n.º 3, agosto de 2010, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, pp. 6-17.

Thompson, John B. (2011) "Los límites cambiantes de la vida pública y privada", *Comunicación y Sociedad*, n.º 15, enero-junio de 2011, Universidad Diego Portales, pp. 11-42.

Zitzelsberger, Hilde (2005) "(In)visibility: Accounts of Embodiment of Women with Physical Disabilities and Differences", *Disability & Society*, vol. 20, n.º 4, pp. 389-403.

Notas

¹ Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos "Género, emociones y subjetividad en las relaciones entre pacientes profesionales sanitarios. Un acercamiento interdisciplinar", de la Universidad de Granada (HAR2016-78223-C2-2P), y "Transferencias de saberes en la experiencia del malestar: aportaciones transdisciplinares para el estudio de las emociones en la fibromialgia y las intersexualidades" (B-HUM-143-UGR18), ambos coordinados por la Dra. Rosa Medina Doménech, catedrática de la Universidad de Granada.

² En este artículo se hace uso de la "e" como una apuesta político-lingüística para romper con el binarismo del lenguaje que (de)marca a los cuerpos, así como para facilitar la lectura a personas con discapacidad visual que hagan uso de alguna tecnología de lectura.

³ Sara Ahmed (2019) describe un "kit de sobrevivencia" como las herramientas personales que vamos acumulando a lo largo del tiempo para garantizar nuestra supervivencia (pp. 318-319).

⁴ El texto original, titulado "Sick Women Theory", fue publicado en octubre de 2015 y forma parte de la presentación *My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic but I Also Love It & Want it to Matter Politically*, que la artista Johanna Hedva realizó para el Women's Center for Creative Work at Human Resources de Los Ángeles (EE. UU.). En 2018, la revista *Mad in (S)pain* lo tradujo al español y es la versión que utilizo para este artículo.

⁵ La palabra "disca" / "disque" es un término utilizado por el movimiento activista de las personas con discapacidad para referenciar su identidad política.

⁶ En la versión original: "disabled peoples' social invisibility has occurred in the wake of their perpetual circulation throughout print history" (Mitchell and Snyder, 2013, p. 226).

⁷ Como menciona Jack Halberstam (2018), "Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo" (p. 14).

Memoria poética como prenda de abrigo

Andrea Angulo Menassé

Universidad Autónoma de la Ciudad de México /
andrea.angulo.menasse@uacm.edu.mx

Resumen

En este artículo reflexiono sobre la vida y obra de la poeta alicantina Francisca (Paca) Aguirre y propongo que la escritura fue su venganza frente a la terrible orfandad y pobreza que le regaló la posguerra. Lo que sus escritos evocan dialoga en este texto con la historia de otra mujer de su generación, mi abuela. En primera persona, planteo enormes coincidencias entre dos vidas paralelas, heridas de guerra en dos continentes, que resistieron una con su voz, otra con su palabra, con el fin de transmitir a las generaciones que seguimos dosis homeopáticas de posmemoria que atraviesan de Norte a Sur y de Este a Oeste a varias generaciones. El resultado es un diálogo intergeneracional donde la poética del duelo que plantea Francisca, la Paca, Aguirre sirve de pretexto para plantear un ejercicio autobiográfico de homenaje y memoria sobre el canto y los versos como fuentes historiográficas subalternas.

Palabras clave

exilio; memoria; posmemoria; España; poesía.

Introducción

No hay mejor manera de honrar la vida que hablando del dolor que viene con ella. Cuando nací, mis abuelos ya habían huido del golpe fascista y esa historia me acompañó durante mi infancia. Fui receptora de los relatos en los que, por ejemplo, mi abuela tenía 16 años cuando su familia tuvo que distribuirse en dos automóviles para huir de Barcelona y alcanzar la frontera porque los perseguía el bando franquista. Uno de los transportes, en el que iba la hermana más pequeña, tuvo un percance en la carretera y fue atacado por la aviación alemana. salvaron la vida escondiéndose en una cuneta mientras la pequeña experimentaba la pérdida de la vista, producto de una crisis de ansiedad. No llegaron a tiempo para subirse al barco contratado por la SERE, el Cuba, pero, en cambio, embarcaron en un carguero de nombre Wyoming hasta Martinica, de ahí a Santo Domingo, y luego a la Habana, para finalmente subirse al barco de pasajeros Monterrey que los llevó a su destino final, Veracruz.

No compraron muebles en el exilio porque tenían un pie en el imaginario barco que los devolvería a su país cuando, según ellos, la comunidad internacional desconociera al dictador y les regresara su República. Como esto no sucedió, se fueron quedando y cuarenta años después nació yo, con la ambivalencia de esa guerra en mi espalda. Mi padre ya nació mexicano y me tuvo a sus 32 oscuros inviernos.

Decía él que no tenía necesidad de conocer España en Europa porque la tenía al interior de su casa en Ciudad de México. Tenía razón, porque sus padres llevaban su país de origen en tres cuartos de sus vísceras y no se acostumbraron nunca a asumir que ese rincón ya no era el suyo. Según Hirsch (2008) la posmemoria es un término que describe la relación entre los poderosos recuerdos traumáticos de una generación y la transmisión implícita a la segunda y tercera, porque, aunque fueron memorias que precedieron a su nacimiento, fueron heredados tan profundamente que parecen constituirse como memoria propia de los hijos y nietos. Y si bien para Hirsch fueron las fotografías del holocausto la vía de transmisión generacional, hay otras artes mediante las cuales a las generaciones posteriores se nos hace "guardianas" de traumas de una guerra que, aunque no fue nuestra, es tan nuestra que está encarnada (*idem*).

Nunca hablé con mi padre porque murió cuando yo no tenía todavía palabras en los dientes. Tuve en cambio a su madre como abuela, con quien conocí un catálogo infinito de nanas republicanas y que con su voz transmitía, casi tan fielmente como en una fotografía, parte de lo que perdió. A través de su canto, la melancolía de posguerra entraba por el oído virgen de quien fuera y lo llenaba con sus letras.

Como consecuencia de ese canto, hecho memoria, me persiguen las figuras que sufrieron esa guerra en su niñez. O tal vez no. A lo mejor, soy yo quien las persigue a ellas, para después sentirme perseguida por sus palabras e historias. Aquellas que usaron la pluma para convertir su herida en historia, en cultura, en distancia sanadora. Aquellas, como Francisca Paca Aguirre, que no tuvieron más alternativa que convertir su llaga en palabras, o como dice Piedad Bonnett (1951) en cicatrices:

No hay cicatriz, / por brutal que parezca, /que no encierre belleza. / Una historia puntual se cuenta en ella, / algún dolor. Pero también su fin. / Las cicatrices, pues, son las costuras / de la memoria, / un remate imperfecto que nos sana / dañándonos. La forma / que el tiempo encuentra / de que nunca olvidemos las heridas.

De cicatrices supo mi abuela, que aprendió a caminar de la mano de su madre que, embarazada de una segunda hija, enseñaba a mi abuela a poner un pie delante del otro en la senda que había que recorrer para

visitar a su padre en la cárcel. Desde muy niña las palabras construyeron puentes para convertir las llagas en cicatriz, por eso ella las pronunciaba cantando y haciéndolo frente a mí, para que yo durmiera, se conectaba con cada uno y todos los duelos del mundo.

Francisca Paca Aguirre también las pronunciaba en verso, las escribía en blanco, y de las llagas y cicatrices supo también sobrevivir desenvainando una espada de lirismo transparente. La llamo simplemente la Paca, porque la he hecho parte de mi familia elegida, una abuela más, la que me enseña, aún después de muerta, sobre la escritura transparente. La que me recibió en un país que fue el suyo, donde injustamente se la desconoce todavía pues, aunque perteneció a la generación de los cincuenta, no la publicaron hasta el 74 y su nombre sigue siendo invisible entre las antologías de su generación¹.

Mi abuela tenía ocho años cuando Paca apenas nacía, pero sus vidas son imagen especular de dos destinos. A una pluma aferrada, Paca también conoció de exilios y persecuciones demasiado pronto; cruzó con nueve años la frontera, en julio de 1939, porque su padre había osado ocupar un cargo de responsabilidad durante la Segunda República y su vida estaba en riesgo. Diez años tenía Paca cuando, ya en el exilio parisino, los nazis bombardearon la ciudad y su familia —contrario a la suerte de la mía— no pudo subir ni siquiera a un barco carguero porque llegó tarde a la frontera, como escribió Paca, en el poema que lleva el mismo nombre:

Frontera:

Yo, que llegué a la vida demasiado pronto, / que fui —que soy— la que se anticipó, / la que acudió a la cita antes de tiempo / y tuvo que esperar en la consigna / viendo pasar el equipaje de la vida / desde el banco neutral de la deshora. / Yo, que nací en el treinta, cuando es cierto / —como todos sabéis— que nunca debí hacerlo, / que hubiera yo debido meditarlo antes, / tener un poco de paciencia y tino / y no ingresar en ese tiempo loco / que cobra su alquiler en monedas de espanto. / Yo, que vengo pagando mi imprudencia, / que le debo a mi prisa mi miseria, / que hube de trocear mi corazón en mil pedazos / para pagar mi puesto en el desierto, / yo, sabedlo, llegué tarde una vez a la frontera. / Yo, que tanto me había anticipado, / no supe anticiparme un poco más / (al fin y al cabo para pagar / en monedas de sangre y de desdicha / qué pueden importar algunos años). / Yo, que no supe nacer en el cuarenta y cinco, / cometí el desafuero, oídlo, / de llegar tarde a la frontera. / Llegué con los ojos cegados de la infancia / y el corazón en blanco, sin historia. / Llegué (Señor, qué imperdonable) / con nueve años solamente. / Llegué tal vez al mismo tiempo que él, / pero en distinto tiempo. / No lo supe. / (¡Oh tiempo miserable e injusto.) / Estuve allí —quizá lo vi— / pero era tarde. / Yo era pequeña / y tenía sueño. / Don Antonio era viejo / y también tenía sueño. / (Señor, qué imperdonable: / haber nacido demasiado pronto / y haber llegado demasiado tarde. (Aguirre, 1966-2000)

Cuando asesinaron su infancia matando a su padre, su venganza fue llenar ese injusto vacío de belleza poética, de comas, puntos y signos de interrogación. El sangrado que ese corte hizo brotar se transformó con su trabajo en metáforas que arrullaban poniéndola a salvo. A quienes la leemos también nos van sanando a base de ritmos, frases y letras que juntas, resucitan a los muertos todos, de cada uno.

Su poética es un recurso de reconciliación con la vida.

Como Paca, mi padre fue poeta pero no se reconcilió nunca con la vida. Estudió traducción para poder sobrevivir pero le dejó de interesar sobrevivir y se mató con treinta y tres años, cuando yo tenía uno.

Como Paca escribió en "El último mohicano":

Cuando mataron a mi padre / me quedé en esa zona de vacío / que va de la vida a la muerte, / dentro de esa burbuja última que lanzan los ahogados, / como si todo el aire del mundo se hubiese agotado de pronto. / Ahí me quedé / aunque no me acuerde de nada² / como los atónitos visitantes de un planeta vacío. (Aguirre, 2000)

Y es que tal vez la poesía es otro de esos dispositivos, como el canto o la fotografía, que calca los recuerdos que, aunque ajenos, son tan fácilmente apropiables porque revuelven lo íntimo. Tal vez porque tienen la característica de que cualquiera, sin importar su historia, sienta retumbar en el centro su tierra.

La familia de Paca tuvo que elegir entre esperar el improbable barco de rescate bajo la artillería alemana o volver a España. Pensaron entonces que los nazis representaban más peligro que la venganza franquista, pero se equivocaron, porque el padre de Paca fue detenido inmediatamente después de cruzar de regreso e ingresar a territorio español.

Siendo una niña de 12 años Francisca se presentó en el cumpleaños doce de la hija del dictador a rogarle por la vida a su padre, apelando a la infancia de ambas, a su cercanía en edad y a su calidad compartida de hijas, pero se volvió a equivocar, porque a Lorenzo Aguirre no solo lo asesinaron, sino que lo torturaron con un dispositivo que comprimió poco a poco con una manivela su cuello, hasta que lograron matarle.

Una vez muerto su cuerpo, eliminaron todo trazo de su existencia, lo borraron de las enciclopedias como si nunca hubiera nacido, ni pintado, ni fundado con otros el Instituto Libre de Enseñanza, ni hubiera sido, como fue, parte de la resistencia. Por eso era tan necesario que renaciera en la poética de Paca y Félix Grande, su pareja, que se dirigió al cementerio

donde yacían los restos de Lorenzo para hablarle escribiendo.

[...] No pudieron con usted, don Lorenzo / En la cárcel de Porlier, en el año 1942. / Le pusieron a usted la muerte sobre la garganta. / Le dieron vueltas a una manivela. / Lo asesinaron y no pudieron con usted. / Téngalo por seguro: no pudieron. / [...] / Permítame que me presente / tengo setenta y tres años cumplidos. Mi padre / defendió a tiros la República. / Tras la derrota tuvo suerte: / no le dieron garrote vil. / De los ocho hijos que engendró / vivimos cinco, todos varones. Todos cinco / queremos mucho, don Lorenzo a Paquita, la hija de usted. / Y yo además la necesito: para durar, / para iluminar mi escalera, / para morir sin odio. Sé que usted me comprende. / [...] A Paquita y a mí nos nació Guadalupe. Espere. Tengo en mi billetera / una fotografía de su nieta de usted... Aquí está / ¿Verdad que es preciosa, dios mío? / y es aún mayor la belleza de su conciencia [...]

Paca y Félix se volvieron especialistas en resucitar lo que había sido enterrado y reescribir la realidad desde la percepción subalterna de la historia: hablar de un sueño acorralado en vez de una "guerra entre hermanos", hablar de la pesadilla de la guerra en vez "de enfrentamiento entre quienes querían la ley sin democracia y los que querían la democracia sin ley" (Casado, 2021), hablar de un proyecto que fue multitudinario en vez de "la minoría de anti cristianos" hablar en fin, de la soledad que sintieron de la mano de sus madres, como parte de ese colectivo herido y de la procesión de solos perseguidos, cruzando sin equipaje, la frontera.

(...) Me he levantado para cerrar la puerta del armario. / Y nos fuimos al Havre para tomar un barco. / Nosotros con dos muñecos y un moñito, / papá con su caja de pinturas y un sueño acorralado, / un sueño convertido en pesadilla, / un sueño multitudinario / arrastrado como único equipaje / por una inmensa procesión de solos. /

Pero el barco no llegó a su puerto: / esperamos, mientras mamá, para alumbrarnos, / cantaba algunos días El niño Judío: "de España vengo, soy española". / No llegó el barco. Llegaron aviones alemanes. / Hubo que caminar a gatas por las habitaciones del hotel, / que estaba frente al puerto (...)³

Haciendo de su vida obra, Paca fue criando así a su hija que, no conoció a su abuelo y al mismo tiempo lo conoció tanto como a sí misma porque Lorenzo estaba presente en cada escrito de su biografía, vía madre y padre, rodeando sus textos y abrazando sus escritos.

Como ella, yo tampoco conocí a mi abuelo. Él también tuvo suerte porque no le dieron garrote vil cuando perdió la guerra y logró salvarse su cuerpo en el exilio, pero le dieron, en cambio, un diagnóstico de enfermedad cardiovascular a los 47 años y un acta de fallecimiento a los 52, en pleno país de refugio, todavía esperando reparación, verdad y justicia.

De haber llegado a subir al barco, Paca hubiera sido partícipe de la fundación y desarrollo del Instituto Libre de Enseñanza en el exilio, que se hizo realidad en México, en la calle Martínez Campos, donde mi abuela tuvo la oportunidad de seguir leyendo y cantando, libremente, la República. En cambio, mientras mi abuela respiraba el conocimiento que el exilio permitió, esos mismos años Paca se concentró en sobrevivir, atrapada como estuvo, en las ruinas oscurantistas del Nacional Catolicismo (Lorena Culebras, 2017).

Mi madre nos acabó llevando a un colegio para hijas de presos políticos porque en esta casa no había nada que echarse a la boca. Madrid en 1940 era una ciudad de más de un millón de cadáveres y a la gente se le notaban los huesos de la cara. (Lo que no sabía mi madre) es que en el convento tampoco comíamos, sólo las cáscaras de naranja y las cáscaras de plátano de la basura, porque a las hijas de presos políticos no nos daban otra cosa, no nos daban nada, solo patadas. Un día que desesperadas por el hambre pensamos que si nosotras no comíamos, las niñas que pagaban y las monjas tampoco debían hacerlo, unas amigas y yo empezamos a volcar los peroles de la comida de ellas por la escalera. Se conoce que una de las niñas (que pagaban) debió decir en su casa: "Hay unas niñas horribles, sucias y asquerosas, que bajan las perolas y las tiran". Las monjas nos molieron a palos, a cachetes, a pellizcos y a tirones de pelo. El castigo fue lavar (con sosa) sus paños higiénicos pero (gracias a la huelga de los peroles) vino una inspección de la Sección Femenina de Falange y fíjate ¡qué panorama no se encontraría allí! que les cerraron el convento. (*ib.*, p. 377)

En el peor momento, así como en los mejores, la Paca nunca fue cómplice silenciosa de la atrocidad. Su vida estuvo llena de libros, por ella escritos, que le iban poniendo rostro a la injusticia y a la muerte de su padre, como de tantos otros, asesinados únicamente por deporte, cuando ya todo se había acabado.

Del último mohicano (...) Recuerdo bien que a mi hermana Susy y a mi / nos dieron la noticia en el cuarto de aseo / de aquel Colegio para hijas de presos políticos. / Había un espejo enorme / y yo vi la palabra muerte crecer dentro de aquel espejo / hasta salir de él / y alojarse en los ojos de mi hermana / como un vapor letal y pestilente. / Nada ha logrado olvidar aquellos ojos, / salvo algunas horas de amor / en que Félix y yo éramos dos huérfanos, / y el rostro milagroso de mi hija.

Fue su hija quien en 2019 publicó una compilación de los poemas con el nombre de *Prenda de Abrigo* y en cuyos brazos murió Paca ese mismo año a sus 88 años, con la conciencia tranquila de haber dejado la pluma gastada y los recuerdos inscritos. En el prólogo, Guadalupe explicó cómo fue abrigo en su casa, la escritura como prenda.

Todo en la vida de Francisca Aguirre tiene que ver con el deseo de que la palabra sea prenda de abrigo contra la intemperie: el habla de la memoria, la palabra hecha de música, la palabra como recordatorio de un sueño. Mi madre entró a la poesía, que es el lugar donde la muerte no tiene ningún dominio, para seguir recordando y sustentar la celebración de la vida. [...] Ella me enseñó que los poetas rescatan de las lápidas escritas por el poder, lo que el poder no ama (Guadalupe Grandes, 2019).

Hoy sabemos que la única manera de escuchar cierta subalternidad invisibilizada es buscando más allá de las fuentes historiográficas tradicionales (Rosón, 2017) en los álbums de fotos familiares o escolares por ejemplo, ese otro significado del pasado, aquél que se produce desde el lado opuesto a la historia oficial.

Guadalupe Grande Aguirre hizo de los escritos de su madre su propio álbum familiar recopilando los más entrañables de sus poemas para darse y darnos además de abrigo, memoria.

Y aunque mi abuela murió solo un par de años antes que la Paca, sus vidas sirven de herencia para las generaciones que seguimos, porque México dejó de ser el cálido refugio de inmigrantes perseguidos, desde hace todos los años del mundo. Y así, el territorio que alguna vez fue guarida, ahora es trampa asesina para familias enteras y niños sin familia que siguen buscando una salida arriba de bestias trenes de carga o de barquitos de papel. Y es que los vectores de propagación de la posmemoria se inscriben como los virus y no salen nunca más del cuerpo; esperan latentes el momento...

Porque los vectores de propagación de las historias pasadas se inscriben como los virus y ya no salen nunca más del cuerpo, esperan latentes el momento oportunista para despertar, duermen justo el tiempo cronometrado para llevar a los hijos a la escuela, y luego una se da cuenta de que los niños acaban de desayunar un trozo de las historias que llevas cargando y que, según tú, evitarías poner sobre la mesa. Nada los salvará de cenar también un poco de ese bicho salado y en ese acto, se volverán guardianes a su vez de las memorias de sus abuelas, porque la sensibilidad les crecerá en el estómago e intuirán, desde muy pequeños, que tienen también el virus de la posmemoria en el cuerpo y deberán transformar esa llaga en imagen, escritura, foto o por supuesto, también canción.

Bibliografía

Aguirre, F., *Ensayo general: poesía completa, 1966-2000*, Madrid, Calambur Editorial, 2000.

Aguirre, F., *Prenda de abrigo*, Valencia, Olé Libros, 2019.

Bonnett, P., *Explicaciones no pedidas*, Madrid, Visor Libros, 1951.

Casado, P., "La Guerra Civil fue un enfrentamiento entre quienes querían la democracia sin ley y quienes querían la ley sin democracia", en *El País*, 30 de junio de 2021. Disponible en: <https://elpais.com/espana/2021-06-30/pablo-casado-la-guerra-civil-fue-un-enfrentamiento-entre-quienes-querian-la-democracia-sin-ley-y-quienes-querian-la-ley-sin-democracia.html> (Consultado el 5 noviembre de 2021)

Culebras Carnicero, L., *La obra poética de Francisca Aguirre: historia y memoria*, Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears.

Grande, F., *Libro de familia*, Madrid, Visor, 2011.

Hirsch, M., *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem, 2015.

Payeras Grau, M. y Bados Ciria, C., *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, Renacimiento, 2013.

Rosón, M., *Memoria, fotografía y feminismo: otra aproximación a la posguerra en España*, CCHSCSIC, 3 de abril de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eRwnVIXQLrw&t=782s> (Consultado el 1 de octubre 2021).

Notas

¹ En el año 2011, Francisca Aguirre ganó el Premio Nacional de Poesía por su libro *Historia de una anatomía*. En el año 2012 fue declarada "Hija predilecta de Alicante". También fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras 2018 como un intento que busca repararla.

² Esta frase es mía.

³ Fragmento de *Los trescientos escalones*.

Género y racialización en la dicotomía *arte culto / arte popular* El Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala

Liliana López Marín

Universidad Nacional Autónoma de México / Lmarin@hotmail.com

Resumen

Este artículo ofrece un acercamiento al problema de la división racial del trabajo entre las mujeres, partiendo de un análisis en torno a la estratificación social, de género y racial presente en la dicotomía *arte culto/arte popular*. Se trata de una reflexión feminista acerca del valor que se concede a la producción cultural de las mujeres con base en la racialización.

Se aborda la cuestión desde el ámbito de la producción textil: el arte, el diseño y la práctica textil artesanal, tomando como eje de estudio el trabajo teórico y político del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala para examinar la relación entre racismo y colonialidad, así como para exponer el tema de la apropiación cultural.

Palabras clave

Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala; dicotomía arte culto/arte popular; división racial del trabajo; diseño textil; apropiación cultural.

Introducción

La discusión acerca del apropiacionismo cultural que el Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala abrió a partir de una batalla legal por la defensa de sus tejidos y diseños (Picq, 2017), renueva el cuestionamiento acerca de lo que, desde la perspectiva occidental, se considera *arte*. A la vez, acusa la vigencia del sistema de clasificación que divide la producción cultural entre *arte culto* y *arte popular*, develando el fondo de una estructura binaria determinada por la división de clases, cimentada en la división sexual y apuntalada en la división racial.

Si bien el debate académico sobre lo *culto* y lo *popular* es ya de larga data en América Latina¹, la lucha emprendida por el MNTMG reactiva esta polémica, desde la que hoy se trazan nuevas preguntas y se articulan potentes argumentaciones elaboradas por pensadoras indígenas.

Aunque es claro que el patriarcado colonial establece jerarquías trazando divisiones por clase, raza y género, estas dos últimas suelen pasarse por alto en los estudios acerca de *lo popular* que mantienen en el centro del debate las diferencias de clase entre creadores. Más aún, si la cuestión del género ha sido escasamente abordada, los distintos cruces que originan dichas jerarquizaciones han sido invisibilizados, por lo que resulta fundamental comenzar a esbozar preguntas que pongan en el centro del análisis la situación específica en que la racialización coloca a las mujeres.

Ya que dicha posición determina el tipo de trabajo que se asigna socialmente a cada grupo, es importante cuestionar: ¿Qué papel desempeña cada una dentro de dicho orden? ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre ellas a partir de esta división racial del trabajo? ¿Es posible determinar de qué manera las relaciones entre mujeres reproducen mecanismos de opresión similares a los que operan en las relaciones entre géneros?

Partimos de la tesis de que la forma en que occidente ha dividido la producción cultural refleja cómo actúan algunos mecanismos de dominación (Shiner, 2004), desde los cuales se asignan: a) diferentes labores a las distintas corporalidades según sea su posición en la jerarquía social determinada por el género y la racialización (Cumes, 2014), y b) valores diferenciados a trabajos similares, con base en esta misma clasificación. Esta premisa aporta claves para esclarecer, a través del estudio de la producción cultural, cómo el patriarcado colonial ha estructurado una división racial *intragénero* del trabajo.

El Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala

Partiendo de una crítica que expone los efectos e implicaciones de la apropiación cultural, el MNTMG lanzó una Propuesta de Ley de Propiedad Intelectual Colectiva para la Protección de los Textiles e Indumentaria Mayas (Pogrebinschi, 2017). El movimiento, encabezado por la Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez (Afedes), congrega a mujeres de aproximadamente treinta organizaciones en defensa del patrimonio ancestral de sus pueblos (Picq, 2017). Esta defensa se nutre de un trabajo reflexivo conjunto, vertido en declaraciones y acciones públicas contra el colonialismo, el racismo y la apropiación cultural, cuestiones lanzadas como un legítimo reclamo al Estado y sociedad guatemaltecos, pero que a la vez interpelan al sistema institucional que sostiene el régimen cultural de occidente.

La iniciativa se enfoca tanto en la conformación legal de la noción de propiedad intelectual colectiva como en el reconocimiento de los pueblos

mayas como creadores y autores intelectuales, es decir, como *sujetos colectivos de derecho*. Mediante esta propuesta, el MNTMG reclama su derecho a recuperar y resguardar un patrimonio que ha sido apropiado principalmente por el Estado.

Inicialmente, las tejedoras se levantaron contra las múltiples manifestaciones de racismo que padecen cotidianamente, entre las que se cuentan varios casos de empresarias y diseñadoras con cierto prestigio en el mercado local e internacional de la moda que deliberadamente han plagiado o se lucran con diseños textiles originarios de diferentes etnias². Como parte de la batalla legal emprendida por el reconocimiento de la propiedad intelectual de sus textiles, en 2016 presentaron ante la Corte de Constitucionalidad una acción de inconstitucionalidad en contra del Estado guatemalteco, solicitando la modificación de artículos específicos de cuatro leyes. En 2017, la CC emitió una histórica [sentencia](#) en la que reconoce el derecho a la propiedad intelectual colectiva indígena y los derechos de autor de las tejedoras mayas. Asimismo, exhorta al Congreso de la República a emitir una ley de protección de la propiedad intelectual de los pueblos indígenas. Aunque a la fecha la propuesta de ley impulsada por las tejedoras aún no ha sido aprobada, el Instituto de Justicia Constitucional publicó en febrero pasado documentos de mediación pedagógica de la Sentencia de la CC sobre [Propiedad Intelectual Colectiva Indígena](#) (IJC, 2021).

Estas acciones desenmascaran a un Estado que las excluye de los marcos constitucionales que regulan el mercado a la vez que obtiene grandes réditos de lucrar con su imagen, folclorizándolas para atraer el turismo (Cumes y Afedes, 2020). En este sentido, promovieron un amparo en contra del Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT) en diciembre de 2017, amparo que les fue otorgado por la CC en noviembre de 2020 “por folclorización de la imagen de las mujeres mayas de Guatemala” ([Mujeres de Afedes](#), 2020).

La apropiación cultural es el despojo racista sobre el que colectivamente reflexionan desde la experiencia que ha marcado su memoria y sus cuerpos. Es sobre el eje de conclusiones vertidas por miembros de organizaciones como Afedes y autoras como Aura Cumes (MNTMG) o Tajëew Díaz (originaria de Tlahuitoltepec Mixe), que nos acercaremos al problema analizando las implicaciones ético-políticas de la apropiación cultural, así como las estructuras que la hacen posible.

Apropiación cultural

Este fenómeno es habitual en relaciones interculturales, pero mientras que para los pueblos colonizados la apropiación y la transculturación suponen o involucran estrategias de resistencia (Escobar, 2014), el apropiar desde la cultura dominante suele constituir un expolio que conlleva repercusiones e implica serias consideraciones ético-políticas.

Los diseños textiles apropiados por profesionales de la moda constituyen, para sus creadoras, símbolos identitarios en donde se entretajan elementos vinculados al territorio y la memoria de sus pueblos (Arnold y Espejo, 2013).

El MNTMG reitera que dichos símbolos, que conforman su indumentaria, son a menudo causa de discriminación e incluso motivo de persecución política, como ocurrió en el contexto del conflicto armado interno en Guatemala³ (Sentencia por genocidio, 2013). Para ellas, sus textiles son documentos vivos que resguardan saberes ancestrales, que han trascendido procesos de colonización y que registran historias de resistencia; con ellos se ataviaban con dignidad, enfrentando la discriminación y la exclusión, y ataviadas de ellos han sobrevivido al exterminio. En ellos entretajan también sus pensamientos, sentires y experiencias (Cumes y Afedes, 2020). Cada huipil habla de su pueblo originario y configura un [mapa histórico-político de su territorio](#) (Tzul, 2013).

Sin embargo, al ser usurpados y trasladados a la cultura dominante, opera una desactivación de códigos culturales mediante la cual se eliminan su carácter identitario y su trasfondo político.

En este sentido, la apropiación cultural representa un ejercicio de violencia que implica una forma de extractivismo epistémico (Grosfoguel, 2016) y puede considerarse una estrategia etnocida, particularmente cuando forma parte de proyectos de homogeneización social, como fueron los procesos de construcción de los Estados nación latinoamericanos. Este tipo de etnocidio cultural o epistemicidio se efectúa a través de un *cercamiento cultural* que genera un *desplazamiento ideológico forzado* y que involucra mecanismos de dominación como la discriminación y persecución étnica y racial. A través de dichos mecanismos, se empuja a lxs indígenas a abandonar paulatinamente prácticas tradicionales, símbolos y rasgos identitarios como la indumentaria y la lengua. Hablamos de *desplazamiento* y de *cercamiento* no sólo como estrategias de implementación del modelo económico capitalista (Federici, 2013), sino como condiciones sociales perpetuadas por una relación de colonialidad y previas al saqueo que representa la apropiación cultural.

Para el MNTMG, la apropiación cultural reproduce la explotación colonial de mujeres indígenas mediante el plagio, acción que implica un borramiento identitario a partir de la banalización, invisibilización y menosprecio de su trabajo, así como de los contenidos filosóficos, cosmogónicos y epistémicos plasmados en sus textiles (Cumes y Afedes, 2020). Estos contenidos son eliminados al convertir diseños originales en motivos decorativos para prendas que se comercializan a precios bastante superiores a los que ellas cobran por su trabajo.

Aunque el diseño comparte con el arte popular características como la de producir objetos de uso cotidiano, se diferencia de él gracias al proceso de profesionalización que le otorga un valor superior y lo emparenta con el *arte* al posicionarlo entre las actividades asociadas al trabajo intelectual. Esto aporta a las diseñadoras ventajas sobre las tejedoras que se traducen en términos de capital cultural acumulado y que favorecen y perpetúan la opresión intragénero. Entre los antecedentes que impulsaron el MNTMG se cuentan, por ejemplo, dos casos de diseñadoras que prohibieron a las tejedoras reproducir o vender diseños que habían comprado. Esto significa que la posición social adquirida mediante el proceso de profesionalización permite a tales diseñadoras insertarse legalmente en un sistema desde el cual pueden llevar a cabo el registro de propiedad intelectual a través de una firma registrada y demandar o exigir el pago de regalías por el uso de sus diseños a las autoras originales.

Nos piden que le agreguemos una florecita o le agreguemos un colorcito y dicen que todo el tejido lo inventaron ellos, no podemos hacer otro igual porque si no, vamos a la cárcel y les tenemos que pagar. El mundo está de cabeza. Ellos [diseñadores, empresarios, Estado] son los que nos roban. (Nan Lucía Cox en Cumes y Afedes, 2020, p.17)

Estos casos son representativos de la forma en que operan tanto la apropiación cultural como la división racial del trabajo entre las mujeres.

Por otra parte, arte y diseño comparten la noción de un proceso creativo individual donde la *originalidad* aporta al producto un valor añadido que en el diseño comercial cobra importancia capital, dado que remite a una noción de *singularidad* relacionada con la identidad individual y el prestigio en un campo donde se privilegia el valor de cambio sobre el valor de uso de los objetos que produce.

Por contraste, prácticas tradicionales, como el textil artesanal, involucran procesos comunitarios profundamente vinculados al territorio que producen objetos con identidad étnica (Arnold y Espejo, 2013). Así, las acciones del MNTMG se fundamentan en el pensamiento que asume y declara públicamente sus tejidos como elementos que conforman el territorio de sus pueblos. Manuela Picq cita a Angelina Aspuac, representante de Afedes:

Los textiles son parte de los territorios. Proteger el agua y la tierra es proteger los textiles... son nuestros conocimientos. El despojo de los pueblos no ocurre solamente en los territorios, está también en el despojo de nuestros saberes textiles. (2017)

Desde la perspectiva occidental, sin embargo, la originalidad en este tipo de prácticas implica una noción de *origen* asociada a lo *primitivo*. Esto se debe a que el arte occidental se concibe a partir de un evolucionismo que sitúa la producción cultural de otros pueblos en el pasado de la línea de tiempo trazada por Europa, en donde le corresponde la denominación de "arte primitivo" (Novelo, 2002, p. 175). Aníbal Quijano (2014, pp. 786-789) se refiere a este tipo de operación como un proceso de integración de diversas civilizaciones en una sola cultura hegemónica que se llevó a cabo a partir de la conformación del orden capitalista global derivado de la colonización.

Así, cuando se habla de culturas originarias de América, a la vez que se desconoce a los pueblos como legítimos descendientes y herederos de aquellxs antiguxs creadorxs, se designa *arte* casi exclusivamente a obras anteriores a la colonia y empleando nociones antropológicas, lo que permite expropiarlas declarándolas patrimonio cultural de las naciones o de la humanidad. Esta forma de apropiación se efectúa de manera similar a como se lleva a cabo el despojo territorial: mediante una operación que comienza por considerar el territorio ocupado por los indígenas como "tierra deshabitada" (Bonfil, 1972). Tras el borramiento de los pueblos, las obras expoliadas se consideran bienes de propiedad universal, fuentes de las que cualquiera puede abreviar y que deben ser resguardadas por el Estado. De esta manera, se arrebató a los pueblos vivos el derecho a conservar y proteger su legado, tanto como a preservar su identidad. En palabras de Aura Cumes, se les convierte en "*sujetos despojables*" (Cumes y Afedes, 2020, p. 19).

La personalidad occidental se basa así en una identidad que se considera a sí misma universal, que percibe a otras culturas como arcaicas y las asume parte de su legado. Es bajo esta lógica que profesionales del diseño expolian el trabajo de tejedoras indígenas, quebrantando derechos que normalmente se conceden a las creaciones occidentales a través de leyes de propiedad intelectual. Tajëew Díaz, refiriéndose a los casos de apropiación de la blusa de Tlahuitoltepec Mixe, propone que "el plagio y/o apropiación [...] es la conversión de formas diversas de derechos de propiedad colectiva-comunal a propiedad privada" (2019, p.4).

La industria textil vs. la organización comunal de las Tejedoras Mayas

La industria textil resulta un área representativa de la actual configuración de relaciones entre mujeres. Como campo de trabajo tradicionalmente definido como femenino, ha sido históricamente uno de los más accesibles para ellas, de modo que en él las encontramos ocupando distintos peldaños.

El diseño de modas, una de las áreas más importantes de esta industria, es un terreno en que las mujeres con formación profesional pueden ocupar puestos como creativas a través de emprendimientos para desarrollar firmas. Sin embargo, este tipo de proyectos requieren la inversión de grandes capitales, de modo que quienes alcanzan este nivel generalmente son mujeres blancas de países del Norte global.

A esta escala, la marca o firma de diseño reproduce y se reafirma en la noción de artista individual. Así, las grandes diseñadoras se encuentran sólidamente posicionadas en la frontera blanda que existe entre el arte y el diseño.

Por contraste, en el último nivel se ubican las costureras maquiladoras de países pobres: mujeres precarizadas, sin estudios y, en gran porcentaje, migrantes locales o internacionales que por bajísimos salarios realizan trabajos mecánicos de corte y confección de prendas en serie.

Por fuera de esta estructura industrial se ubican las tejedoras artesanales, que habitualmente tejen para consumo local y que, debido a su posición social desventajosa, pueden llegar a participar en los procesos industriales aún sin ser integradas legalmente a ellos, mediante formas que escapan a toda regla de intercambio comercial o laboral justo, como la apropiación o ciertas iniciativas "colaborativas". Aunque existen proyectos colaborativos planeados con responsabilidad social, un alto porcentaje se basa en los mismos criterios de "desarrollo" con que diversos Estados nación han emprendido proyectos integracionistas extractivos en territorios indígenas. Es decir, desde una mirada condescendiente, teñida de superioridad moral y entretejida con discursos progresistas que prometen mejorar las condiciones de vida de sus habitantes.

Así, la industria textil, a través del diseño, incorpora simultáneamente procesos artísticos y artesanales, involucrando el trabajo que a diferentes niveles realizan mujeres de distintas clases, dentro de una estructura que reproduce un sistema de opresión intragénero.

Como contraparte, el MNTMG se estructura a partir de las formas comunales en que tradicionalmente se organizan los pueblos mayas (Tzul,

2019). En 2014, Afedes comenzó a convocar a mujeres indígenas y tejedoras a foros de reflexión, a partir de los cuales fueron creando Consejos comunitarios de Tejedoras hasta conformar el Movimiento (Cumes y Afedes, 2020). Las representantes de los Consejos son elegidas por consenso considerando el trabajo y los aportes que han hecho en sus comunidades y los Consejos se definen por medio de la votación asamblearia. “Para nosotras, la forma más sostenible, quizá más segura, de protección de nuestras creaciones y de nuestra comunidad, y de todo lo que hay en ella, es la misma comunidad, la organización comunitaria’, asegura Angelina Aspucac” (Rodríguez, 2021). Su iniciativa de ley, las victorias judiciales obtenidas en contra del Estado guatemalteco y la publicación en 2020 de su libro, titulado *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar*, entre otros, son logros compartidos, fruto de las decisiones tomadas a partir de la reflexión y el trabajo conjunto tejidos desde este entramado comunitario.

Aunque sus movilizaciones y batallas legales han repercutido en la sociedad guatemalteca y las han visibilizado a nivel internacional como referente, su lucha trasciende la propuesta de ley. Se enfoca sustancialmente en fortalecer las redes comunitarias desde las que asimismo impulsan procesos de autonomía y se suman al movimiento por la conformación de un Estado plurinacional. Se trata de un trabajo político extenso y profundo que abarca diferentes áreas y que se despliega en acciones como movilizaciones, foros, encuentros de tejedoras, talleres de formación política y la apertura de escuelas de tejido en diversas comunidades (Cumes y Afedes, 2020).

Así, mientras el orden patriarcal/colonial perpetuado por el sistema económico mantiene vigente la estratificación racista que permite que aquellas que se encuentran mejor posicionadas se beneficien del trabajo de quienes se ubican en puestos más bajos en la jerarquía social, las Tejedoras Mayas producen y se movilizan en torno a principios de organización basados en el intercambio y el respeto por el trabajo de reproducción y sostenimiento de la vida, privilegiando el valor poético, patrimonial e identitario de sus creaciones.

Los fundamentos de la división

La división racial que el patriarcado colonial trazó sobre el contexto latinoamericano determinó las relaciones que se establecen entre mujeres de distintas clases, las mismas que se estructuran en gran medida con base en una división racial intragénero del trabajo.

Si bien esta división atraviesa los diversos ámbitos de la vida social, en las prácticas textiles se observa claramente la forma en que suele dividirse el

trabajo y la producción cultural de las mujeres, especialmente a partir de nociones como la que encierra la dicotomía *culto/popular*. Pero ¿cómo se configura y de qué forma actúa este sistema binario?

I.

Entre las bases de la división *culto/popular* se halla un antiguo criterio occidental que considera ciertas tareas asociadas principalmente al pensamiento y otras más ligadas al esfuerzo físico, y que valora el trabajo intelectual por encima del trabajo manual.

Este criterio se extendió durante el Renacimiento, cuando las artes se separaron de los oficios para vincularse a las nociones griegas de belleza y armonía y a las actividades relacionadas con el conocimiento. Al distanciarse de los artesanos, los artistas alcanzaron una posición cercana a la de los eruditos, cuyas ocupaciones eran consideradas superiores a los oficios. El arte comenzó entonces a tomarse como una inversión económica, de modo que las primeras aproximaciones a las nociones contemporáneas, que sentaron las bases para la consolidación de la figura del artista individual, están estrechamente asociadas con el desarrollo del capitalismo en Europa (Tatarkiewicz, 2001).

Sin embargo, no es hasta el siglo XVIII cuando los conceptos de *arte* y *artista* y la división entre lo que hoy se conoce como *arte culto* y *arte popular* comienzan a configurarse (Shiner, 2004).

Si consideramos entonces el desarrollo del pensamiento y las transformaciones sociales que llevaron al surgimiento de dicha división en el lapso comprendido entre el Renacimiento y la Ilustración, que coincide con el periodo colonial, se explica en parte el porqué, aunque la dicotomía se origina en Europa, el debate en torno a la tensión generada entre ambas nociones cobra especial importancia en Latinoamérica, donde toma un cariz singular debido a la profunda conexión que guarda con procesos de colonización que se extienden hasta nuestros días (Escobar, 2014). Aquí, el binomio *culto/popular* representa las hondas raíces de la racialización que sostiene el colonialismo interno (González Casanova, 2003).

Mignolo (2009) aborda el vínculo entre arte y colonialidad señalando que “fuera de Europa, la estética emerge como un nuevo concepto y criterio para (de)evaluar y jerarquizar la creatividad sensorial de otras civilizaciones” (p.11), mientras que Palermo (2009) afirma que “La construcción colonial en el campo de las artes como una de las formas de producción social se inicia con la conquista” (p.16) y que la conformación de

escuelas de arte durante la colonia impulsó los criterios de validación del arte.

Así, entre el inicio de la colonia y el proyecto criollo que fundó las academias, encontramos un forzado proceso de aculturación y transculturación que comienza con las primeras interpretaciones que lxs indígenas hicieron de las imágenes que los frailes les proporcionaron como modelos⁴. Este proceso, que en sí mismo refleja la transformación que generó la racialización en Latinoamérica, distingue entre dos categorías de creadorxs desde el momento en que se coarta las expresiones de un grupo para colocarlo en la posición de imitador y reproductor de las creaciones del grupo dominante. Es decir, la dicotomía *culto/popular* se funda en lo que Aníbal Quijano denomina "división racial del trabajo" (Quijano, 2014, p. 781) y tiene un doble basamento: el primero fraguado en Europa a partir de categorizaciones por clase y género, el segundo originado en Latinoamérica por la racialización.

De este modo, en el momento en que se fundan las academias ya es posible distinguir el carácter de la línea divisoria entre clases sociales. Esta línea, trazada durante el proceso de colonización, describe la profunda estratificación social que, basada en la racialización, configura nuestras relaciones hasta la actualidad y se encuentra representada en la clasificación que divide la producción cultural en arte académico y arte popular.

II.

Aunque actualmente la frontera entre una y otra tiende a ser franqueada, las categorías *culto/popular* establecen, en primer término, una clara distinción entre clases sociales: el *arte culto* suele ser cultivado por *artistas* de y para las élites, mientras que el *arte popular* generalmente es realizado por *artesanxs* de clases menos favorecidas. El primero se relaciona con la estética desarrollada a partir del pensamiento kantiano (Eagleton, 2006) y se encuentra hoy estrechamente ligado a la producción académica de pensamiento; el segundo se asocia con actividades propias de la esfera cotidiana que producen objetos con funciones utilitarias.

Sin embargo, las dicotomías *culto/popular* y *artista/artesanx* conllevan distinciones raciales y de género que suelen ser obviadas tras la categoría de clase. Como sistemas binarios, invisibilizan la gradación existente entre ambos polos, de modo que las diferentes ubicaciones que ocupan las mujeres han sido en gran medida ignoradas en los estudios del tema. Son pocxs lxs autorxs que lo abordan analizando cuestiones de género o racialización, probablemente porque el análisis se ha centrado casi

exclusivamente en la producción, obviando así consideraciones respecto a la identidad de lxs creadorxs que podrían aportar nuevos giros interpretativos a las obras.

Se pensaría que el arte popular visual es simplemente aquel que hace el pueblo, pero como el pueblo tampoco existe, sino hombres y mujeres concretos de diferentes edades, etnias y preferencias de diversa índole, es quizá más afortunado decir que lo hacen personas de escasos recursos; y, en este caso, las de menores recursos obtenidos por su trabajo parecen ser las mujeres [...] Entonces es quizá el "pueblo", con comillas, el que crea el arte popular, [...] pero entendido no como una abstracción, sino como ese conjunto de sujetos diversos pero específicos. (Bartra, 2015, p. 21)

Aunque Bartra y otras autoras feministas han visibilizado el papel preponderante que como creadoras tienen las mujeres en el arte popular, resulta de vital importancia señalar que, en su mayoría, *son mujeres racializadas*. En otras palabras, el arte popular es realizado en gran medida por mujeres indígenas invisibilizadas cuyo trabajo es infravalorado.

III.

Aunque todo tipo de mujeres desempeñan labores no asalariadas relacionadas con la reproducción de la vida, la racialización perpetúa el estereotipo que asocia a las indígenas con el trabajo doméstico y los puestos de servicio (Cumes, 2014). En este sentido, el MNTMG señala que

La explotación colonial incidió de manera decisiva en la forma en que ahora se valorizan monetariamente los tejidos. La colonización impuso una división racial del trabajo donde todo lo que realizan los cuerpos indígenas, más aún rurales, tiene un ínfimo valor. La colonización también trae una estructura sexista patriarcal, producto del sometimiento de las mujeres europeas, donde las mujeres 'no producen', pero cuando 'producen' lo que hacen vale menos que el trabajo de un hombre, lo que se llama división sexual del trabajo. En el trabajo de las mujeres indígenas se imbrican las tres divisiones del trabajo: división racial, división sexual y división social, conformándose así tres grandes argumentos para el despojo y desvalorización contemporáneos. (Cumes y Afedes, 2020, p. 42)

La explotación colonial a que se refieren se relaciona con el trabajo que hilanderas y tejedoras estaban obligadas a realizar para entregar el hilo de algodón y las mantas para pagar tributo a los españoles. Según apunta Palomo (2011), las hilanderas debían realizar su trabajo, que "nutría el mayor ingreso que tuvo la Corona proveniente de sus colonias" (p. 79), encerradas en corrales, en condiciones infrahumanas y separadas de sus familias. Formaba parte de los trabajos forzados a que eran sometidas las indígenas y que fueron invisibilizados por el régimen tributario, que sólo

registraba el pago del tributo exigido a los hombres, sin considerar que representaban a familias enteras obligadas a trabajar para cubrirlo (Cumes, 2014, p. 54).

Asimismo, las tejedoras acusan que los *repartimientos de algodón y de hilo*, mediante los cuales los españoles entregaban a las indígenas algodón para hilar e hilo para tejer, constituyeron el despojo de su fuerza de trabajo y sus saberes que hoy se replica mediante el plagio: un tipo de expolio que anula el valor artístico y los procesos culturales invertidos en su realización, para obtener un lucro económico del que no son beneficiarias (Cumes y Afedes, 2020, pp. 39-44).

Los repartimientos de algodón y de hilo fueron procesos similares al que menciona Federici (2013, p. 125) cuando describe la implementación, durante los siglos XVI y XVII en Europa, del "sistema doméstico", cuando los primeros capitalistas distribuían lana y algodón para integrar a las comunidades rurales a la industria textil a través del trabajo artesanal en el hogar, como una forma de abaratar los costos de los gremios de artesanos urbanos, estableciendo un sistema rural de bajos salarios para los trabajadores basado en la cooperación familiar y el servicio doméstico gratuito de las mujeres.

El proceso para expoliar el trabajo de las mujeres anulando su valor económico se reprodujo en Latinoamérica también en la forma de trabajo forzado, que recayó sobre el cuerpo de las mujeres indígenas y negras. Las españolas y criollas, aunque sometidas al régimen económico patriarcal que asimismo extraía de ellas el trabajo de reproducción, mantuvieron una posición de privilegio frente a sus congéneres racializadas. Esta ubicación, conferida por su condición de madres y esposas de los hombres blancos, les permitió a su vez extraer el trabajo de las mujeres negras que tuvieron a su servicio como esclavas, así como de las indígenas que fueron forzadas incluso a amamantar a sus hijos (Palomo, 2011).

En su tesis doctoral, Aura Cumes (2014, p. 57) se refiere a la jerarquización racial del trabajo como una diferenciación que determinó el puesto que ocuparían lxs indígenas frente a lxs españolxs y criollxs: el de realizar labores físicas y manuales que representaron las de menor retribución, mientras se reservaron para los varones criollos y españoles los trabajos de liderazgo, planeación y dirección del sistema social, económico y político⁵.

En cuanto a las mujeres, Cumes señala que la diferencia entre unas y otras estribó en que las indígenas y negras fueron integradas a las fuerzas productivas del sistema colonial a la par de sus compañeros, a la vez que desempeñaban trabajos de reproducción de la vida. Esta diferenciación constituye una de las bases sobre las que se establecieron las relaciones

entre mujeres que continúan reproduciéndose, adaptadas a las condiciones actuales, en diferentes contextos de colonialismo interno a partir de estereotipos raciales.

Así, mientras las indígenas hilaban y tejían forzadamente para pagar tributo, las mujeres blancas desarrollaron labores paralelas, como el tejido y el bordado, en el ámbito doméstico y para consumo familiar. Desde estas dos situaciones sociales se desplegaron estereotipos femeninos que prevalecen en el imaginario latinoamericano: por una parte, el estereotipo del "ángel del hogar" al que las mujeres blancas debían ajustarse para mantener el prestigio social y, por otro lado, el estereotipo que aún asocia a las indígenas con el llamado "servicio doméstico".

Este orden de cosas se ha mantenido actualizado básicamente porque, mientras el estereotipo del ángel del hogar fue una de las primeras condiciones de opresión contra las cuales se levantó el movimiento feminista, el que asocia a las indígenas a trabajos de servicio se sostiene con base en el mismo orden colonial/racial sobre el cual mujeres de clases medias y altas han podido avanzar hacia la esfera pública para integrarse al sistema de producción. Así, han logrado minar en cierto grado la división sexual del trabajo, aunque en gran medida apuntaladas sobre la división racial, es decir, afianzadas en los cuerpos y el trabajo de mujeres indígenas y precarizadas.

Conclusiones

Los mecanismos de dominación que fundamentan el sistema cultural de occidente animan los conceptos de *arte* y *artista* y conforman el orden social oculto en la dicotomía *culto/popular*, de modo que los criterios empleados para clasificar la producción cultural son parciales y determinan su valor con base en la identidad de lxs creadorxs. Así, por ejemplo, se valúan y se comercializan los textiles de las mujeres mayas casi exclusivamente como trabajo manual, ignorando deliberadamente el trabajo intelectual que involucran sus diseños, como el trabajo de cálculo que implica su elaboración o el trasfondo filosófico que guarda cada figura, así como su dominio del arte sintético y de la dimensión poética asociada al pensamiento simbólico de los pueblos mayas.

Por otra parte, los ejes que atraviesan las distintas identidades de las mujeres cruzan también sus prácticas estéticas. Considerar estas diferenciaciones evidencia las desigualdades a partir de las cuales se valora y distribuye inequitativamente el trabajo entre ellas.

Sin embargo, es importante también puntualizar que las acciones emprendidas por el MNTMG constituyen aportes significativos a las luchas antirracistas y anticolonialistas de mujeres. Su propuesta de propiedad intelectual colectiva, que plantea la conformación legal del sujeto colectivo como artista, promueve y defiende principios de organización comunal que se mueven en contrasentido del sistema patriarcal/colonialista, repercutiendo asimismo sobre fundamentos clave del arte occidental como la figura del artista individual y el principio de autonomía del arte. Asimismo, las Tejedoras obligan a replantear la manera en que occidente cataloga las prácticas estéticas de culturas contemporáneas y exigen respetar el contexto en que se desarrollan y considerar la perspectiva desde la que son concebidas y nombradas por sus creadorxs.

El MNTMG, a través de sus acciones, nos permite examinar y valorar la forma en que estas mujeres entretejen sus prácticas estéticas con su praxis política, visibilizando un punto de intersección poco considerado y que se relaciona con la situación social que las coloca en el intersticio entre su propia cultura y la cultura dominante, locus a través del cual se ven constantemente forzadas a desplazarse, pero a partir del cual también impulsan procesos de agenciamiento colectivo para reivindicar y preservar su identidad.

Su lucha configura un argumento político originado en el ámbito de reproducción de la vida: un discurso antisistémico en defensa del bien común que opone las formas tradicionales y el trabajo colectivo a los modos de producción capitalista, dignificando así el sentido simbólico del *hacer* como ejercicio o praxis del *saber*.

Bibliografía

Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Bolivia: Edición ILCA.

Bartra, E. (2015). "Apuntes sobre feminismo y arte popular". En Bartra, E. y Huacuz, M. G. (Eds.), *Mujeres feminismo y arte popular*. México: UAM-X, pp. 21-29.

Bonfil, G. (1972). "El concepto de indio en América: una categoría colonial". En *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones antropológicas*, vol. 9. México: UNAM.

Cumes, A. (2014). *La "india" como "sirvienta": servidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala*. [Tesis de doctorado no publicada]. CIESAS.

Cumes, A. y Afedes (2020). *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar. El camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala*. Guatemala: Tujaal Ediciones.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.

Federici, S. (2013). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. México: Pez en el árbol.

González Casanova, P. (2003). *Colonialismo interno. (Una redefinición)*. [Versión electrónica] http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf

Grosfoguel, R. (2016). "Del 'extractivismo económico' al 'extractivismo epistémico' y 'extractivismo ontológico': una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo". En *Tabula Rasa*, 24, pp. 123-143. ISSN: 1794-2489. [En línea] <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39646776006>

Instituto de Justicia Constitucional (2021). *Propiedad Intelectual Colectiva Indígena. Sentencia de la Corte de Constitucionalidad del 24 de octubre de 2017 No. 2112-2016*, Guatemala.

https://cc.gob.gt/ijc/?p=2710&fbclid=IwAR3bVaV9eKwqY2liOprUIp0Geti1CTdliSw2jye5_U1qTcyL5TRGiN3-1tw

Mignolo, W. (2009). "Prefacio". En Palermo, Z. (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ed. del Signo, pp.7-13.

Mujeres de Afedes, *CORTE DE CONSTITUCIONALIDAD ¡OTORGA AMPARO A FAVOR DE LAS TEJEDORAS! EN CONTRA DEL INGUAT*, entrada de Facebook, 6 de noviembre de 2020.

<https://www.facebook.com/mujeresafedes/posts/1286383815093560>

Palermo, Z. (2009). "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial". En

Palermo, Z. (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ed. del Signo, pp.15-26.

Palomo, B. (2011). "Del trabajo al trabajo". En Cofiño, A. y Hernández Alarcón, R. (Eds.), *Nosotras, las de la historia. Mujeres en Guatemala (Siglos XIX-XXI)*.

Guatemala: Coedición de la Asociación La Cuerda y la Secretaría Presidencial de la Mujer (SEPREM), pp.74-135.

Picq, M. (2017). "Tejedoras mayas proponen ley de propiedad intelectual colectiva", en *IC noticias*. <https://intercontinentalcry.org/es/tejedoras-mayas-proponen-ley-de-propiedad-intelectual-colectiva-2/>

Pogrebinschi, T. (2017). "Propuesta de Reformas de Ley para la Protección de la Propiedad Intelectual Colectiva sobre Textiles e Indumentaria Maya". En *LATINNO Dataset*. Berlin: WZB. <https://latinno.net/es/case/10062/>

Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórica-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp.777-832.

Rodríguez, J. (2021). "Las tejedoras mayas que defienden sus creaciones como memoria histórica y modelo de desarrollo". En *El País. Planeta Futuro*. Santiago Sacatepéquez, Guatemala, 11 de junio de 2021.

https://elpais.com/planeta-futuro/2021-06-12/las-tejedoras-mayas-que-defienden-sus-creaciones-como-memoria-historica-y-modelo-de-desarrollo.html?fbclid=IwAROSppvuNadTmiBUFT1vmdIjOhVLbFrBliZqTq728tTB_ZC_WY69kvVb0kVE

Sentencia por genocidio y delitos contra los deberes de humanidad contra el pueblo Maya Ixil. Sentencia C-01076-2011-00015 Of. 2º. Tribunal Primero de *Sentencia Penal, Narcoactividad y Delitos contra el Ambiente "A"*. Guatemala, 10 de mayo de 2013, Hoja 5, p.12.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos.

Tzul, G. (2019, abril). "La forma comunal de la resistencia". En *Revista de la Universidad de México*, Abya Yala/ Dossier.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7a052353-5edf-45fe-a7ab-72c6121665b4/la-forma-comunal-de-la-resistencia>

Tzul, G. (2013). "Ser mujer y ser indígena, un peligro en la Guatemala del despojo. Videoconferencias de Gladys Tzul y Silvia Federici, enviadas a un encuentro a celebrarse este 4 de noviembre con la comunidad de Totonicapán, al que no pudieron asistir por amenazas de las élites locales". En Muñoz Ramírez, G., *Desinformémonos*, 3 de noviembre de 2013. <https://desinformemonos.org/ser-mujer-y-ser-indigena-un-peligro-en-la-guatemala-del-despojo/>

Notas

¹ El I Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y titulado *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, se llevó a cabo en 1975 y se considera el primer debate académico latinoamericano de historia del arte en torno al tema. En general, este debate se centra en aquellas cuestiones que establecen las diferencias entre ambas categorías, así como en su definición.

² El Consejo de Tejedoras de Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez, interpuso denuncia en contra de Árida Boer, dueña de *María's Bag*, por discriminación en el uso del término "maría" para promocionar bolsas con tejidos mayas, así como por uso indebido de imágenes en videos que fueron obtenidos mediante engaño y difundidos sin consentimiento de las tejedoras. Sin embargo, el Ministerio Público ha venido desestimando el caso por no comprender las connotaciones discriminatorias, racistas y sexistas

contenidas en expresiones como "bolsas hechas por las manos de muchas `marías"". Asimismo, en 2017, la Comisión Presidencial contra la Discriminación y el Racismo hacia los Pueblos Indígenas en Guatemala (CODISRA), interpuso demanda en contra de María Andrea Flores, comerciante de huipiles mayas, tras la denuncia en redes por parte del MNTMG del racismo contenido en el nombre de su tienda virtual, a la que llamó: María Chula. En este caso, la comerciante se disculpó, con lo que recibió gran apoyo de algunos sectores de la sociedad guatemalteca y la denuncia quedó sin efecto (Cumes y Afedes, 2020, p.73).

³ Durante dicho conflicto, miles de personas no combatientes fueron torturadas, asesinadas y desaparecidas. El periodo más violento se registró durante la dictadura de Efraín Ríos Montt, quien junto con la cúpula militar y aplicando diversas estrategias de contrainsurgencia llevó a cabo un brutal genocidio de los pueblos mayas. La teoría de una supuesta alianza de estos pueblos con la guerrilla se usó para justificar el exacerbado racismo con que el ejército atacó cientos de comunidades, especialmente en el departamento del Quiché, donde, aplicando tácticas de extrema crueldad como la desaparición forzada, la tortura sexual e innumerables ejecuciones extrajudiciales, los militares se concentraron en el exterminio del pueblo maya ixil.

⁴ Varias autorxs consideran estas obras el inicio del arte popular en Latinoamérica. Sin embargo, el concepto comenzó a emplearse durante los procesos de conformación de Estados nación que asociaron su imagen a la tradición, misma que se entendía como una mezcla del arte precolombino con la cultura popular. Así, por ejemplo, en México el término comenzó a emplearse en 1921. Esta primera noción respondía a un nacionalismo posrevolucionario, "fincado en la reivindicación del pueblo" y asociado también con el indigenismo, que impulsó el rescate de las artesanías y en cierto modo inspiró al muralismo. Superado este último, el término cayó en desuso, hasta que la efervescencia sociopolítica que llevó al triunfo de Allende en Chile y desembocó en el Movimiento estudiantil del 68 en México reavivó el interés por el arte popular en Latinoamérica. A partir de este momento, el concepto comenzó a ampliarse más allá de lo popular indígena. Jorge Alberto Manrique, organizador del I Coloquio Internacional de Historia del Arte, se cuenta entre los primeros autores latinoamericanos que empezaron a considerar algunas expresiones urbanas y elementos de la cultura de masas dentro de la categoría *arte popular*. La noción asociada al actual concepto de *arte culto*, por otra parte, antecede a la de arte popular y surge durante la transición hacia la Modernidad en Europa (Ovando, 2005).

⁵ Como vemos, el criterio empleado para la valoración del trabajo en este contexto es similar al empleado para valorar la producción cultural al que nos referimos anteriormente, el cual es determinante en la clasificación *culto/popular*.

La estrategia humorística en la agencia visual feminista

Sabela Fraga Costa

Universidade de Vigo / safracos@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone explorar los espacios de disidencia que se generan en el terreno de las imágenes gracias al humor y al apropiacionismo, dos herramientas fundamentales para el movimiento feminista de las últimas décadas. Para comprender su capacidad transgresora en lo visual, este texto dialogará con las obras de varias artistas que experimentan con las formas y los sentidos que los discursos hegemónicos imponen. Veremos como el hecho de jugar con lo inapropiado e imaginar lo (im)posible en el terreno artístico no implica perder de vista la experiencia directa y las luchas colectivas. El potencial político de transformación de los recursos creativos analizados en este trabajo desarticula el régimen de visualidad que el poder estipula con su reparto de luces y sombras. Pero sobre todo nos ofrece la posibilidad de movilizar la imaginación, desafiar la mirada y agitar los cuerpos.

Palabras clave

autoconciencia; experiencia; vulnerabilidad; risa; apropiacionismo.

“Aprendiendo a poner el cuerpo, aprendí a salir de la esfera de la representación para entrar en el terreno del compromiso”

Marina Garcés, *Ciudad Princesa*

A lo largo de los años setenta, el activismo feminista fue dando lugar —con diferentes ritmos dependiendo de cada contexto— a los grupos de autoconciencia. Espacios autónomos, seguros y de confianza para las mujeres que tuvieron su impacto también en el mundo del arte. En estos grupos existía una preocupación enorme por crear herramientas con las que volver a leer la realidad, denunciando el sistema de desigualdad y opresión en el que vivían y visibilizando todas aquellas experiencias que pasaron desapercibidas durante años por no contar con el reconocimiento merecido. La práctica de la autoconciencia poseía la virtud de poder conectar cada vivencia solitaria e individualizada con una experiencia colectiva. A través del “partir de sí” (Gil, 2011, 55) se expresaban y se releían situaciones encerradas en los rincones de la intimidad. Estos grupos sirvieron para poner nombre a aquello que no lo tenía, construir imaginarios propios y

hacer más fuertes a todas aquellas mujeres que encontraban un espacio hasta entonces inexistente con el que dar un sentido político a sus problemas.

Todavía hoy, gracias a estos espacios, las mujeres adquieren poder sobre sus conciencias y capacidades, pero sobre todo aprenden a identificar la condición estructural —y no individual como el sistema impulsa a creer— de los problemas que nos afectan. Es decir, se produce un ejercicio de empoderamiento vinculado al desarrollo de la autoconciencia a través de la práctica de escucha y diálogo. La experiencia propia (traumas, dudas, contradicciones) se sitúa dentro de un marco político más amplio, entendiendo de esta manera que es una situación susceptible al cambio, al desafío y a la resignificación.

Todo este proceso de reconocimiento colectivo en los grupos de autoconciencia dota a las mujeres de un poder de acción determinante, de agencia. Una forma de hacer, de actuar, que rompe con la hegemonía de lo homogéneo y lo fijo para hacer funcionar otras prácticas transformadoras alejadas de lo normativo y enunciadas desde lo colectivo, con un especial énfasis en la experiencia y en las micropolíticas de la vida cotidiana (Villaplana, 2017). Muchos de los imaginarios radicales y de las nuevas figuraciones que veremos en este trabajo nacen de unas prácticas artísticas feministas con base en el trabajo político y colectivo de mujeres, demostrando que existen frentes de resistencia y agencia en los que se combina una visión de activismo crítico con una política afirmativa para afectar a la realidad más inmediata.

Elena Casado manifiesta que “hemos pasado de un sujeto mítico a una agencia en constante proceso de construcción y deconstrucción que adquiere sus significatividades en la praxis, en los márgenes, en el *in-between*” (1999, 84). Esta agencia busca acciones imaginativas que rompan con las lógicas tradicionales de comunicación, sin miedo a lo espontáneo y lejos de fórmulas preconcebidas. El hecho de dignificar nuestras múltiples experiencias, memorias y relatos nos hace confiar en una formulación más novedosa. Un modo de actuar que nos remite a la “política viva” (Gil, 2011, 70), aquella que parte de la experiencia, de lo cotidiano, de lo múltiple y se aleja de representaciones opresivas. Es una práctica abierta en el sentido de que se deja afectar y es capaz de problematizar la realidad cambiante para crear nuevas formas de ver y desear sin miedo a forzar los marcos de legitimidad del poder.

¿Qué relación tiene el humor con todo esto?

“La sororidad desviada yo la he encontrado (...) en las tardes de bares o parques o centros sociales en las que nos juntamos distintas personas, sale el tema y con la guardia baja y un poco de humor vamos encajando piezas del puzzle”

Elisa Coll, *Resistencia Bisexual*

Uno de los objetivos que persigue este escrito es evidenciar cómo el humor funciona como una herramienta de toma de conciencia y de empoderamiento en muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, desde la novela gráfica, las performances, hasta los monólogos. La relación entre humor y mujeres no ha sido fácil de estudiar, menos aún humor y feminismos, porque desde hace siglos funcionamos como objeto de burla en la disciplina junto con otros grupos oprimidos. El patriarcado utilizó el humor para asegurar el mantenimiento de un orden social con la intención de hacernos cada vez más pequeñas: nos enseñaron a sentarnos con las piernas cruzadas, a ocupar el menor espacio posible, a asumir que no teníamos gracia, a taparnos la boca con la mano al reír... En palabras de la investigadora y bertsolari Ane Labaka, “arnasa eteten zigun kortse estuegi bat josi ziguten larruazalera”¹ (2021, 15). Así, el humor se convirtió en otro de los espacios vetados en el que se nos impidió desarrollar nuestra agencia.

Sim embargo, pese a lo que pudiésemos pensar, la utilización del sentido del humor como estrategia feminista fue un recurso más en la lucha por la igualdad y estuvo siempre presente en el movimiento. Pero será el denominado segundo feminismo, como explica Bernárdez, el período donde podemos observar mejor este fenómeno: “en los años sesenta y setenta, las mujeres realizaron una serie de acciones que como poco causaban perplejidad, risa nerviosa, cuando no irritación y furia. Actos que son ejemplo de provocación y movimiento lúdico” (2001, 23).

En el libro *El Humorismo*, Pirandello establece una fuerte relación entre el arte y el humor manifestando que “en la concepción de cualquier obra de arte humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible (...) sino que se sitúa delante, como un juez; la analiza desapasionadamente, descompone su imagen” (2007, 73). Este proceder podría caracterizar el trabajo de algunas artistas de la década de los setenta como Martha Rosler, Annette Messager, Barbara Kruger o Sherrie Levine. En sus obras, el discurso crítico se articulaba utilizando la ironía, la parodia y el apropiacionismo para denunciar el funcionamiento y las lógicas patriarcales del sistema del arte. Un referente de ese periodo en Estados Unidos es Mary Beth Edelson, quien experimentó con las posibilidades que ofrecían las imágenes a través del collage para intentar transgredir el imaginario que

giraba en torno a las obras de los grandes genios del arte. El mensaje de Edelson era claro: "This is what it feels like to have been edited cut out of art history for centuries" (2016, 121). Pero al mismo tiempo que realiza una crítica al sistema patriarcal, reivindica el poder colectivo de las mujeres, construye una genealogía de artistas y destaca la hermandad entre mujeres. En sus series, las protagonistas pasan a la acción y aparecen triunfantes, sonrientes, en un marco conocido pero transformado desde otro punto de vista. Ahí reside el potencial político de la imaginación, en el desarrollo de ficciones que sirven como catálogo de lo posible y, a la larga, de realidades.



Mary Beth Edelson, *Death of the Patriarchy / Bringing Home the Evolution*, 1976.

Décadas después y desde el género de la novela gráfica, Marjane Satrapi — artista iraní nacida en Rasht en 1969— se ha consagrado internacionalmente, dando a conocer la historia de Irán a través de una reflexión y narración muy personal, juntando también todas las experiencias, historias y voces que la rodeaban. Satrapi, además de denunciar situaciones históricas del pasado como hizo con *Persépole* (2017), "ha conseguido romper muchos heteroestereotipos acerca de temas referidos a la sociedad iraní, especialmente de aquellos asociados con las mujeres" (Pérez, 2016, 166), desmontando el imaginario que rodea a la mujer iraní. En su obra *Bordados* (Satrapi, 2004) podemos comprobar cómo el humor funciona como una herramienta de cohesión y cómo, a su vez, la risa colectiva del grupo de mujeres desbloquea las lógicas absurdas del patriarcado. A lo largo de la historia, mientras que los maridos duermen la siesta después de comer, las protagonistas comparten en un ambiente de confianza sus vivencias pasadas en torno a la sexualidad. En esta novela gráfica vemos cómo el humor funciona como una estrategia de supervivencia y de qué manera facilita la comunicación con el uso de códigos compartidos. En las risas y grandes carcajadas que dibuja Satrapi vemos poder, libertad y una resistencia viva porque "mediante una risa contagiosa, se exhibe una permeabilidad mutua, así como la base afectiva de la solidaridad" (Butler, 2020, 92). En ese intercambio de anécdotas

el marco heteropatriarcal de la disciplina impone unas dinámicas de poder concretas.

Por otro lado, una de las conexiones más evidentes que se puede defender entre el humor y la práctica de la autoconciencia se daría por el proceso de autoaceptación que implica este recurso creativo. Así, entenderíamos la autoaceptación como un desarrollo más interno, personal, y la autoconciencia como el paso siguiente que nos permite un análisis más amplio del contexto, de la estructura. Isabel Franc explica que

existe una relación muy profunda entre el sentido del humor y la autoaceptación. Reconocer y asumir la propia circunstancia es el primero e imprescindible paso para el desarrollo de la autoestima y el amor propio, sin una chispa de humor, sería imposible. Madurar significa conocerse, aceptarse, asumir la propia condición con orgullo. (2017, 36)

En los últimos años, desde que las creadoras han irrumpido en los escenarios y en el espacio discursivo y comunicativo del humor, siendo agentes, el marco se ha ido ampliando al operar desde otras fórmulas. En 2014 la escritora, actriz y cómica de origen palestino Maysoon Zayid rompía con muchos tabúes con la charla *Tengo 99 problemas y la parálisis cerebral es solo uno de ellos*. A través del humor narra su historia personal y trayectoria profesional con una elaboración muy transgresora, huyendo del trato compasivo con frases como: "De existir unas Olimpiadas de la opresión, yo ganaría la medalla de oro. Soy palestina, musulmana, mujer, discapacitada y...vivo en Nueva Jersey. Si con eso no se sienten mejor, quizás deberían hacerlo". Gracias a su relato, podemos apreciar la importancia del lugar desde donde se enuncia el discurso y la diferencia entre los chistes que parten de ella misma "tengo parálisis cerebral, por eso tiemblo todo el tiempo. Miren. Es agotador. Soy como una mezcla de Shakira y Muhammad Ali" y toda la batería de burlas e insultos que recibe en Internet. Pero con su determinación, Zayid transforma la vulnerabilidad del cuerpo en escena en potencia. Años más tarde, la humorista australiana Hannah Gadsby realizó el reconocido stand-up titulado *Nanette* (2018). La historia personal funciona de nuevo como base para identificar a lo largo de la actuación todos aquellos ítems (como la diversidad sexual o el autismo) con los que siempre hizo humor desde una práctica autodenigrante hasta que toma conciencia y dice basta. Se niega a seguir haciendo una comedia basada en la autohumillación porque necesita contar la historia como corresponde para no seguir haciéndose daño.

Lejos del humor más hegemónico, en el que la dirección del discurso opera de arriba a abajo como explica Brigitte Vasallo, las creadoras que utilizan este recurso expresivo ponen el foco en una misma para partir de la experiencia propia e identificar así todo aquello que ocasiona dolor, pero también las claves para cambiar el rumbo. El humor es referencial y

contextual, por eso si hablamos de humor y feminismo podríamos entenderlo desde las teorías del conocimiento situado y las políticas de localización que desarrollan Haraway y Rich, porque exige reconocer desde qué lugar se habla, cómo se elaboran los discursos y de qué manera afectan.

Sin embargo, también se empieza a sentir una cierta incomodidad y reacción por parte de los sectores más privilegiados del patriarcado al intentar marcar unas fronteras que dejen claro cuál es nuestro lugar. Sirva de ejemplo la polémica en la Chocita del Loro este mismo año, en la que los organizadores se negaban a programar cómicas en sus monólogos. ¿Es tan corrosiva la combinación de humor y feminismo? Virginia Imaz dice que, si ya es transgresor que una mujer haga humor, todavía lo es más si lo hace sobre sí misma: "Para las mujeres, hacer su propio humor sobre un escenario supone cuando menos una triple transgresión: ocupar un espacio público, pero no cualquier espacio público sino la escena, uno de los espacios públicos por antonomasia y ocupar el espacio simbólico y poético del humor" (2005, 7). Quizás lo que se hace insoportable para el sistema normativo sea la peculiar forma de ver, interpretar y presentar, desde el feminismo y el humor, lo absurdo de esta realidad. Trabajar creativamente desde esta perspectiva implica tomar distancia y desde ese posicionamiento adquirir una mirada emancipada y, tal vez, un poco canalla.

En relación a esto y estableciendo un nuevo nexo, en el libro de Labaka la socióloga Uxo Anduaga presenta el humor como un proceso de mediación. Más allá de transmitir información en un proceso comunicativo, tiene la capacidad de performar porque cuenta con el poder de (re)producir la realidad social (Labaka, 2021). Esto es, influye en las realidades a las que se refiere mostrando lo que hay, pero con el potencial político de poder cambiarlo. Muchas de las obras que se enmarcan en este artículo encuentran en la mediación el camino para generar pensamiento a su alrededor sin renunciar a la vulnerabilidad de verse ellas mismas afectadas. Encontraremos en cada una de las prácticas artísticas feministas que trabajan con el humor el germen de una disrupción, la posibilidad de desplazar los marcos de la visualidad dominante para abrir paso a las imágenes (im)posibles.

Apropiarse de lo público para cortocircuitar el sistema

La política afirmativa desarrollada por Rosi Braidotti se erige en este artículo como uno de los apoyos teóricos fundamentales debido a la reflexión que le dedica a la experiencia vivida y a los gestos cotidianos. Un análisis que le lleva a formular "la política de la vida cotidiana" (Braidotti, 2018, 117). La filósofa italiana sostiene que los movimientos feministas son los espacios en

los que se crean las condiciones necesarias para la superación de la negatividad imperante al movilizar el deseo y la imaginación para ampliar los horizontes de lo posible. Pero también nos advierte que para poder cambiar un imaginario es preciso crear nuevos instrumentos conceptuales, pensar de forma diferente, y el objetivo de este trabajo es demostrar cómo el humor nos puede facilitar este ejercicio. Este planteamiento nos invita a confrontar el presente y convertirlo en un punto de partida transformador a través de un imaginario creativo que nos lleve hacia un futuro posible.

Uno de los aspectos relevantes que destaca Braidotti en las políticas feministas es la potencia de lo visual por el hecho de proponer caminos alternativos que nos convierten en sujetos políticos. El feminismo, enmarcado dentro del humor, tiene la posibilidad de colocar en el centro del debate político cuestiones incómodas, provocadoras y, sin embargo, vitales. En esta concepción del activismo y de la creación, el peso de la vida tiene una relevancia fundamental porque el cúmulo de experiencias que conforman la subjetividad se combinan con una alta dosis de creatividad para operar, al mismo tiempo y al mismo nivel, en el desarrollo de una praxis ético-política.

Las propuestas artísticas basadas en la intersección humor-feminismo mantienen un doble foco: operan con la urgencia de impugnar el sistema y, al mismo tiempo, tienen en cuenta la profunda vulnerabilidad que conllevan. Como dice Rosi Braidotti, "lo primero que puede hacer una feminista crítica es reconocer las aporías y afasias de los marcos teóricos y mirar con esperanza en la dirección señalada por las artistas" (2004, 113). Destacando, además, que en ningún campo el desafío feminista es más evidente que en el arte, quizás por el deseo de construir nuevas figuraciones y por apostar por representaciones más afirmativas que nos conducen hacia estilos mucho más imaginativos, liberadores y transgresores. Por tanto, es posible desarrollar una agencia feminista a través de una estrategia que trabaje tanto por la resistencia como por la provocación lúdica.

Así se articulan las acciones de Mujeres Creando (Bolivia, 1992) y Mujeres Públicas (Argentina, 2003). Conectando con lo expuesto anteriormente, es muy significativa la utilización del plural en los dos grupos y, como destaca Barea en su análisis del colectivo boliviano, "es un 'nosotras' que no es una designación substantiva sino activa" (2018, 232). En acciones como *Proyecto Heteronorma*, Mujeres Públicas emplearon los mismos códigos de la opresión para desarticularlos, restarle toda la carga hiriente y demostrar hasta qué punto son absurdos. A través del juego de palabras e imágenes, apoyándose muchas veces en la ironía, convierten múltiples formas de discriminación en una afirmación positiva y en un ejercicio de empoderamiento colectivo que da paso a la agencia.



Acción Gráfica de Mujeres Públicas, *Proyecto Heteronorma*, Buenos Aires, 2003.

Este trabajo activista y artístico nos invita a reflexionar sobre la capacidad del poder colectivo para dar lugar a nuevos registros divergentes, a formulaciones propias de los cuerpos aliados en el espacio público cuando afirman su peso y su presencia partiendo de los márgenes. Pero, con frecuencia, a oídos y ojos del poder estas reivindicaciones son leídas como puro ruido o disparate y se hacen inteligibles en una esfera pública saturada. Butler dice que la clave no es convertir todo el ruido en discurso, sino subrayar el potencial crítico del ruido porque “es por medio de esta acción encarnada como los desposeídos hacen saber que existen, con todas las exigencias propias de la existencia viva” (2020, 81).

En estos ejercicios de agencia, la vulnerabilidad no se contempla desde la pasividad, sino que funciona como pieza clave para la praxis feminista. El uso del recurso apropiacionista para estas artistas tiene como objetivo desestabilizar y desactivar la fuerza del sistema hegemónico, en lo imaginario y simbólico, para convertirlo, resignificarlo y hacerlo funcionar como signo de orgullo. La apropiación del insulto o la burla, por ejemplo, de todo aquello que se utiliza para subordinar al otro y perpetuar la opresión, permite a las identidades marginales y disidentes entrar en el terreno del discurso a través de unos códigos compartidos para luego subvertirlos y ofrecer nuevas lecturas críticas de los mismos. Un trabajo desde la vulnerabilidad, no exento de sufrimiento, que permite reconocer el origen del daño y buscar luego, desde la dignidad y el empoderamiento, estrategias de resistencia y agencia.

Las prácticas artísticas aquí expuestas se apropian de los discursos y de los espacios públicos para ampliar y transformar las políticas tradicionales de confrontación y oposición. Como un cortocircuito, interrumpen las lógicas dominantes para introducir contramemorias, voces y la presencia de lo extraño. Pese a la condición efímera de la acción, cuentan con la capacidad de promover el contagio por lo posible y materializar la potencia de la imaginación. En estas propuestas artísticas se relaciona lo que en apariencia no tiene relación con el objetivo de combatir el sistema, componer otras

formas de agencia y, sobre todo, de imaginar. Porque su apuesta fundamental —y la que más nos puede interesar— es la de hacer y creer en esos relatos e imágenes como si fuesen verdaderos.

El trabajo performativo de Miss Beige es otra de las propuestas artísticas caracterizadas por las premisas fundamentales de este artículo. El cuerpo de la artista sale al encuentro para exponerse a la mirada de las demás personas con una presencia totalmente disruptiva en lugares cotidianos. Interviene en espacios públicos haciendo una reivindicación de “esa mujer, mal llamada, normal”, convirtiendo la calle en un espacio de reconocimiento bajo nuevas fórmulas. Emma Trinidad explica que

Miss Beige se construye a sí misma a través de imágenes donde se presenta como sujeto y objeto, o si se prefiere artista y modelo, un juego para nada nuevo dentro de las prácticas performativas desde comienzos del siglo XX y al que se han acogido también las prácticas artísticas feministas. Miss Beige es una identidad contracanónica, comprometida con una cotidianidad diferente y radicalmente alejada de los nuevos cánones. (2020)



Miss Beige, Siempre quise dar fruto / Apropiacionismo.

La artista Ana Esmith crea este personaje para provocar no sólo a través de ese martillo que sobresale de su bolso, sino para animarnos a hacer cosas que la sociedad no permite. Es decir, juega con lo “mal visto”, con la vergüenza que muchas veces podría funcionar como palanca de freno por el juicio ajeno. Con esta propuesta reivindica el derecho a jugar con nuestra imagen y a ser libre con ella, incluso trabaja con la ambigüedad de los pies de foto para problematizar la realidad: no sitúa sus localizaciones y una misma foto puede ser compartida varias veces con pies de foto diferentes. Más allá de jugar con la relación entre texto e imagen, la conexión entre

apropiacionismo y humor también está presente en su trabajo, remitiéndonos quizás a iconos del surrealismo o a *El Cuento de la Criada* y a la cultura musical de Rosalía. Andrea Soto Calderón explica que “subvertir las formas tiene mucho que ver con prácticas de subversión cotidiana, con experimentar con lo que tenemos a mano, incluso en los modos en los que exponemos el pensamiento” (2020, 137). Miss Beige nos invita a hacernos preguntas continuamente y a dudar respecto a lo que estamos viendo. Su presencia no es común y hay algo que nos desconcierta cuando miramos ese semblante serio e impasible.

Bajo un ejercicio audaz y honesto, dos vulnerabilidades se encuentran: la de la artista, por la exposición y subversión que ejecuta en diferentes espacios, y la del público, que pierde el control, el dominio de la situación porque desconoce lo que puede llegar a hacer un personaje que no habla y juega con las miradas e interacciones ajenas de esa manera.

La base de mi creación está basada en el juego. Utilizo mi aspecto físico y lo llevo a otra dimensión precisamente para jugar y justamente para mostrar una parte vulnerable de mí. Me di cuenta que el humor funciona cuando muestras de frente tu vulnerabilidad. (en Alonso, 2021)



Miss Beige, *Idealista. Habitación con vistas / Todos los caminos conducen a Roma.*

Alejada de las heroínas sexualizadas, Ana Esmith apuesta por otro tipo de referentes porque tiene claro que

se puede reivindicar desde muchos puntos. Siempre se habla de fuerza y de una mujer guerrera, pero ese es un lenguaje que no me gusta y no me representa. Me parece más importante empoderarse desde la fragilidad y la vulnerabilidad. (en Camarzana, 2021)

Por eso la presencia y el trabajo de Miss Beige es también necesario en las redes. Al llevar el registro de la performance a Instagram y Facebook cuestiona las lógicas de la apariencia que dictan el funcionamiento de esas redes, intentando interferir a través de lo que no se espera, sobre todo por parte de una mujer que juega y deforma su imagen.



Miss Beige, *Sororidad / Jornada de Reflexión*.

La eficacia de las imágenes y sus márgenes de resistencia

Lo expuesto hasta ahora tiene la intención de dejar claro que dar la batalla en el campo audiovisual desde una praxis feminista es imprescindible. Lejos de los aspectos negativos que muchas veces caracterizan el alcance de las imágenes, destacando su carácter alienante y banal, sería interesante prestar atención a aquellas propuestas visuales que participan en la elaboración de pensamiento crítico y de nuevos valores con la intención de desafiar y entrar en competencia con el régimen de visualidad dominante. Por lo tanto, el trabajo no se deberá hacer al margen de la representación sino creando un compromiso diferente con ella. Como demanda Sergio Martínez Luna, "la pregunta no es sólo por las capacidades performativas de la imagen para intervenir en el mundo, sino por sus capacidades para suscitar la acción de los sujetos" (2019, 53). Es decir, dejar de pensar qué nos hacen las imágenes y empezar a entender la potencia de actuar con ellas.

No podemos renunciar a la posibilidad de crear otros mundos mejores con las imágenes. La disidencia se efectúa cuando se da un rechazo de lo existente realizando un trabajo paralelo por imaginar mundos mejores, formas de vida justas. Así como nosotras afectamos a las demás y somos afectadas por éstas, las imágenes también oscilan entre un doble poder: "el poder de condesar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir" (Soto, 2020, 75). Está claro que, dentro de la hegemonía cultural, las imágenes llevan sujetas las lógicas y los intereses del poder desde hace siglos. Pero ese control nunca es absoluto: existen "márgenes para la resistencia, espacios de disidencia, que pueden ser impulsados" (Martínez Collazo, 2008, 138) desde otro tipo de miradas. Más allá de establecer una crítica de la representación desde

los estudios feministas, podemos potenciar desde la creación artística otras posibilidades significantes y habitables con capacidad de contagio, sobre todo a través de los nuevos medios y plataformas de comunicación social.

Muchas de las prácticas artísticas feministas de las últimas décadas se basan en la narratividad y el discurso autobiográfico para enfrentarse al discurso ideológico que nos han ido imponiendo durante siglos. Confrontan experiencia, conciencia y deseos con todo aquello que supuestamente teníamos que ser y sentir. Así, las artistas desarrollan un arte cargado de memorias que no sólo se articula como una crítica de la representación, sino que pretende crear genealogías y puntos de encuentro donde visibilizar y trabajar también con todas las contradicciones que llevamos dentro. Como veíamos con *Bordados* y en los monólogos de Zayid y Hadsby, la fuerza política del arte narrativo opera no sólo cara el exterior; también es un ejercicio interno que implica sanación y reparación.

Según Bernárdez Rodal,

en los últimos tiempos, la lucha de las mujeres aparece teñida de una nueva voluntad paródica entrelazada por los rasgos más característicos de la posmodernidad. Además, existe una risa liberadora que permite a las mujeres conquistar espacios de cambio simbólico, porque el humor en esta época es una estrategia de acción. (2001, 15)

Como hemos visto a través de algunas de las propuestas comentadas anteriormente, el interés se centra tanto en la conquista del espacio público como de Internet, siendo este último un lugar que debe ser defendido y reivindicado también desde la ética feminista. En este sentido, y como conclusión de este trabajo, es interesante detenernos en el perfil de La Pícara Justina, creado en la red social Instagram por la memera, artista visual e investigadora Laura Tabarés.

La Pícara Justina irrumpió en 2019 en el masculinizado terreno de los memes para abordar desde el humor temas como la salud mental, el maltrato y la identidad. Para ello desarrolla la estética del "hazlo tú misma" y aprovecha la viralidad e impacto de este particular método de expresión en la cultura digital. "Siempre hablo desde mi experiencia porque creo que es importante. Contar mis experiencias me empodera. Las 'memeras' estadounidenses me dieron la capacidad de imaginarme diciendo lo que pienso sin miedo" (Tabarés en Cobos, 2020). Su particular estética apropiacionista se basa en un marco comunicativo muy efectivo al emplear códigos compartidos por la mayoría de sus seguidoras de su generación: revistas populares de adolescentes y diseños propios del WordArt.



Memes de La Pícara Justina en Instagram.

Utiliza los memes para señalar comportamientos, problemáticas y violencias que identifica en su cotidianidad con la intención de demostrar que no son problemas individuales, personales, sino violencias sistémicas fruto del heteropatriarcado. El hecho de exponer en público y en un terreno tan hostil esas vivencias, hace que la vulnerabilidad y los ataques se incrementen en un grado mucho mayor, a pesar de que exista una red de seguidoras acompañando. Pero, como explica el colectivo UNA,

sentir que no estás sola en el mundo es muy importante a la hora de urdir resistencias comunitarias en un contexto de neoliberalismo atomizador e individualista. No podemos olvidar que movimientos como #MeToo, #NiUnaMenos y la #Huelga8M han sido gestados, coordinados y expandidos en las redes. (2019, 229-230)

En este artículo se ha querido evidenciar el funcionamiento transgresor y el potencial crítico que posee el humor en las prácticas artísticas feministas contemporáneas. Junto con el apropiacionismo, se convierten en herramientas propicias para la imaginación, ofrecen enfoques transformadores de la realidad y nos demuestran, sobre todo, que las cosas pueden ser de otra manera. Con ellas, tenemos la oportunidad de hablar del mundo para deconstruirlo y alterarlo, mostrando las incongruencias y absurdos que el sistema pretende normalizar al mismo tiempo que reflejamos las miserias del patriarcado y nos reímos de éstas (Franc, 2017). Hemos podido identificar estrategias de resistencia, reivindicando el lugar desde el que se enuncia y se actúa para transgredir la norma, pero también comprobamos el grado de vulnerabilidad que supone que todas aquellas identidades al margen de la norma se empoderen y den un paso adelante para situarse con determinación en espacios robados, pero todavía hostiles. En estos y otros muchos trabajos la agencia se seguirá tejiendo con el hilo de la provocación y la afirmación para dar cuerpo a todas aquellas experiencias y memorias que fueron durante demasiado tiempo invisibilizadas y denostadas.

Bibliografía

Molina Barea, M., "Judith Butler y las facetas de la 'vulnerabilidad': el poder de 'agencia' en el activismo artístico de Mujeres Creando", en *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, n.º 58, 2018, pp. 221-238. Disponible en:

<https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1017/1013>

Bernárdez Rodal, A., *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

Braidotti, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Braidotti, R., *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*, Barcelona, Gedisa, 2018.

Butler, J., *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, Madrid, Taurus, 2020.

Casado, E., "A vueltas con el sujeto del feminismo", en *Política y Sociedad*, n.º 30, 1999, pp. 73-91. Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999130073A/24850>

Franc, I. (ed.), *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, Barcelona, Icaria, 2017.

Gil, S. L., *Nuevos feminismos: sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid, Traficantes de sueños, 2011.

Imaz, V., "Género y humor. La triple transgresión", en *Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer*, n.º 59, 2005, pp. 6-12.

Labaka Mayoz, A., *Algara mutilatuak*, Zarautz, Susa Literatura - Lisipe 9, 2021.

Martínez Collazo, A., *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2008.

Martínez Luna, S., *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*, Gasteiz, Sans Soleil, 2019.

Pérez Elena, E., "Marjane Satrapi y el poder de las historias de la historia", en *Asparkía*, n.º 29, 2016, pp.163-166. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/165801>

Pirandello, L., *L'Umorismo / El Humorismo*, Madrid, C. De Langre, 2007.

Satrapi, M., *Bordados*, Barcelona, Norma, 2004.

Satrapi, M., *Persépole*, Cangas do Morrazo, Rinoceronte Editora, 2017.

Schor, G., *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s. The Sammlung Verbund Collection*, Viena, Prestel, 2016.

Soto Calderón, A., *La performatividad de las imágenes*, Chile, Ediciones Metales Pesados, 2020.

Proyecto UNA, *Leía, Rihanna & Trump. De cómo el feminismo ha transformado la cultura pop y de cómo el machismo reacciona con terror*, Barcelona, Descontrol, 2019.

Villaplana, V., "Agencia", en Platero, L., Rosón, M. y Ortega, E. (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2017.

Webs

Alonso, J., "Miss Beige", en *La Aventura del Saber*, 2021. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-miss-beige/5834062/> [consulta: 21 de agosto 2021].

Camarzana, S., "Miss Beige: La fragilidad es tan digna y necesaria como la fuerza", en *El Cultural*, 25 de marzo 2021. Disponible en: https://elcultural.com/miss-beige-la-fragilidad-es-tan-digna-y-necesaria-como-la-fuerza?fbclid=IwAR2jUGq3pLmJoLDgZbdY6N_YrTk8osF9AbSOeGjA1WRe6KpQGXY6G9Y47cl [consulta: 23 de agosto 2021].

Cobos, A., "Los memes españoles todavía tienen ese tufillo al humor de Arévalo o Bertín Osborne", en *Código Nuevo*, 2020. Disponible en:

<https://www.codigonuevo.com/mileniales/memes-espanoles-tufillo-humor-arevalo-bertin-osborne> [consulta: 23 de julio 2021]

Trinidad, E., "Miss Beige, heroína antiselfie", en *Mujeres Mirando Mujeres*, 2020. Disponible en: <https://mujeresmirandomujeres.com/miss-beige-emma-trinidad/> [consulta: 1 de septiembre 2021]

Links directos a las imágenes y a las obras citadas:

Maysoon Zayid, *Tengo 99 problemas y la parálisis cerebral es solo uno de ellos*
https://www.ted.com/talks/maysoon_zayid_i_got_99_problems_palsy_is_just_one?language=es

Hannah Hadsby, *Nanette*
<https://lalulula.tv/de-autor/hannah-gadsby/feminismo-vs-picasso>

Mujeres Públicas, *Proyecto Heteronorma*:
<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#heteronorma>

Facebook de Miss Beige:
https://www.facebook.com/profile.php?id=100062927873660&sk=photos_by

Trabajos on line de Mary Beth Edelson en la web del MoMa:
<https://www.moma.org/artists/34727#works>

Instagram de la Pícara Justina:
<https://www.instagram.com/lapicarajustina/?hl=es>

Notas

¹ "nos cosieron a la piel un corsé demasiado estrecho que nos interrumpía la respiración".

El archivo subalterno de las mujeres en los sumarísimos contra la guerrilla antifranquista

María del Carmen Rial Quintela

Cuerpo Facultativo de Archivistas del Estado / mriaqui@gmail.com

Resumen

Este artículo propone la consideración de un archivo subalterno conformado a partir de determinados componentes documentales de los expedientes resultado de la represión judicial militar franquista, los sumarísimos. En primer lugar, se evidencia el carácter de archivo hegemónico de los sumarísimos explicando su contexto general y los documentos controlados por el poder que lo conforman. A continuación, se propone el examen autónomo de las declaraciones orales o los documentos de las personas represaliadas para detectar los contenidos autónomos que pudieron llegar a acoplar al expediente.

Palabras clave

archivo; feminismo; franquismo; resistencia; represión.

1. Los sumarísimos como fuente documental de las resistencias femeninas

El amplio abanico de resistencias a la dictadura franquista que caracterizaron el comportamiento de las mujeres durante el franquismo incluyó las practicadas por los hombres, y, por tanto, la lucha directa alentada por un "compromiso ideológico definido" (Marco, 2011: 101). Además, el control que la dictadura estableció sobre las mujeres era tan absoluto que obliga a valorar como "resistencia determinadas acciones poco significativas en otros contextos" (Molinero, 2004: 11), resistencias sutiles que ponían de manifiesto un ideario contrario al "mural de inxustiza, de violación dos dereitos humanos, do terror" (Marco, 2011: 16).

La dictadura franquista concibió un adversario prototípico (hombre, ateo, de izquierdas) en el que no reconocía a las mujeres, descartándolas como sujetos políticos y rechazando identificar los actos femeninos de reivindicación de libertades como resistencia ideológica. Por otro lado, situaba a la mujer en un perímetro social tan estrecho que cualquier movimiento femenino ponía en cuestión el retrato nacionalcatólico de la mujer. Las divergencias protagonizadas por mujeres se explicaban, o bien en las características de obediencia conyugal, emocionalidad maternal y

servicio familiar —que se consideraban rasgos definitorios de la mujer—, o bien en la degeneración de dichos rasgos que era propia de las “malas mujeres”.

Por su parte, la resistencia armada antifranquista aplicó una estricta división sexual del trabajo militante poniendo trabas a que las mujeres ocupasen puestos de responsabilidad, se uniesen a la lucha armada y a que se incorporaran “al monte” (Yusta, 2018: 289). La guerrilla se organizó reflejando nítidamente el reparto de roles tradicionales que hacía recaer en las mujeres el cuidado de la familia y el hogar, añadiéndoles las tareas domésticas derivadas de acoger huidos y guerrilleros, como puede comprobarse a lo largo de la lectura del sumarísimo 445/1943 (AIMNO, Fondo judicial de Asturias, caja 456).

Las mujeres de la familia que refugiaba en su casa a la partida de “El Santeiro”, en sus declaraciones, relatan que el cabeza de familia les ordenaba hacerles la cama a los guerrilleros, prepararles la comida o retirarse con la niña de pecho para que no molestase a los hombres. En este expediente se constata también que cualificar la ideología política de las mujeres con base en sus decisiones sentimentales era habitual en la guerrilla: entre las decenas de líneas del sumarísimo que intentan aclarar si existía alguna relación romántica entre uno de los guerrilleros y la hija mayor de la casa, Colorinde Díez, ella misma declara que el guerrillero la llamó fascista cuando le rechazó.

En general, existe una menor recogida documental de las conductas de las mujeres por lo que son de gran valor todas las excepciones que se han conservado, y destaca entre ellas el voluminoso conjunto documental de los sumarísimos. Dado que se formaron masivamente con la finalidad de afianzar el control, la vigilancia y la opresión de las instituciones de la dictadura sobre toda la población, actualmente constituyen fuentes documentales sobre resistencias femeninas desde una doble perspectiva.



Imagen 1. Huellas dactilares y firmas de varias personas condenadas en sumarísimo.

En primer lugar, algunas mujeres fueron claramente señaladas como opositoras al régimen y sometidas a consejo de guerra por su participación comprometida en la guerrilla antifranquista, hechos que pueden conocerse en las numerosas causas militares que contra nombres femeninos se conservan en los archivos del Ministerio de Defensa. Junto con las causas, se conservan expedientes de diligencias previas seguidas contra mujeres cuya colaboración o apoyo a huidos y guerrilleros fue realizada de un modo tal que, a pesar de llamar la atención de las autoridades y ser investigadas, no llegaron a ser consideradas peligrosas ni amenazantes por los juzgados militares.

Tanto en las causas como en las diligencias previas que se formaron en los juzgados militares de toda España ente 1936 y 1963, pueden encontrarse componentes documentales, textuales y gráficos que permiten el análisis de las resistencias de las mujeres desde su propia perspectiva. A lo largo de este trabajo se presentarán algunos ejemplos representativos de estos componentes, como son las declaraciones de las mujeres, los careos en los que participan o los documentos que las autoridades intervienen tras registrar sus hogares o sus ropas.

El enfoque archivístico que propone este trabajo parte del conjunto de la terminología de las autoras Rosón y Medina-Domenech, así como del método propuesto por ellas:

Por tanto, para re-orientarnos en relación con el archivo, disponemos de la posibilidad de "hacer hablar" al archivo hegemónico de otra manera y así poder mostrar relatos subalternos, que se "colaron" subrepticamente, atendiendo al desliz y a lo fugaz. (2017: 421)

El primer paso para ello es la definición de los sumarísimos como archivo hegemónico¹ y la explicación de los documentos que más intensamente contienen la versión del poder. Desde ese punto de partida, se puede abordar el análisis del resto de componentes documentales del sumarísimo para identificar aquellos que puedan considerarse receptores de fragmentos informativos positivamente contaminados por la identidad de las mujeres y que tengan capacidad para poner de manifiesto, expresa o tácitamente, el ejercicio de una resistencia emocional:

Con resistencias emocionales nos referimos a procedimientos delicados que elabora la gente tales como comportamientos, ideas, acciones, gestos, rumores, materiales, fotografías, canciones, olores, performances o palabras y que, provistas de afectividad, desafían potencialmente las diferentes formas de poder estructural o normativo. (Rosón y Medina-Domenech, 2017: 420)

El análisis de los componentes documentales de los sumarísimos desde un punto de vista archivístico puede abrir vías para su consulta como depósitos de significados (Ketelaar, 2011), es decir, considerar su uso como memorias en competencia con la memoria oficial de la dictadura, y facilitar su utilización para la reparación y el reconocimiento de las víctimas de la represión franquista.

Este trabajo enfoca los sumarísimos como depósitos de significados que durante décadas permanecieron bajo la memoria oficial franquista, imposibles de desvelar ya que no existió ninguna posibilidad de examinarlos hasta hace apenas treinta años. Ni siquiera las personas encausadas y sus familiares podían revisarlas, conociendo únicamente los testimonios que les eran remitidos de algunos de los documentos, en especial de la sentencia.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el modo en el que la materialidad del archivo, la unidad material de los documentos de un sumarísimo, debe abordarse evitando el enfoque lineal que viene dado por la ordenación de los documentos y el uso dirigido que hasta fecha reciente ha estado autorizado. Los sumarísimos recogieron vivencias personales y resistencias emocionales, realidades que escapan a la estructuración burocrática en iniciación, tramitación y resolución, y que no pueden

entenderse de modo exclusivo a partir del resumen final que pretende constituir la sentencia.

Las sentencias de los sumarísimos ha constituido durante décadas una parte importante de la memoria oficial sobre las actuaciones de las personas represaliadas por la dictadura. La detección de las memorias en competencia con la memoria oficial franquista requiere examinar todos los componentes incorporados al sumarísimo, ajustando la importancia y relevancia que se otorga a cada una de ellos.

La reparación de la memoria de las víctimas de la represión franquista puede construirse mejor a partir de aquellos componentes del sumarísimo en los que el protagonismo del poder se ve desplazado “fugazmente” de modo que sus contenidos pasen a constituir, aunque sea fragmentariamente, los “archivos subalternos” de esas mujeres, desafiando “la forma tradicional de la evidencia” (Rosón y Medina-Doménech, 2017: 420) —que en el caso de los sumarísimos se concentra en la sentencia— y desbordando el orden original impuesto con otros órdenes o, más probablemente, desórdenes volátiles (Schwartz y Cook, 2002).

2. Los sumarísimos como archivo hegemónico

Las referencias al franquismo y a la dictadura que se realicen a lo largo de este trabajo deben entenderse referidas al periodo entre 1936 y 1963, años durante los cuales el conjunto de la población en España estuvo sujeta a una jurisdicción de guerra que generó 15.000 metros lineales de extensos expedientes sumarísimos.

Este estudio hace referencia a los sumarísimos contra la guerrilla de Galicia y Asturias depositados en el Archivo Intermedio Militar Noroeste (Ferrol), y se ha comprobado un potencial similar en los sumarísimos del resto de la Península consultando el Archivo General e Histórico de Defensa (Madrid) y los archivos del Tribunal Militar Territorial Tercero (Barcelona) y del Tribunal Militar Territorial Segundo (Sevilla).



Imagen 2. Fichero de juzgado militar. Las fichas de los sumarísimos de los años 1938 a 1942 ocupan tanto como las fichas de los expedientes formados entre 1890 y 1935.

Consideramos archivo hegemónico a aquel archivo generado desde el poder para alcanzar finalidades de su exclusivo interés, y respecto a cuyo contenido el poder ejerce un control total, operando su creación y ensamblaje, monopolizando su uso y restringiendo su consulta. Los sumarísimos se crearon y conservaron como archivo hegemónico².



[Imagen 3. Enlace para ver el gif de la sucesión de páginas de un sumarísimo.](#)

Respecto a su función, la dictadura usó los sumarísimos con una doble finalidad. Por un lado, para componer una apariencia de justicia ante la opinión pública cuando alguien era ejecutado o encarcelado. Los sumarísimos despliegan las formalidades propias de la jurisdicción penal (autoridades, trámites, vocabulario...) sin que concurriesen las mínimas garantías procesales o posibilidades de defensa real. Por otro lado, los sumarísimos fueron un dispositivo muy eficaz de control social, siendo fundamentales para la desactivación de la guerrilla antifranquista y de su entorno de colaboración. Los interrogatorios, informes y documentos incorporados como prueba en los sumarísimos contra las personas que formaban el tejido logístico, de comunicación y de cuidados de la guerrilla facilitaban a las autoridades militares noticias de primera mano sobre la guerrilla armada y, por tanto, la persecución de las actuaciones de mayor calado político.

Respecto a su contenido, la dictadura impuso una jerarquía férrea entre los diferentes componentes documentales de cada sumarísimo, reduciendo a su mínima expresión el peso de las intervenciones de las personas investigadas y de los testigos, y otorgando toda la autoridad y eficacia, toda la hegemonía, a los documentos emitidos por las autoridades franquistas, especialmente a las diligencias de la Guardia Civil, al auto resumen del juez instructor y a la sentencia.

Los sumarísimos contra la guerrilla antifranquista se inician habitualmente a partir de diligencias de la Guardia Civil, que incluyen las primeras manifestaciones de las personas detenidas. El carácter hegemónico de estos documentos se revela en la causa 374/1942 (AIMNO, Fondo judicial de Asturias, caja 496): cuando los abogados de los enlaces de Villasumil solicitan la práctica de reconocimientos médicos a fin de acreditar que la Guardia Civil había realizado maltrato y tortura para obtener confesiones, el tribunal militar las deniega como "inútiles", "impertinentes" o "redundantes", finalizando la vista con el desalojo de la Sala.

El control hegemónico del juez militar culmina al final de la fase de instrucción con el auto resumen, documento que presenta el contenido de las informaciones anteriores (declaraciones, pruebas, informes...) y es leído en la vista ante consejo de guerra como base para la redacción de la sentencia. A partir del auto resumen, la participación de las personas contra las que se sigue el sumarísimo prácticamente desaparece en favor de las reiterativas intervenciones de las autoridades militares (auditor, fiscal, capitán general, miembros del consejo de guerra).

La eficacia original de una sentencia, que consiste en ser cumplida tal y como es dictada, en el caso de los sumarísimos derivó en virulenta a causa de las numerosas ejecuciones de la pena capital que se impusieron. Las

sentencias de prisión fueron eficaces durante décadas, añadiendo a los sumarísimos documentos sobre conmutación, indultos parciales y traslados de prisión que potenciaron la versión franquista de "que había existido una culpa penal individual, y no una represión ideológica revestida de apariencia judicial" (Pastor, Alonso y Rial, 2021: 576).

A partir de lo expuesto sobre los sumarísimos como archivo hegemónico, puede establecerse el punto de partida para empezar a identificar los componentes documentales de interés para detectar "resistencias emocionales" de las mujeres y elementos "fugaces" que puedan considerarse constitutivos de su "archivo subalterno".

3. El archivo oral de las mujeres registrado en los sumarísimos

Será excepcional que exista un componente documental evidencia de la identidad e individualidad de las personas incursoas en sumarísimos a partir del auto resumen³. Por ello, la aprehensión del "archivo subalterno" resultará más fácil retrasando la consulta tanto de ese documento como los posteriores a él, e incidiendo en la consulta de los documentos iniciales de la instrucción en los que intervienen directa o indirectamente las mujeres, en especial los documentos que incorporan su discurso, declaraciones y careos, y los documentos que les fueron intervenidos al ser detenidas y que se conservan en el expediente.

Las diligencias de careos eran ordenadas por el juez cuando estimaba contradicciones en las declaraciones de diferentes personas sobre los mismos hechos. Estos documentos comparten con las declaraciones la característica de incorporar, de forma más o menos fiel, contenidos procedentes de las personas encartadas.

Este acto procesal, cuando se produce, resulta imprescindible para "desorientar" la versión privilegiada del archivo hegemónico, porque el inicio de cualquier diligencia de careo recoge, aunque sea brevemente, una interacción verbal directa entre dos fuerzas subalternas (personas encartadas y/o testigos) cuyo diálogo se produce, hasta cierto punto, sin intervención activa de la fuerza dominante (el juez militar). El interés de este tipo de contenidos deriva de esta retirada de la autoridad requerida por el procedimiento, y de que constituye el registro de unas interacciones personales que intentan reproducir encuentros ocurridos con anterioridad al proceso, en la calle y al margen de los procesos documentales del poder.

La retirada controlada de la autoridad franquista en los careos puede ser utilizada para identificar en los sumarísimos una parte del contexto que las víctimas de la represión introducen por sí mismas, aunque lo hagan

forzadas por las circunstancias. Como contradicción directa entre dos versiones subalternas en conflicto, el careo ofrece un contexto único por su carácter enormemente fugaz, esquivo incluso para las metodologías de recogida de fuentes orales, que forma parte del contexto completo de la represión franquista en general, y por supuesto de la represión sobre una determinada víctima en particular.

En los casos en que una de las personas careadas cede ante la otra, la diligencia se limita a recoger este extremo. La autoridad judicial retomaba su posición hegemónica cuando no era así, determinando cuales eran los hechos a tener en cuenta, como puede verse en el siguiente documento sobre el careo entre Colorinde Díez y el guerrillero Ángel Miguez en la citada causa 445/1943 de Asturias.

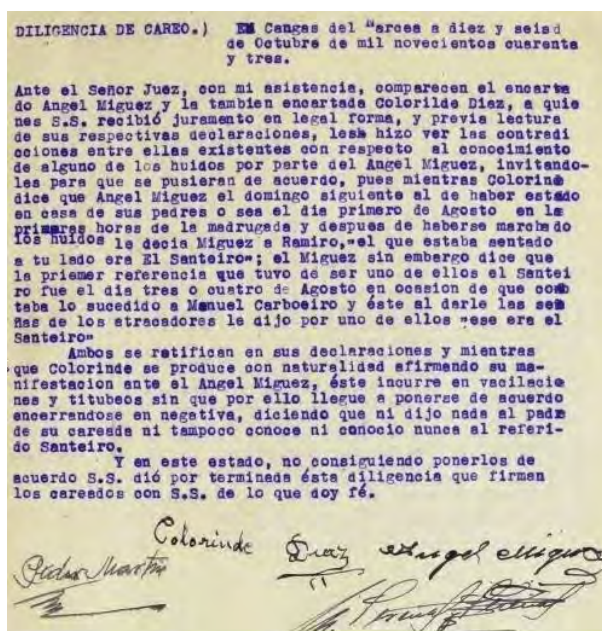


Imagen 4. Careo entre Colorinde Díez y un guerrillero en la causa 445/1943 de Asturias.

Por sus características, los careos permiten analizar conversaciones entre dos mujeres, a veces entre dos acusadas, a veces entre una acusada y una testigo. Es el caso de la causa 1229/1936 (AIMNO, Fondo judicial de Vigo, caja 220) seguida contra varias mujeres por intento de secuestro de las esposas de algunos oficiales del Ejército en la ciudad de Vigo con motivo del levantamiento. En los careos entre las acusadas y las esposas de oficiales, cada una de éstas se aviene con la versión de las primeras en la mayoría de los casos, admitiendo que, si bien todas las acusadas habían acudido a su casa juntas, solo una de ellas había hablado para indicarles que tenían que acompañarlas.

Enlazando con el siguiente componente de interés, las declaraciones individuales de mujeres que comparecen ante el juez militar, en esta misma

causa encontramos un ejemplo de una cierta eficacia del silencio como resistencia emocional y expresión de la sororidad entre las mujeres represaliadas. A pesar de que admiten haber ido juntas de casa en casa a ver a las esposas de los oficiales, las encartadas afirman conocerse sólo de vista y únicamente citan por su nombre de pila a Elvira Lodeiro, que es precisamente la mujer que hablaba con las mujeres de los oficiales y que ya al comienzo del proceso se encontraba fugada y, por tanto, fuera del alcance del consejo de guerra.

Respecto a las declaraciones individuales ante el juez militar, el primer factor para tener en cuenta es que la persona detenida podía confirmar sus manifestaciones ante la Guardia Civil o realizar rectificaciones, siendo la rectificación más frecuente la de retirar acusaciones contra otras personas alegando que había sido forzada a firmar un relato inventado por los agentes sin que se le permitiera leerlo, o que había hablado bajo amenaza o violencia. Si era procesada, la persona podía (y solía) confirmar su primera declaración ante el juez en la declaración indagatoria, y en ocasiones añadía excusas o explicaciones para su comportamiento. El segundo factor, referido a los contenidos informativos de las declaraciones que con tanta prudencia conviene manejar, se han seleccionado dos ejemplos ilustrativos de su potencial como aproximación al "archivo subalterno" de las mujeres represaliadas.

En primer lugar, estaría la figura de María Juana Castelo N., jornalera de 62 años, sobre quien con precaución deducimos que carecía de instrucción, ya que rubrica con huella dactilar a lo largo del sumarísimo 346/1946 (AIMNO, Fondo judicial de Coruña, caja 111) seguido contra ella y otras personas. Procesada y condenada por haber refugiado en su casa a dos guerrilleros huidos, a lo largo del sumarísimo María Juana Castelo relata multitud de ocasiones en las que realiza todo tipo de recados entre personas de la guerrilla ya encarceladas como Carmen Balboa y otras personas encausadas con ella, sin concretar sin embargo ningún hecho que pueda deducirse comprometedor.

María Juana Castelo tenía una rutina de resistencia política que desarrollaba mediante multitud de acciones sutiles de resistencia emocional que las mujeres eran capaces de desarrollar bajo la cobertura de su rol de género, como el disimulo de objetos cotidianos, la transmisión oral de mensajes, o la realización de recados como compras o transporte de cartas, prensa, alimentos o ropa.

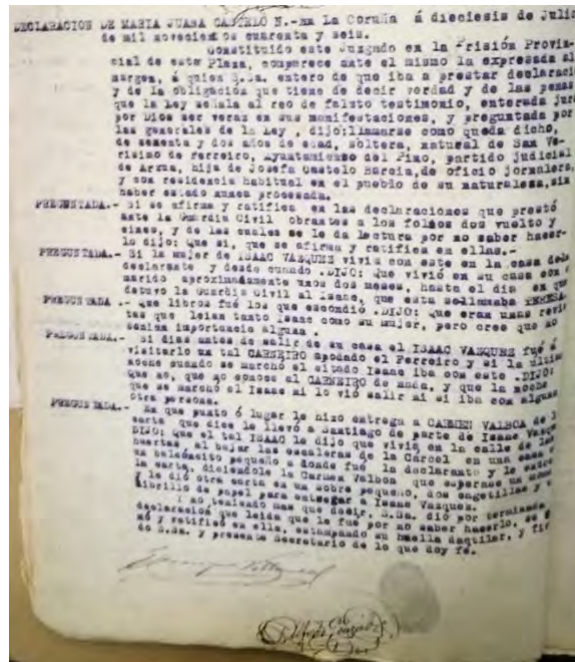


Imagen 5. Rúbrica con huella dactilar de María Juana Castelo.

En el segundo ejemplo, la atenta y ordenada lectura de cada una de las declaraciones nos lleva a concluir que una persona guiada por lealtades privadas podía llegar a oponer una resistencia más fuerte y continua a la dictadura que otra persona con afiliación política documentada. Josefina Brañas Lata, de 29 años, familiar de un guerrillero al que procura atención médica en la casa en la que ella se encontraba acogida, no aporta ninguna información al juez militar durante el sumarísimo núm. 333/1946 (AIMNO, Fondo judicial de Coruña, caja 111). Mientras ella niega conocer el nombre de otros enlaces y afirma que "ni partido ni otras consignas tiene", un hombre encartado que portaba armas, dinero y documentos relacionados con la Federación Nacional de Guerrillas delata a Josefina como enlace, y además es el primero que menciona la presencia del guerrillero en la casa.

Las declaraciones de Josefina Brañas Lata también presentan las visitas de las mujeres a las cárceles como una modalidad de apoyo a la guerrilla fundamental y constitutiva de una resistencia emocional extremadamente eficaz, en la medida en que fue capaz de desarrollarse en un contexto especialmente controlado por las autoridades franquistas⁴. La apatía de la represión judicial militar respecto al apoyo a la guerrilla encarcelada se plasma en el hecho de que, al modelar su auto resumen, el juez apenas menciona el hecho de que Josefina Brañas reconoce haber visitado en prisión a Carmen Balboa o a Enriqueta Otero, destacadas componentes de la guerrilla.

4. El archivo personal de las mujeres incorporado a los sumarísimos.

Otra parte del archivo subalterno de las mujeres presente en los sumarísimos puede considerarse a partir del examen de los documentos incorporados como piezas de convicción a las causas, siendo lo más habitual que se trate de documentos hallados en su domicilio o portados por ellas, tales como certificados, facturas, billetes de tren, pases, recibís de armamento o dinero, o algunos más comprometedores como listados de personajes derechistas, cartas o diarios personales y folletos comunistas. La variedad de materiales es enorme, y enormemente variada su repercusión en la sentencia, por lo que nos detendremos únicamente en tres casos que consideramos representativos de "resistencia emocional".

En primer lugar, cuando aparece prensa o propaganda antifranquista en los sumarísimos es necesario plantear la posibilidad de que haya sido obtenida, conservada o consultada por las mujeres implicadas. Es el enfoque que este trabajo propone al respecto del sumarísimo 226/1950 (AIMNO, Fondo judicial de Ferrol, Caja 11) contra Teresa Mourís Beceiro, detenida por "auxilio a bandoleros" con su hermana Julia al matar la guardia civil al guerrillero Benigno Rey Balbís el 7 de octubre de 1950. Constan como piezas de convicción documentales una hoja con la "Canción del Guerrillero" y varios ejemplares de la publicación *Mundo Obrero* ocupados en la casa en la que ambas hermanas vivían con su padre enfermo, encargándose también ellas de las labores agrícolas. Entre los ejemplares de *Mundo Obrero* se encuentran los correspondientes a los meses de junio, julio y agosto de 1950 editados por el Comité Regional de Galicia del PCE, así como los números de noviembre-diciembre de 1949 y abril de 1950 editados por el Órgano del Comité Central.

El estado de los documentos incorporados al expediente resulta indicativo del cuidado con el que fueron manejados, y en este caso encontramos que los ejemplares están íntegros y en muy buen estado, y presentan una única doblez horizontal como la que puede hacerse a los ejemplares de prensa habitual. Esto puede indicar que los ejemplares fueron bien protegidos de agentes de deterioro como la lluvia o la luz del sol y que no fueron deformados para esconderlos o transportarlos, por lo que podemos afirmar que estuvieron a cubierto la mayor parte del tiempo y que, mientras estuvieron en la casa de las hermanas Mourís, permanecieron en un lugar accesible para ellas.



Imagen 6. Ejemplar de Mundo Obrero de agosto de 1950.

Los contenidos clandestinos que existían en las casas de los apoyos a la guerrilla eran conocidos por las mujeres debido a las labores de limpieza y cuidado doméstico que les estaban encomendadas. Las fotografías podrían haber sido revisadas por las hermanas, y Julia, que según consta en el expediente tenía cierta instrucción, podría haber sido la encargada de leer en voz alta a Teresa y a su padre enfermo estos ejemplares que se cerraban con la afirmación de que "Leer el *Mundo Obrero* es luchar por la República".

En segundo lugar, cuando parece sin lugar a dudas que los documentos comprometedores ocupados pertenecen o son de autoría de una de las mujeres encausadas, interesa profundizar en la intencionalidad con la que los había elaborado y conservado, pero, ante todo, en el modo en que el carácter, personalidad y resistencias de esa mujer en concreto pueden revelarse o definirse a través de los documentos.

Sería el caso que presenta el sumarisimo 63/1954 (AIMNO, Fondo judicial de Ferrol, Caja 25) contra Josefa Castro López, de 24 años, cuya casa es registrada el 13 de junio por ser su marido sospechoso de estar dando cobijo a guerrilleros. Este registro tuvo como resultado, únicamente, la localización de una carta y un anónimo escritos por Josefa Castro.

Sobre la carta, Josefa Castro explica que su hermano fallecido era el compañero de la guerrillera Josefa Gallego, que se encontraba cumpliendo condena en la prisión de Segovia, y que se escribían por su relación de cuñadas. Como puede leerse en la carta, Josefa Castro le agradecía el envío de unos paños elaborados por la guerrillera en prisión, y le informaba de que les habían registrado recientemente la casa (este previo registro se había realizado, según los informes de la Guardia Civil, el 4 de junio) sin hallar nada.

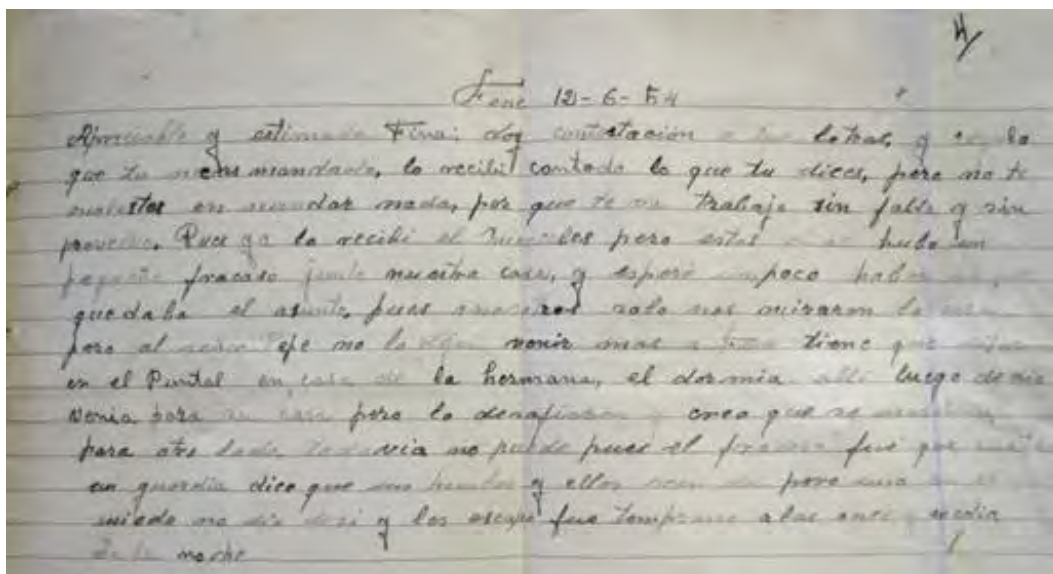


Imagen 7. Carta intervenida a Josefa Castro dirigida a la guerrillera Josefa Gallego (1954).

El texto del anónimo se refiere a Evangelino Vilariño, padre del guerrillero asesinado José Vilariño, calificado como “chaquetero” por estar preparando los papeles para marchar a Brasil dejando “muerto un hijo y lo dejas olvidado”. En sus declaraciones, Josefa Castro manifiesta que las amenazas se deben a temas de propiedades (que no menciona en el anónimo), aunque también declara que Evangelino le habría manifestado que no se iba a marchar del pueblo en el que se encontraba el cadáver de su hijo.

El interés de este caso reside en que los documentos ocupados a Josefa Castro dibujan un compromiso firme de su persona con la guerrilla en un momento en el que prácticamente se encontraba desarticulada en todo el país, con sus dirigentes encarcelados, muertos o exiliados. Frente a la habitual asunción del compromiso político de quien posee un carné de partido o sindicato, en el sumarisimo se conservan unos documentos recientes que la propia Josefa Castro escribe, e incluso confecciona, ya que el anónimo tiene cruzados dos alfileres, lo que constituye un potente reforzamiento visual de la amenaza textual “a ti te dejo lo mismo con dos balas cruzado”.

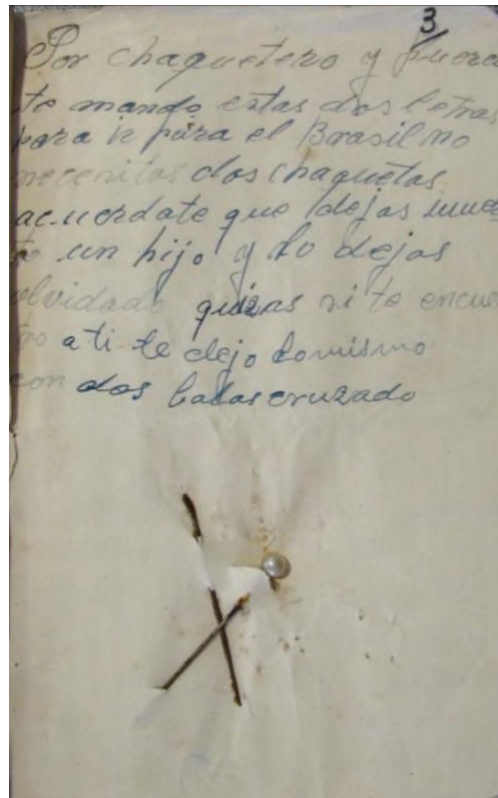


Imagen 8. Anónimo escrito por Josefa Castro.

Otro ejemplo de documento capaz de dibujar las resistencias femeninas como conjunto de estrategias de variada tipología y amplio alcance se encuentra en el sumarísimo 333/1946 (AIMNO, Fondo judicial de Coruña, Caja 111), citado ya, y citada la protagonista de este ejemplo, Josefina Brañas Lata.

Mencionaremos rápidamente una primera “resistencia emocional” documentada en dos autorizaciones de comunicación que Josefina Brañas utilizó el mismo día para ver a dos reclusas distintas, saltándose el límite de una visita diaria por persona mediante la utilización del nombre supuesto de María Alvedro, y demostrando un mínimo de recursos económicos para ello, ya que las autorizaciones iban timbradas con una peseta.



Imagen 9. Autorización de comunicación a nombre de María Alvedro.

El otro documento que se le encuentra está igualmente relacionado con sus visitas a las presas y vinculado fuertemente al archivo hegemónico, ya que se trata de un testimonio de sentencia militar que Josefina Brañas manifiesta que iba a utilizar para acompañar la solicitud de libertad provisional de una de las presas. Consideramos de interés este ejemplo, ya que este documento responde a una doble naturaleza: es resultado de la función de represión judicial militar y, por tanto, integrante del archivo hegemónico; pero también es parte del archivo subalterno, pues se pretende aprovechar como instrumento de ayuda a la guerrilla.

El talante de las autoridades franquistas de menospreciar una prolongada rutina de comunicación con miembros encarceladas de la guerrilla permitió a Josefina Brañas, hasta su detención, disimular su actuación de estafeta de la guerrilla encarcelada pasando por recadera doméstica, papel que el patriarcado franquista subsumía en el rol femenino aceptable, rol que enlaces como ella adaptaron y supieron aprovechar para la guerrilla.

Conclusiones

Este artículo comienza con la presentación de los componentes documentales de los sumarísimos que se emitían bajo el control absoluto del poder represor de la dictadura. El exceso de atención al documento hegemónico de la represión judicial militar, la sentencia, tiene el riesgo de conducir a conclusiones que replican las premisas de la memoria oficial franquista sobre las mujeres en el sentido de infravalorar su papel de resistencia contra la dictadura.

Al cuestionar los documentos de las autoridades franquistas que forman parte de cada sumarísimo, se justifica el examen autónomo de aquellas partes de este en que las víctimas consiguen introducir, de algún modo, un elemento de su historia personal, que nos puede haber llegado, fragmentado y oscurecido, a través de los sumarísimos.

Por tanto, en primer lugar, se puede establecer que, a través de las declaraciones, careos y documentos ocupados a las mujeres encausadas en los sumarísimos, puede detectarse un archivo subalterno de actitudes de resistencia antifranquista. En segundo lugar, estos archivos subalternos ofrecen testimonio de un amplio abanico de actitudes de resistencia sutiles, de bajo impacto y dilatado desarrollo temporal, y que fueron una clave fundamental de la larga subsistencia de la guerrilla antifranquista. Entre esas resistencias emocionales se encontrarían el acopio de propaganda antifranquista, el establecimiento de lazos familiares a partir de convicciones ideológicas o los contactos estratégicos con presas militantes.

La consulta de componentes documentales de los sumarísimos desde este enfoque resulta de gran interés para valorar adecuadamente la oposición de las mujeres represaliadas frente a la Dictadura y, por extensión, la del resto de sus víctimas, sin necesidad de romantizar o idealizar sus acciones, y lo que es más importante, incidiendo en sus acciones propias de resistencia contra la dictadura.

Bibliografía

Duch Plana, Montserrat (2011), "Una perspectiva de género de la represión concentracionaria franquista a partir del caso de la cárcel de las oblatas de Tarragona (1939-1943)". En: *Studia histórica. Historia contemporánea*, 29, 315-336.

Ketelaar, Eric (2011), "Os arquivos inmersos no futuro". En: *Actas do Seminario Internacional "O futuro da memoria: patrimonio arquivístico dixital"*, Arquivo de Galicia, 22-40.

Marco, Aurora (2011), *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*. Ames, Laivento.

Molinero Ruíz, Carme (2004), "Mujer, represión y antifranquismo". En: *Historia del Presente*, 4, 9-12.

Pastor Núñez, Guillermo, Alonso Rodríguez, Henar y Rial Quintela, María del Carmen (2021), "Estrategias de archivo y orden social en la Guerra Civil Española y la dictadura franquista". En: *Hispania Nova*, 19.

Rosón, María y Medina-Doménech, Rosa María (2017), "Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico". En: *Arenal*, 24(2), 407-439.

Schwartz, Joan M. y Cook, Terry (2002), "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". En: *Archival Science*, 2, 1-19.

Villalta Luna, Alfonso Manuel (2020), *Entre líneas. Los juicios sumarísimos de la posguerra española*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Yusta, Mercedes (2018), "Hombres armados y mujeres invisibles. Género y sexualidad en la guerrilla antifranquista (1936-1952)". En: *Ayer*, 110(2), 285-310.

Notas

¹ En este trabajo se utiliza hegemonía siguiendo el Diccionario de la Real Academia Española, con el significado de supremacía que se ejerce por unos sobre otros.

² Sobre la naturaleza de los sumarísimos: Pastor, Alonso, Rial, 2021: 570-580.

³ Excepción fueron los avales de familiares solicitando la rebaja de condena (Villalta, 2020).

⁴ "Las cartas las sacábamos y las recibíamos escondidas dentro de una etiqueta que colgaba del capacho en que los familiares nos traían la comida. Era un trecén de cartón grueso en el que estaba escrito el número de la reclusa y la sala (...)" (Duch, 2011: 334).

Historias con-tacto

Una aproximación erotohistoriográfica al archivo

Elena Castro Córdoba

Universidad Complutense de Madrid / elecastrocordoba@gmail.com

Resumen

Este artículo parte de mi experiencia como voluntaria en la catalogación de los fondos de Gretel Ammann, activista lesbofeminista catalana, donados al Centro de Documentación de Ca la Dona. Enmarcada dentro del campo de las temporalidades queer y las historiografías afectivas, analizo la importancia de la mano como herramienta erotohistoriográfica lésbica y como forma de sensibilidad y comprensión de los materiales de este archivo que nos permite acercarnos a las generaciones e historias previas a nosotras. El deseo, el terror o el amor son afectos que acontecen en el contacto con el material archivístico y que muestran cómo el presente siempre es híbrido.

Palabras clave

archivo queer; erotohistoriografía lésbica; temporalidades queer.

Viernes 10 de septiembre

Escribo el domingo, 12 de septiembre. El viernes estuve en el archivo de nuevo. En esta ocasión sólo estábamos Gemma y yo. Estuvimos por primera vez sin mascarilla y por primera vez rellené los datos del Excel sola. Catalogamos una carpeta correspondiente a la caja diecisiete. Leí un formulario sobre la asociación, una carta sobre la relación entre la coordinadora feminista de Cataluña y diferentes asociaciones feministas y una carta sobre una futura reunión en Ámsterdam a la que irían algunas de las mujeres del Centre de Dones.

Como siempre, me llamó la atención el tiempo paralizado del archivo. En el archivo no hay ventanas y hay mucho silencio, que Gemma rompe normalmente poniendo algo de música desde los altavoces del ordenador, que suena muy bajita. Se oye, también, un ruido de fondo parecido a un ventilador. Casi siempre que he ido estábamos solas en el edificio. O eso parecía.

La última vez que fui, Gemma me contó que le gustaría hacer tiktoks de ASMR y relajación del archivo. Entiendo el potencial placentero y

relajante de estos gestos: quitar el clip lentamente, acariciar el papel, pasar las páginas poco a poco...

El tiempo en el archivo pasa muy, muy lento. De nuevo pienso que quizás se deba al aburrimiento. Miro el reloj y ha pasado muy poco tiempo desde la última vez que consulté la hora. A esto se le suma la tranquilidad de Gemma, que te explica todo con detalle, se mueve también con lentitud y con cuidado. No hay apuro, ni nada que nos meta prisa. Aun así, no puedo evitar sentirme abrumada cuando tomo conciencia de las decenas de carpetas que quedan por delante. Pienso en que Gemma va a este sitio sin ventanas, con esta luz fluorescente y este silencio detenido y me parece una tarea dura y solitaria. Me pregunto si es necesario que sea así. ¿Por qué el archivo debe estar en este lugar, el más oscuro y escondido del edificio?

Hoy se ha introducido una novedad importante en el proceso de catalogación. Hasta este momento, Gemma había decidido que quitásemos las grapas de los documentos y les pusiésemos clips para evitar que el papel se oxidase con el paso del tiempo. Después de hablar con una conservadora, ha tomado la decisión de que la mejor forma de mantener y conservar los documentos es coser las páginas con un hilo blanco, un poco grueso y resistente, que ha comprado. Le digo que me parece el colmo de lo analógico. Que esa labor, estar allí con el ruido de las hojas, y ahora cosiendo, era lo más analógico que iba a hacer en mi mes, en mi semana.

Me genera bastante inseguridad el proceso de coser las páginas. No soy especialmente hábil en el uso de la aguja y me da miedo romper el papel. Pienso que quizás esto no sea muy buena idea para la conservación, que puede haber un mal mayor que la oxidación de una esquina del papel: romperlo por completo.

*Pero sobre todo me da miedo pincharme y manchar las páginas de **sangre**. Se lo digo: "aquí va a correr la sangre". A raíz de ese riesgo y de la experiencia de entrelazamiento y cosido pienso en dos referencias: **los "enredos íntimos"**, como los llama Blanca Callén, y la sangre en el archivo en el caso de estudio de Marika Cifor. Pienso que después de leer el trabajo de esta investigadora me pregunté si el archivo contaba con manchas de fluidos y, concretamente, de sangre por algún lado. Quizás yo genere la primera mancha.*

Con sólo ese pensamiento, sigue el deseo. Cortarme, manchar el papel y dejar ahí ese rastro, testimonio de mi relación con esos documentos, con ese archivo, relación íntima y filial con un contexto que habría

querido conocer, con un pasado con el que deseo parentesco y como carta y punto de fuga al futuro.

Un rastro de sangre que no sabemos cómo seguirá.

Deseo de historia

Las personas queer deseamos el pasado. Hay una necesidad constante de **genealogía, de comunidad con "las nuestras"**. Heather Love en su libro *Feeling Backward* identifica un cambio dentro del campo de los estudios queer a la hora de preguntarse por la historia o el pasado: de la pregunta "¿eran estas personas gais?" hemos pasado a interrogarnos por "¿qué relación con estas figuras deseamos cultivar?". Se produce un giro en la aproximación a pasados queer con un nuevo interés en hacer centrales "los deseos que impulsan esas conexiones, los afectos que traen lo relacional incluso a través del tiempo" (Love, 2007: 31)¹. En este sentido, podemos hablar de un deseo cros-histórico o transhistórico queer para establecer comunidad y relaciones entre los vivos y los muertos.

Impulsada por este deseo y animada por una amiga a ir al archivo como forma de hacer red aquí y ahora, en Barcelona, me uní al grupo de voluntarias que estaban catalogando el fondo de Gretel Ammann en el archivo de Ca la Dona². Este aquí y ahora no pretende idealizar ni desea atesorar el presente, entendido como autosuficiente y cerrado en sí mismo, sino ubicarlo dentro de mapas temporales de entrelazamiento afectivo con el pasado y el futuro. Reconocer, como dice José Esteban Muñoz, que "el presente no basta" y buscar una red con el pasado que me (nos) permita tejer comunidad en el presente como forma de "esforzarnos por imaginar y sentir *un entonces y un allí*" (2020: 72, 29). Esto es, este acercamiento a las narraciones del pasado a través del archivo puede ser una forma de reconocimiento de la operancia del pasado en el presente y un proyecto de utopía hacia lo que está por-venir.

Ann Cvetkovich habla de los archivos queer como archivos de sentimientos que recogen experiencias en muchos casos fragmentadas, inenarrables — historias de trauma—, pero también historias de deseo, historias intensificadas, historias deseadas o imaginadas. A su vez, las archivistas de la emoción y, concretamente y en el caso de los fondos de Gretel Ammann, de la emoción lésbica, proyectan en el material sus propios deseos, afectos, expectativas, decepciones, y son precisamente estos afectos los que dotan de valor a los objetos y documentos. Además, los archivos queer son "archivos de los sentimientos material e inmaterial, incorporan objetos que normalmente no se considerarían de archivo y, al mismo tiempo, se resisten a ser documentados porque el sexo y los sentimientos son demasiado

personales o efímeros para dejar registros" (Cvetkovich, 2018: 324). No obstante, y si bien podemos afirmar la emocionalidad como característica esencial de los archivos queer, la historiadora Sara Edenheim ha argumentado que el archivo tradicional ya es de por sí un cuerpo de conocimiento queer; un lugar de organización caótico, extraño, formado por multiplicidad de elementos y de difícil interpretación, híbrido, en vez de un lugar de orden sistemático donde la información sea de acceso sencillo (2013).

Miércoles 15 de septiembre

Hoy hemos vivido una situación casi idéntica a la escena de The Watermelon Woman que parodia el fetichismo con los objetos y la interminable tarea de catalogación de las archivistas del Lesbian Herstory Archive, en Nueva York.

Estábamos hablando con una de las veteranas del archivo sobre qué era prioritario de catalogar, la usabilidad de la página web y los derechos de imagen de las fotografías que hay en el archivo. En ese momento alguien aparece por la puerta del Centro de Documentación. Dice que quiere donar algo para el archivo. Es la primera vez que estoy en el archivo y veo ese momento, el del corte y la decisión de qué considera la donante que debe ser archivado y qué no, y la gestión de la archivera ante un nuevo documento. Lo coge entre las manos con mucho cuidado, toca el flyer de lo que parece ser una actividad feminista que tuvo lugar hace unos días (nos dice la donante), mira a su alrededor, anda en una dirección, duda, vuelve sobre sus pasos y acaba por dejarlo en una caja donde veo también libros, revistas y otros materiales que no consigo identificar, todo ello con la etiqueta "por revisar". Este gesto: el presente que tiene que seguir siendo archivado.

Más tarde, cuando la donante se ha ido, me dice: "para nosotras todo es importante. Lo queremos guardar todo, pero claro, no podemos".

El archivo de Gretel Ammann es, además, un archivo lesbofeminista y, como tal, no sólo despierta este deseo queer de genealogía e historia, sino los afectos, tensiones y acercamientos de la historia del feminismo, también poblada de deseos de intimidad y conexión con el pasado. Catherine Grant reconoce estos deseos de cercanía en su análisis de la historia del arte y, concretamente, de la historia del arte feminista mediante la figura de la fan. Utilizando el concepto de John Fiske sobre la fan como la "lectora excesiva" que modifica y deforma el objeto de su fanatismo para que éste cumpla con sus deseos afirma que: "ser una fan del feminismo no reemplaza ser

feminista, pero articula una relación determinada con las historias del feminismo” (Grant, 2011: 271).

Grant ejemplifica este fenómeno, entre otros, con la pieza *Love Songs*, de Mary Kelly, que se mostró en Documenta XII en Kassel 2007, donde la artista explora la idea de la identificación y la fantasía entre generaciones, de nuevo algo importante para cuestionar modelos epistemológicos de progresión lineal. Kelly habla de la fascinación de sus alumnas por los acontecimientos de mayo del 68 y cómo su vinculación afectiva con ese momento histórico configura lo que ella denomina la “escena política primigenia”. Muchas de ellas habían nacido en el 68 y hablaban de cómo habrían deseado que sus padres hubiesen sido más revolucionarios, que hubiesen tomado parte en las revueltas y cómo ellas habían heredado este deseo: “por un lado, *Love Songs* trata de la aparición del pasado en el presente, esta generación imaginando lo que se perdieron o lo que nosotras intentábamos conseguir: pero, por otro lado, trata de mi identificación con ellas” (Kelly, 2007: 133). Por lo tanto, esta pieza trata de la interrelación y superposición de dos generaciones a través de sus implicaciones afectivas, y concretamente de fanatismo, con la historia del feminismo.

Cvetkovich también recoge esta figura de la fan como modelo de la archivista de la cultura queer cuya vinculación con los objetos efímeros que recoge y guarda es “fetichista, idiosincrática u obsesiva” (2018: 338).



Fotografías de la autora. Imágenes de pegatinas y chapas y caja llena de pegatinas y postales del Fondo de Gretel Ammann en el Centro de Documentación de Ca la Dona.

La figura del fan en un contexto de investigación histórica, de estudio del pasado, nos trae lo pasional, lo irracional, el deseo de acercamiento a las personas y objetos del pasado o, incluso, el coqueteo como un juego “que no alcanza la seducción y que mantiene a nuestros objetos de estudio vivos” (Mavor, 1999: 16). Identifico esta relación pasional, deseante de

cercanía de este pasado, en mi contacto con el archivo: la historiadora del arte "fanática", la investigadora feminista que quiere tocar las generaciones anteriores, la bollera que busca referentes y que coquetea con el material. Me siento partícipe de esta fascinación y este *fandom* hacia estos objetos-testimonios. De hecho, no me siento del todo conectada al archivo hasta que no conozco sus documentos más íntimos: las cartas de amor, las entradas de los diarios, las chapas, las pegatinas de colectivos, los lemas de manifestaciones, las camisetas, los carteles, las cartas de bares de lesbianas, los objetos cotidianos que me acercan estas historias. Y, concretamente, las fotografías.



Fotografías de la autora. Fotografías personales de un viaje, Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

En mi presentación de las fotografías me doy cuenta de que, sin pretenderlo, hago un pequeño collage de presentación, estetizo el material. No le tomo fotografías con una intención documental, sino romántica, de anhelo de ese pasado y esa intimidad. Al tocar y contemplar estas imágenes me surge un deseo parecido al realizado por la pieza de *Love Songs*: poner o re-dibujar por encima de estos cuerpos fotografías de mis archivos personales con compañeras, amigas y amantes. Así, estos cuerpos superpuestos, los de ellas entre sí, pero también los nuestros con los suyos —estas vidas que se tocan a través del tiempo, que se yuxtaponen—, recuerdan a lo que Carolyn Dinshaw ha denominado el tacto a través del tiempo, el potencial queer de que las historias puedan tocarse entre ellas, superponerse: "el proceso de tocar, de hacer conexiones parciales entre entidades inconmensurables es extrañamente queer porque crea una

relación a través del tiempo que tiene un componente afectivo y un componente erótico" (1999: 54 -55). Por lo tanto, tocar estas fotografías es ya, de por sí, una forma de comenzar este *hilado* de nuestras historias, este entrelazamiento.

Este mismo componente erótico es el que rescata Elizabeth Freeman con su concepto de erotohistoriografía. Para esta autora, el contacto con la historia y el estudio de la misma es siempre una actividad corporal, sensible y cargada de deseo. La erotohistoriografía no pretende simplemente restablecer los acontecimientos pasados, sino entender el presente como híbrido y el cuerpo como una herramienta y un método de comprensión de los acontecimientos históricos. Entrar en contacto con los archivos e historias pasadas, con el material histórico, puede llegar a generar respuestas corporales que son, en sí mismas, una forma de comprensión (Freeman, 2010: 96). Propongo entender, por lo tanto, este modo nostálgico, emocionado y deseante así como el impulso de intervención en el material como una forma de comprensión e interrelación erotohistoriográfica con este archivo. Y las respuestas corporales como la excitación de autoreconocimiento en las historias e imágenes de otras como una forma de conciencia histórica.

Pero Freeman defiende, utilizando el trabajo de Mike Goode, que no sólo las personas queer tendrían una relación erótica o de deseo con el pasado, sino que en el propio concepto de historia aparece la crisis de la masculinidad y el homoerotismo. A finales del siglo XVIII y el siglo XIX los debates en torno al método histórico —concretamente las discusiones entre Edmund Burke y Thomas Paine sobre la sensibilidad corporal del historiador para comprender los eventos pasados— son centrales para el desarrollo de un conocimiento histórico. Pero la relación excesiva, carnal, con el material de estudio por parte de los historiadores hizo que estos recibieran un gran rechazo social, dando lugar a caricaturas del historiador como el perverso sexual que, en su deseo por entrar en contacto y leer la vida de los grandes hombres del pasado, representaba un mórbido desinterés por las mujeres y acontecimientos de progreso, de desarrollo industrial y tecnológicos del presente (Goode, 2009).

Resuena, mientras leo esta caricatura perversa del historiador decimonónico, esta entrada de mi cuaderno de campo:

Miércoles 15 de septiembre:

Poco a poco voy "enganchándome al archivo". Voy entendiendo ese poder "adictivo", esa "fiebre de archivo" de la que habla Carolyn Steedman en su libro Dust. No sé si, en mi caso, es el polvo el elemento

que me interconecta al archivo. Quiero pensar que es la sensación de intimidad, la cercanía que estoy desarrollando con él.

[...]

Jueves 16 de septiembre:

*Ese mismo día, por la noche, escribo en el cuaderno que tengo en la mesita de noche, para esos pensamientos nocturnos, esos momentos de trabajo en el **descanso**: "me siento inundada del archivo".*

"Las cajas cerradas, un secreto por desvelar".

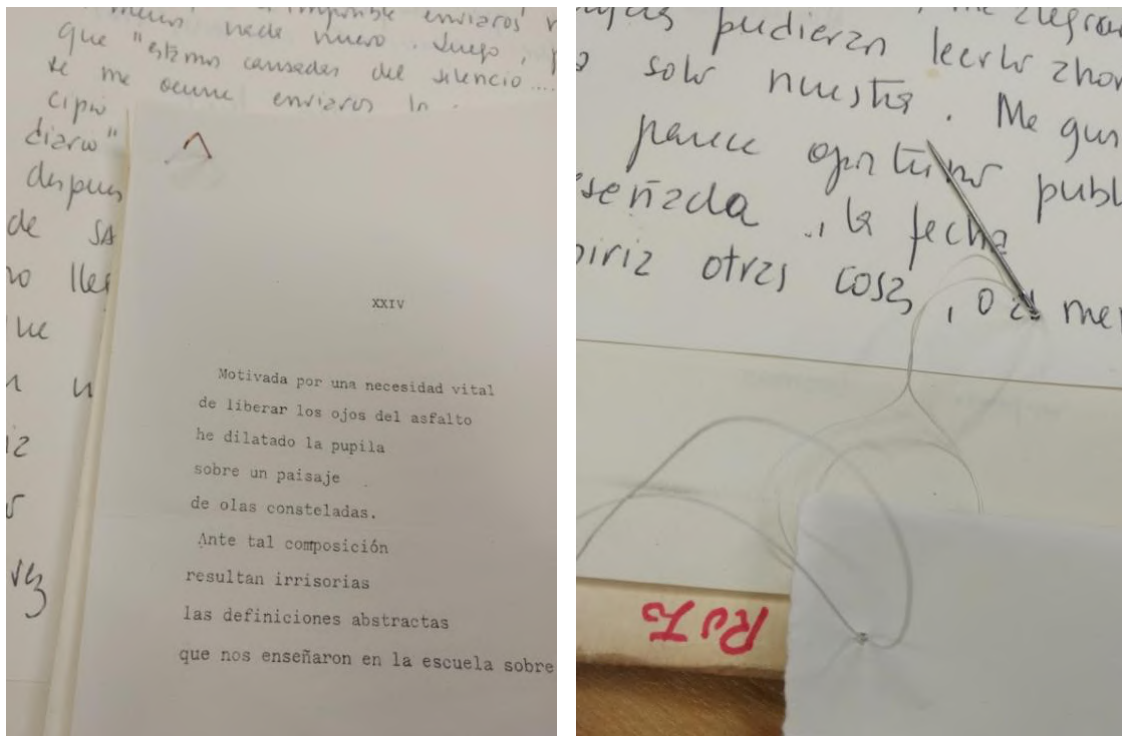
Utilizando el concepto de erotohistoriografía de Freeman, propongo que el contacto con generaciones anteriores es siempre una forma de de-generación. Una práctica perversa. Donde puede convivir incluso, como comenzaba el texto, con un deseo de intercambio de fluidos. De tinta a sangre, de polvo a sangre.

Qué puede una mano

Dentro de esta metodología, Freeman habla de la importancia de la mano o, más concretamente, de los dedos como herramienta para una erotohistoriografía lésbica. En su interpretación del *Orlando* de Virginia Woolf, obra plagada de referencias a las manos (que escriben, que se besan, que cogen los restos de sus antepasados, que...), sugiere que el/la protagonista encarna esta figura, no ya de la perversa historiadora que vive el presente encerrada en historias del pasado, sino que su deseo de tocar el pasado le hace viajar en el tiempo, convirtiendo su propio cuerpo en una zona de con-tacto y mutación de la historia. Orlando se pregunta al contemplar los restos de sus antepasados y sostener, en sus propias manos, una mano desconocida, ahora convertida en esqueleto, por el género de esa mano, su localización (¿será la mano derecha o la izquierda?), la labor a la que debió estar dedicado ese miembro: ¿habrá conducido un caballo?, ¿se habrá dedicado a coser?, ¿habrá cortado rosas?, ¿o manejado el acero?, ¿habrá...? Pero si bien Orlando, en su intento de escribir la historia, entra en contacto con los cuerpos de los tiempos pasados, y en ese sentido tiene un conocimiento cercano e íntimo de lo que aconteció, también se encuentra con pequeños saltos temporales, con huecos indescribibles que, de nuevo, remiten a la mano: "Justo cuando creíamos que habíamos descifrado un secreto que había desconcertado y desorientado a los historiadores durante cien años, encontramos un agujero en el manuscrito lo suficientemente

grande como para atravesarlo con los dedos" (Woolf, 1973: 119). Las personas queer y lgtibq nos encontramos constantemente con estos huecos, estos "vacíos" de la historias o estas ausencias en nuestra negociación con el pasado. Pero el encuentro *táctil* con estos agujeros, meter los dedos en estos huecos de la historia, también puede generar placer: "la historicidad en sí misma puede aparecer como una estructura de emoción táctil, un modo de tacto, incluso una práctica erótica [...] la historia es lo que nos da placer" (Freeman, 2010: 120).

Una labor que hacen nuestras manos en el archivo, otra figura de esta erotohistoriografía lésbica que tiene que ver con su cuidado y conservación es la de coser. La aguja puede coser muchas cosas: puede coser hilo con tela, piel con piel, puede usarse para desprender pelo de la piel, para separar tejido muscular montado y puede coser papel. Coser papel con papel es una forma de cuidado de esas heridas, de esos agujeros que dejamos en los documentos al quitarles las grapas y, al hacerlo, la aguja actúa como una forma de penetración en estos agujeros de la historia: "la mano que conduce la aguja, la aguja que es en sí misma una forma de dedo penetrando en los agujeros de la memoria y del manuscrito" (Freeman, 2010: 110).



Fotografías de la autora. Detalle de una grapa arrancada y del cosido de uno de los documentos. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

Esta penetración en el documento que despierta emoción y temor, afectos que traen el cuerpo a un primer plano, es también una forma de aproximación y conocimiento del material, una forma de "enredo íntimo"

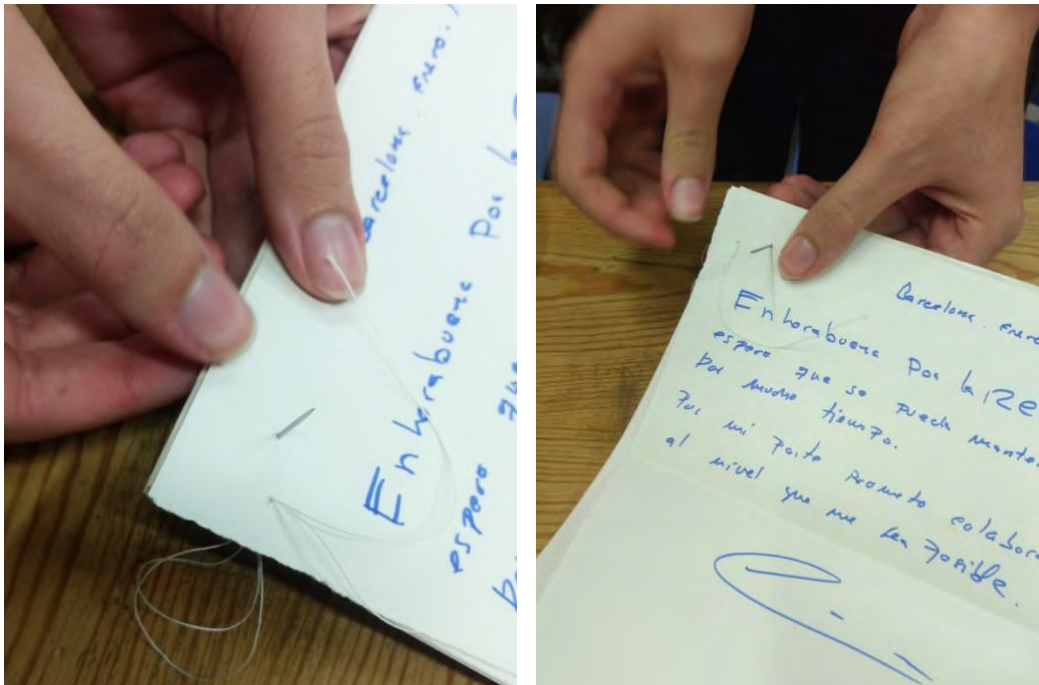
(Callén y López, 2019) con los objetos y con la vitalidad de estos. Marika Cifor ha hablado de esta vitalidad de los archivos queer y, concretamente, de las respuestas corporales que genera el encuentro con fluidos como la sangre en el análisis de su experiencia al encontrar las prendas ensangrentadas de Harvey Milk en la GLBT Historical Society:

Esta es una experiencia física distinta a la de ir sacando objetos de las cajas y ponerlos sobre la mesa, uno a uno, para su examinación. También abre diferentes formas de compromiso afectivo a la hora de abrir una caja sin tener ningún previo aviso de qué puede llegar a contener dentro. Mientras levanto la tela, asimilando en sus manchas de sangre la materialidad de esa sangre, que hace ya tiempo que se secó y se perdió, me dan ganas de vomitar, me pongo mala. (2017: 12)

Ese miedo al pinchazo al coser, a sangrar en la *labor* del cuidado, cobra otra relevancia cuando lo pensamos en el contexto de un archivo queer en el que la sangre, como “materia que anima y es animada debido a su contexto archivístico” (Cifor, 2017: 14) es, además, una sustancia íntimamente ligada con la crisis del VIH/sida y el estigma, odio y paranoia hacia personas LGTBIO que viven con VIH/sida. Además, la posibilidad de pincharse en el archivo puede ser pensada como parte de lo que Marta Echaves ha denominado la genealogía yonki de la posdictadura española y su interrelación con las memorias y archivos del VIH/sida (2018). Siguiendo su trabajo, propongo entender estas agujas punzantes y su presencia en el archivo como un elemento y símbolo esencial para pensar y sentir este tipo de archivos en los que el riesgo al contagio y la sangre tienen además una relación estrecha con la crisis de la heroína y el uso de jeringuillas. Aquí, “el pulso del archivo” del que habla Ann Laura Stoler (2010) se hace más evidente que nunca: por un lado, el miedo a dañar en vez de cuidar, por otro, el simbolismo de sangrar y de *pincharse* en un archivo como este y, finalmente, el deseo de sangrado y pertenencia que ese fluido puede generar.

En la narración de esta interrelación y dependencia de estas genealogías — en este hilado de los documentos y las vidas presentes y pasadas— en la que aparecen la cuerda y la sangre, el hilo y el cuerpo, también estamos, de alguna forma, jugando al juego de cuerdas que Donna Haraway utiliza como símbolo de la interdependencia y entrelazamiento en las relaciones interespecie, pero también como metodología para “seguir con el problema” o, en última instancia, para contar historias (2019). Los hilos pueden generar figuras borrosas o incomprensibles, pueden confundirnos más aún, *liarnos*, pero es fundamental reconocer, como dice Carmen Romero Bachiller, que “somos parte de esas ‘figuras de cuerdas’, de ese juego de hilos y dedos que nos sostienen y sostenemos” (2019: 121). Jugando al juego de cuerdas, al juego de contar historias, nos encontramos con elementos que nos tensan y que pueden incluso llegar a dañarnos;

documentos en los que se ignoran políticas importantes para nosotras, afirmaciones que nos pueden generar rechazo o vacíos totales sobre distintas identidades. Pero los hilos de la historia tienen que tensar para agarrar algo; si las cuerdas son excesivamente laxas, si no generan tensiones, entonces no sujetan³.



Fotografías de la autora. Detalle de las manos de una de las voluntarias cosiendo las páginas de uno de los documentos por los agujeros de la grapa. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

Estas son historias en contacto, que tratamos de contar con-tacto, con cuidado. La forma de contarlas, de acercarnos a ellas y comprenderlas mejor, de poder cuidarlas, conservarlas, también utiliza el tacto como método, las manos. Qué puede una mano y, concretamente, qué puede una mano como figura de la erotohistoriografía lésbica, también es una pregunta que, como hemos visto, *atraviesa* los fondos de Gretel Ammann. Y es que la mano es una herramienta fundamental de conocimiento de los documentos. A través del conocimiento táctil detectamos las características del papel, que dejamos anotadas en el inventario: si es un adhesivo, una fotocopia, si ha sido arrancada de alguna otra publicación, su grosor, su cantidad, si tiene mucho polvo, si está húmeda o si tiene alguna mancha.

Pero, además, en los fondos de Gretel Ammann nuestras manos, las manos presentes, se ven interconectadas en la labor de catalogación con otras: las que generaron los documentos. En muchas ocasiones, imaginar la mano que escribió esos documentos nos permite identificar su autoría. Al familiarizarnos con esas manos aprendemos a conocer la autoría de un documento por medio del reconocimiento de la caligrafía de Gretel Ammann o de otras personas cuya caligrafía hemos llegado a conocer o reconocemos

de algún otro documento. Trabajar *de la mano* de estas escrituras para su catalogación, interrogarnos por la fecha en la que se escribieron, en cómo y con quién las escribieron, en por qué lo hicieron, dónde estaban sentadas, forma parte de una investigación fantológica, de una investigación de lo que, aunque no es, no está presente, opera en la realidad. Lo que muestra uno de los muchos componentes fantasmagóricos del archivo.

Lo que nos gira

Jacques Derrida en *Espectros de Marx* desarrolla el concepto de fantología o hauntología para referirse a aquello que, a diferencia de la ontología —el discurso sobre el ser—, opera en su negatividad, en su ausencia. Marx, dice Derrida, teoriza una ética de la responsabilidad hacia el Otro a través del tiempo (hacia el muerto o hacia a aquel cuya existencia era imposible en un momento histórico determinado, entendido como llamadas o invocaciones para un futuro diferente para el que no podemos sino responder con reparaciones incompletas e imperfectas). En este sentido, el presente estaría siempre dividido, pero dividido por una violencia anterior y por una posibilidad futura. Por lo tanto, estamos siempre conectados, no simplemente a la historia, sino además y crucialmente a aquellas que nos preceden: “ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (Derrida, 2012: 12).

El fantasma no es, nos dice Avery Gordon, alguien que esté muerto o desaparecido, sino una figura social cuya investigación puede llevarnos a entender la complejidad de la intersección entre la subjetividad y la historia en su conformación de la vida social. El fantasma, en este sentido, es un signo de que una forma de encantamiento está teniendo lugar y su reconocimiento es parte y afecta a la vida social (Gordon, 2008: 8). El encantamiento, estar encantado, despierta o genera los fantasmas y, al hacerlo, también altera o modifica la “experiencia de ser en el tiempo, la forma en la que separamos pasado, presente y futuro” (*ib.*: 16).

María Rosón y Ana Pol han escrito sobre la dificultad de traducción del concepto de lo “hauntológico” al contexto hispanohablante. Podríamos traducirlo como

lo encantado, lo hechizado y por otro, lo obsesivo, lo que vuelve y lo que se repite. También, se puede entender como un «atrapamiento», o las vueltas recurrentes sobre los hechos que no abandonan. Por último, tiene que ver con lo relativo al asedio, una forma de estar en un lugar sin ocuparlo. (Rosón y Pol, 2017: 215)

O, como más recientemente ha propuesto Marta Echaves (2018) en su análisis de nuestra hauntología ibérica, especialmente centrada en el proceso de las exhumaciones y de las memorias paranormales, como “lo que acecha”⁴.

Por lo tanto, lo fantológico, lo que encanta o acecha, tiene la capacidad de hacer que nos volvamos, que nos giremos hacia lo que —aparentemente— quedó atrás, o ya fue. Y, de nuevo, la mano es uno de estos fenómenos que puede hacer que nos giremos: puede tocarnos con los dedos, agarrarnos, acariciarnos y, con ese contacto, hacer que miremos hacia atrás. Cuando queremos saludar a alguien, muchas veces en vez de simplemente llamarle, utilizando la voz, les tocamos con los dedos, apoyamos la mano en su espalda. A veces con cuidado para que no se alarme con ese contacto, otras violentamente si la intención es asustar.

En *Nuestra parte de noche*, novela de Mariana Enríquez (2019), hay una escena que conecta con esta idea del pasado como aquello que, con ímpetu, con violencia incluso, hace que nos volvamos con su tacto, como una mano que busca la nuestra en la oscuridad. En esta novela, en la que se mezcla género de terror con la historia reciente de Argentina y, concretamente, con el trauma generacional y lo fantasmagórico de la dictadura militar, Enríquez ficciona esa suerte de “realismo mágico” horroroso que ella vivió durante su infancia: los cadáveres tirados desde aviones, las casas en las que entrabas y nunca salías, la duda constante sobre la identidad de tus padres, de tus amigos, de tus vecinos en una época en la que “la ausencia del cuerpo es el horror. El cuerpo en una tumba es el alivio”⁵. De hecho, la conexión entre género de terror y el horror de la dictadura es aún más obvia, nos recuerda Enríquez, cuando pensamos que en Argentina a los fantasmas se les dice “aparecidos” y que, por lo tanto, en la propia etimología del desaparecido ya hay un componente fantasmagórico.

En una escena de la novela, Pablo, Adela, Vicky y Gaspar, los niños que representarían a la generación de Mariana Enríquez, entran en una casa donde Adela queda encerrada en una habitación cuya puerta no se puede abrir. Después de este episodio, el resto de niños quedan marcados de diferentes formas. Aunque nunca llegan a ver a nadie, que había una presencia en esa casa era obvio para todos y, de hecho, Pablo siente cómo una mano le toca en la oscuridad. Esa misma mano le tocará, le llamará varias veces a lo largo de la novela:

Pablo retrocedió y alguien le tironeó el brazo, y entonces sintió la inconfundible descarga de adrenalina del pánico. Después, hablando con otros amigos, les diría que ese lugar era muy peligroso, que podía morir gente ahí, que había música para tapar los gritos, que era fácil mataputos, un loco. Asesinar ahí abajo era lo más sencillo del mundo. Pensaba eso: el lugar era una trampa. Pero la verdad la supieron solamente Gaspar y Vicky

porque ellos eran los únicos que entendían. Él supo que el tirón era la mano fantasma, esa mano que lo había esperado en la oscuridad de los pasillos durante tanto tiempo, la mano afiebrada que quería llevarlo, que, si se le apoyaba más tiempo, creía Pablo, podía dejarle una marca. (Enríquez, 2019: 565 -566)

La historia, nos recuerda Heather Love, está repleta de este gesto de mirar atrás, sus riesgos y castigos: la mujer de Lot en la Biblia que, al ver la ciudad de Sodoma y Gomorra destruida, se gira contra el mandato de Dios y queda convertida en piedra, u Orfeo, que se gira para ver si Eurídice lo sigue. "Sentir hacia atrás" es la figura o metáfora de aquellas que no consiguen completar el proyecto moderno del todo, aquellas que nos damos la vuelta. En mitad de la oscuridad, cuando avanzamos sin saber hacia dónde, quizás en círculos, quizás sin orientación, perdidas, *desviadas* y a la deriva como queers desorientadas (Ahmed, 2006), este pasado que *nos encanta* (haunting) quizás en forma de mano nos tira hacia atrás, nos obliga a girarnos. En este sentido, el trabajo en el archivo, el proceso de catalogación, de rellenar toda esta información fantasmagórica que requiere este ejercicio imaginativo de conexión o especulación con el pasado es también una forma de contar historias de fantasmas.

Coda de amor

Los archivos de lesbianas son archivos de amor.

Finalmente, encuentro en mis anotaciones sobre lecturas de archivos esta frase escrita en un cuaderno que no sé si corresponde a una cita o si es una idea propia. Pienso en si este archivo en concreto es un archivo de amor, un archivo que genera amor. El amor, nos dice Freeman, es una forma de movimiento hacia la otra y, por lo tanto, está también marcado por el tiempo: "el amor [...] es una materia de progresión hacia la otra, un gesto recíproco, de dar y recibir que eleva las sincronías de los hábitos compartidos y vividos a su máximo grado" (2010: 33). Un acercamiento.

Pienso en el amor y admiración de algunas de las voluntarias hacia las mujeres que cuidan y custodian el archivo. Las generaciones que nos precedieron, las generaciones cuyos materiales, cuyo pasado estamos tocando y organizando y que están ahí, en la habitación de al lado, cerca. Muy cerca.

Una necesidad de cercanía.

Una necesidad de estar cerca de las otras que fueron.

Un gesto de amor que nos lleva hasta aquí.



Fotografía de la autora. Imagen de una de una maqueta de la revista Amazonas.

Bibliografia

AHMED, Sara (2006) *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press.

BACHILLER, Carmen (2019) "Desatar el deseo", en *El libro del buen Amor*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

BELMONTE MARQUÈS, Gemma (2021) *Omplint el buit: el tractament del Fons GAM de Ca la Dona*, Treball Final de Màster no publicat, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials, 118 pp.

CALLÉN MOREU, Blanca, LÓPEZ GÓMEZ, Daniel (2019) "Intimate with your junk! A waste management experiment for a material world", en *The Sociological Review*, 67(2): 318-339.

CIFOR, Marika (2017) "Stains and Remains: Liveliness, Materiality, and the Archival Lives of Queer Bodies", en *Australian Feminist Studies*, 32: 91-92, 5-21.

CVETKOVICH, Ann (2018) *Un archivo de sentimientos*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

DERRIDA, Jacques (2012) *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.

DINSHAW, Carolyn (1999) *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre-and Postmodern*, Durham, Duke University Press.

ECHAVES, Marta (2018) "Dame veneno que quiero morir, dame veneno", en [exitexpress.com](https://exit-express.com/dame-veneno-que-quiero-morirdame-veneno/). Disponible en: <https://exit-express.com/dame-veneno-que-quiero-morirdame-veneno/>

ENRÍQUEZ, Mariana (2019) *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.

ESTEBAN MUÑOZ, José (2020) *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra.

FREEMAN, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.

GRANT, Catherine (2011) "Fans of contemporary feminism. Re-writing histories of second-wave feminism in contemporary art", en *Oxford Art Journal*, 34(2): 265-286

GOODE, Mike (2009) *Sentimental Masculinity and the Rise of History, 1790-1890*, Cambridge, Cambridge University Press.

GORDON, Avery (2008) *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

LOVE, Heather (2007) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Londres, Harvard University Press.

MAVOR, Carol (1999) *Becoming the Photograph of Clementina, Viscountess Hawarden*, Durham, Duke University Press.

POL, Ana, y ROSÓN, María (2017) "Haunted", en PLATERO, R. Lucas; ROSÓN, María y ORTEGA, Esther (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 215-224.

STOLER, Ann Laura (2010) *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

WOOLF, Virginia (1973) *Orlando*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich.

Notas

¹ Todas las traducciones del inglés están realizadas por la autora.

² No es la intención de este texto el tener una aproximación histórica al archivo. Agradezco y recomiendo la lectura del trabajo de Gemma Belmonte Marquès para profundizar en la figura de Gretel Ammann como una de las principales figuras del activismo lesbofeminista catalán desde finales de los años 70 y para la contextualización de este fondo dentro de la historia de los archivos comunitarios, feministas y lésbicos. Cfr. Belmonte Marquès, Gemma (2021). *Omplint el buit: el tractament del Fons GAM de Ca la Dona*, Treball Final de Màster no publicat, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials, 118 pp.

Quisiera agradecer a las voluntarias del Centre de Documentació de Ca La Dona y al grupo de voluntarias del Fons de Gretel Ammann su trabajo y compromiso con el archivo así como la apertura y facilidad que he encontrado para pasar a formar parte del grupo. Sin esa confianza y esa accesibilidad este texto no habría sido posible.

³ Agradezco enormemente a Carmen Romero Bachiller la atenta lectura del borrador de este texto y sus comentarios. Tanto la recomendación de la conexión con el concepto de "string figures" de Haraway y la necesaria tensión de las cuerdas en la asimilación y relación de las historias políticas y concretamente de historias como estas, como la referencia a la tensión de las cuerdas para nuestra sujeción y la posibilidad de hacernos daño en nuestra negociación con estos hilos, es fruto y cita de la conversación con ella sobre este texto.

⁴ Marta Echaves propuso esta traducción en su conferencia "De las acechanzas" dentro del festival *Domingo* celebrado en junio de 2021 en La Casa Encendida y comisariado por Fernando Gandasegui: <https://www.lacasaencendida.es/encuentros/acechanzas-conferencia-marta-echaves-12631>

⁵ Estas explicaciones pueden ser consultadas en la conversación entre Mariana Enríquez y Marta Sanz sobre sus respectivos libros *Nuestra parte de noche* y *Pequeñas mujeres rojas* moderada por María Rosón como parte de la programación online de Traficantes de Sueños en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=nv_kpbE6nM4

#Re-visiones

nº 11/2021

Entrevista

Entrevista a Justa Montero

María Rosón

Universidad Complutense de Madrid / mroson@ucm.es

Maite Garbayo-Maeztu

Profesora Serra Hünter, Universitat de Barcelona / mgarbayom@ub.edu

Justa Montero

Activista Feminista / justamontero21@gmail.com



Vídeo de la entrevista: <https://youtu.be/-HfJrF6XZY0>

María Rosón: Buenas tardes. Estamos aquí con Justa Montero, una militante de los feminismos en el Estado español de largo recorrido, que además tiene todo un proyecto de articulación del feminismo con las luchas por la justicia social.

Justa Montero: Hola, María y Maite, encantada. Qué gusto pasar esta tarde charlando, y qué bien que estéis haciendo este proyecto.

Maite Garbayo-Maeztu: Un placer para nosotras estar aquí. Queríamos arrancar con la idea de este número de *Re-visiones*, que está centrado en las revueltas y las resistencias feministas. Queríamos preguntarte por cuál es tu experiencia, tu recorrido como activista dentro de los feminismos en el Estado español, y cómo entenderías la cuestión de las resistencias feministas. Hablábamos de las diferencias que podrían existir entre resistencias y revueltas. Decíamos que, a veces, la revuelta es algo más vistoso o que se ha relacionado más con una forma masculina de lucha, de militancia, y nos interesaba incorporar la idea de resistencia, porque muchas veces “la política” que han hecho las mujeres, ha tenido más que ver con ciertas resistencias, desde ciertos lugares particulares.

JM: Bueno, de esto podríamos hablar tantísimo... Como dices, la historia y la vida de las mujeres está llena de ejemplos de ello. Para empezar, cuando se habla de las víctimas del franquismo, muy pocas veces se menciona a las mujeres que estuvieron encerradas en los centros del Patronato de Protección a la Mujer, que era una institución que en un momento dado llegó a tener novecientos centros, y donde estaban encerradas las mujeres que llamaban “descarriadas”. O sea, las mujeres que se habían rebelado de alguna forma ante cualquier tipo de comportamiento establecido: porque las habían pillado por la calle besándose o porque se habían quedado embarazadas sin estar casadas. Mujeres que, de alguna forma, estaban resistiendo al franquismo, a las normas imperantes. Así, podríamos construir un hilo que explicara la conformación de la lucha feminista. Sí que me parece interesante señalar cómo el movimiento feminista desde el inicio, hacia el año 75 —desde el inicio quiere decir cuando empieza a expresarse públicamente, nunca hay un inicio que dice: “ahora es cuando empieza”—, señaló esto muy claramente cuando en la lucha por la amnistía el movimiento dijo que la amnistía tenía que ser amnistía también para lo que se llamaban “los delitos específicos de las mujeres”.



Cartel Amnistía Osoa, Asamblea de Mujeres de Bizkaia, c. 1976 (autora: Itziar Elejalde).
Archivo de la Asamblea de Mujeres de Araba (actualmente en el Centro de Documentación de Mujeres Maite Albiz, Bilbao)

Mujeres que estaban en la cárcel por, como se decía entonces, haber cometido adulterio —que ya sólo la palabra tiene lo suyo—, o por haber abortado, o por haber ejercido la prostitución. Entonces, esa idea de mujeres que se han saltado y se han enfrentado a las normas tiene que ver también con una reivindicación política y, por lo tanto, se exigía la amnistía para los delitos políticos tradicionales —las mujeres que habían estado por su opinión y por su actividad en partidos o sindicatos— y también para las mujeres por delitos específicos. Esto me parece importante y de mucha actualidad, porque ahora es algo que se tiene que plantear en la Ley de Memoria Democrática: que se reconozcan como víctimas también a estas mujeres. Yo creo que el feminismo va acumulando desde el principio otra forma de entender lo que es lo político y la política. Me parece muy significativo este ejemplo.

MGM: Sí. Yo recuerdo que hubo una lucha desde el feminismo muy fuerte en aquel momento para que la izquierda y los partidos de izquierdas entendieran y reivindicaran que las mujeres presas por delitos específicos eran presas políticas. Y eso no se llega nunca a...

JM: No, no. No se llega. De hecho, hay una diputada que presentó una moción en el Parlamento para que oficialmente se reconociera y no salió aprobada. Pero bueno, luego, como todo esto tiene que ver con la lucha feminista que empieza a haber con mucha fuerza, pues ya se recoge de otra forma. Pero vamos, lo que fue la lucha por la amnistía es un claro ejemplo de lo que tú decías: esas resistencias en situación de dictadura. También son las resistencias que se han ido ejerciendo en el ámbito de las relaciones, en el ámbito de lo privado, en el ámbito de la casa. Está plagado de ejemplos.

MR: En esta idea que estás trayendo de que lo personal es político, que sería uno de los grandes lemas que introduce ese feminismo de los años setenta, de la Transición, nos interesaba también trazar genealogías, que en el monográfico haya un aporte específico en torno a la cuestión de nuestra genealogía, nuestras maneras, nuestras memorias, enfocado a prácticas que pasan por lo material, que pasan por lo visual, que pasan por poner el cuerpo de otras maneras. Bueno, pues queríamos aprovecharnos de tus memorias para esto.

JM: Antes de entrar en lo que me preguntas, hay una cosa bien importante y es que nosotras partimos de cero, es decir, nosotras, hasta pasados unos años, no nos encontramos con lo que hicieron nuestras antecesoras: las mujeres durante la República y, muy particularmente, las mujeres durante los años de la revolución, todo lo que organizaron las *Mujeres Libres*¹, que en materia de cambios en la vida cotidiana, en las relaciones, en la educación, eran súper avanzadas. Y, sin embargo, eso quedó totalmente

apartado por lo que supuso la dictadura. En ese sentido, es como que nacimos un poco desheredadas de cosas extraordinarias que hicieron las mujeres en otras épocas. En lo que tú dices, de cómo se plasma esa genealogía en imágenes, en formas de hacer, para empezar, estéticamente... cómo íbamos vestidas no tiene nada que ver con cómo vamos ahora. Veníamos de un momento muy conservador a todos los niveles. El feminismo lo que supone es poner todo eso patas arriba y que las mujeres podamos empezar a hablar de todo: del placer sexual. Además, estamos en un contexto de cambio de régimen. Al pasar de una dictadura a un sistema que está por definir, vemos la posibilidad de ponerlo todo patas arriba. Ahí se combinan el reconocimiento de lo que nos ha sido negado y de la fuerza que tenemos. Empiezan cosas muy interesantes, que es todo el recorrido que se hace reclamando derechos y justicias para todo tipo de situaciones. Por ejemplo, una de las cosas más significativas de aquel momento es la lucha contra la cuestión de que adulterio fuera un delito y cómo las mujeres salimos a la calle con carteles diciendo “yo también soy adúltera”. Eso lo repetimos cuando es la lucha por el derecho al aborto a finales de los setenta. “Yo también he abortado” tenía además riesgo de tener consecuencias legales. Finalmente, nuestros carteles afirmando “yo también soy lesbiana”. Digamos, una voluntad de construir un nosotras en el que nos reconocemos todas a partir de la negación de derechos para todas. El franquismo y la dictadura habían sido la negación absoluta de cualquier derecho y de cualquier reconocimiento de las mujeres como sujetos. Entonces, eso va articulando ese sujeto del feminismo que va a ser muy potente y fuerte, y que vamos a ir haciendo. Creo que es un movimiento, como lo es ahora también, particularmente creativo, muy contundente en sus planteamientos, muy radical, nada moralizador en el plano de la sexualidad, eso a diferencia de lo que sucede ahora con algunos feminismos —que es algo que a mí me llama bastante la atención— y luego muy desafiante en las formas. O sea, muy, muy desafiante. Creo, o me gusta pensar, que esa impronta es algo que tenemos como una herencia importante.

MR: ¿De esos desafíos en las formas te viene ahora algún ejemplo a la cabeza?, porque nos parecen fundamentales.

MGM: Sí. Hablábamos de cómo pensar una genealogía feminista en imágenes del movimiento feminista en el Estado español. ¿Cuáles son esas imágenes de la revuelta, de la resistencia, de nuestro feminismo?

JM: Yo creo que esa imagen, de la que hay una foto muy conocida del “yo también soy adúltera”, a mí me parece que es muy significativa.

MGM: La fotografía de Pilar Aymerich.



Pilar Aymerich, *Jo també sóc adúltera*, 1976.

JM: Sí, la de Pilar Aymerich. Me parece muy potente por todo lo que significaba, porque además era ponerse, por primera vez, en primera persona diciendo —lo que decíamos era que tenía que cambiar todo el planteamiento—: “si esto es un delito, yo también lo he cometido, yo también soy adúltera, yo también tengo relaciones sexuales con quien quiero independientemente de si tengo una pareja o, en este caso, un marido”. Entonces era muy desafiante.

Cuando empezamos con la lucha por el derecho al aborto lo que hacíamos en las manifestaciones era repartir perejil, porque el perejil lo asimilábamos a una hierba abortiva, que entonces era una forma de denuncia. O bueno, en el tema del aborto cuando hicimos unos abortos ilegales en el marco de unas jornadas feministas, que no sé si os acordáis, eran las Jornadas Feministas Estatales en Barcelona.

“Yo también
hubiese abortado”



Una mujer detenida y sometida a examen médico en Vizcaya tras autoinculparse de haber abortado

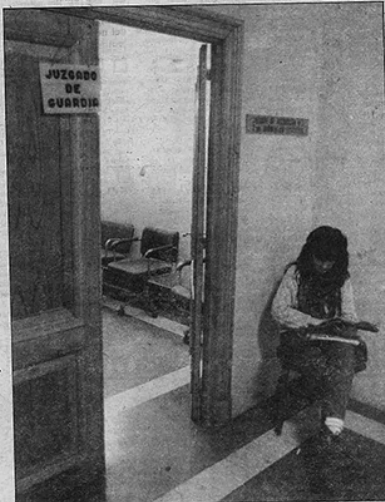
Otra también fue examinada por el forense y cinco más han sido llamadas a declarar

Dos mujeres que días atrás se habían autoinculpado de haber abortado fueron sometidas ayer en Bilbao a un examen ginecológico efectuado por un forense por orden del Juzgado número cuatro de la capital vizcaína. Una de ellas, Maxós Dopico, perteneciente a la Asamblea de Mujeres de Vizcaya, fue previamente detenida en su domicilio por los ocupantes de dos "zetas" de la Policía Nacional. De la otra mujer no se conocen más datos y circunstancias, excepto que es de Baracaldo.

En el caso de Maxós Dopico, el juez ordenó su detención y una vez en el Juzgado, tras muchas discusiones, se sometió al examen médico del forense bajo la amenaza de que en el caso contrario, sería ingresada en la prisión de Bassuri.

Otras personas fueron igualmente citadas a declarar, pero sólo se presentó un hombre al que el juez exigió un intérprete por negarse a hablar en otra lengua que no fuera el euskara. Para protestar contra estas medidas que tienden a generalizarse, unas docenas de personas se concentrarán por la tarde ante el Palacio de Justicia.

La Asamblea de Mujeres de Vizcaya ha denunciado entregadamente la actitud del juez, ya que —refiriéndose al caso de Maxós Dopico—, lo único que ha pretendido es someterla a una humillación, obligándola a un examen ginecológico que no sirve para nada, porque después de catorce meses de practicado el aborto, éste no se puede comprobar bajo examen médico. Igualmente la Asamblea ha hecho un llamamiento a todas las mujeres para que continúen con la campaña de autoinculpación, pero advierte que éstas no se hagan de manera individual, a la espera de arbitrar otra fórmula que tenga un carácter más político.



Cerca de un millar de personas han presentado ante los Juzgados de Guardia vascos "autoinculpaciones" en prácticas abortivas. (Foto Carlos)

(Página 23)

Pegatinas y recortes de prensa procedentes del archivo de la Asamblea de Mujeres de Araba (actualmente en el Centro de Documentación de Mujeres Maite Álbiz, Bilbao).

Página siguiente:

Imágenes y recortes de prensa que documentan los abortos realizados en las Jornadas Catalanas de 1985, procedentes del archivo de Ca la Dona (Barcelona)

EL CORREO ESPAÑOL EL PUEBLO VASCO 22 mayo de 1983

La asamblea de mujeres se moviliza en contra del proyecto-ley de despenalización

Cien personas se declaran abortistas ante el juez

Juan Prada

Cerca de un centenar de personas acudieron en la mañana de ayer ante el Juzgado de Instancia e Instrucción número 1 de Vizcaya para confesarse responsables de acciones abortivas. La movilización convocada a nivel de todo Euzkadi por Asambleas de Mujeres y grupos feministas, tenía como único objetivo protestar y presionar ante la inminencia del proyecto de ley de despenalización del aborto, proyecto que consideran a todas luces insuficiente.

La autoinculpación colectiva se inició poco después de las once de la mañana y se desarrolló sin ningún incidente. Durante varias horas, el edificio de la calle Otáguibel tuvo un movimiento inusitado para lo habitual en una jornada de sábado.

El centenar de personas, en su mayoría mujeres, que secundaron la convocatoria, rellenó antes de pasar por las oficinas del juzgado una instancia por duplicado en la que reconocía su participación en prácticas abortivas. Dos escritos diferentes, para hombres y para mujeres, contenían el malestar del firmante ante una actuación que consideran totalmente reactiva.

«Comparezco y digo, reconozco el escrito firmado por mí en mi domicilio ante la imposibilidad de hacerlo en un centro sanitario. La razón por la que tome esta decisión, continuada la confesión, fue el haber quedado embarazada involuntariamente, no deseando tener un hijo, en tales condiciones. Una nota que recoge las variaciones fue igualmente ratificada por los 18 hombres que se presentaron en las dependencias del Juzgado, por lo que consideraban «un derecho a la maternidad libre». «Comparezco y digo, reconozco su escrito que declara el haber que unam comparto desear abortar, siendo imposible hacerlo en un centro sanitario. Le pasó mi apoyo para que



Una autoinculpación colectiva ante el Juzgado, definió la actuación de la Asamblea de Mujeres de Alava a favor del aborto libre.

podiera interrumpir su embarazo. La razón de mi colaboración, terminaba el escrito, fue el considerar que no se puede obligar a una mujer a tener un hijo no deseado».

INCUPLACION COLECTIVA
La inculpación simbólica ocasiona una doble y larga cola en el piso situado en la Audiencia vizcaína donde dos empleados del Juzgado atienden expresamente las peticiones de los manifestantes. Con el cartel para admitir a trámite la instancia, fueron pasando ordenadamente por las dos mesas del despacho. Una copia para el Juzgado y otra, convenientemente sellada, para el peculiar conserje, resumen el acto. Nunca la administración dio síntomas de mayor fluidez.

Hasta que el centenar de personas, que finalmente se concentraron en las puertas del edificio de la calle Otáguibel, no formaron un grupo suficiente la peregrinación con el escrito mecánicamente hacia el Juzgado se demora. El temor a futuras represalias, concretamente a acciones judiciales por su confesión, los abor-

tes iniciaron su gesto de protesta en un acto coordinado en las tres principales capitales del Euzkadi. La autoinculpación total del aborto como telón de fondo, originó la acusación simbólica y masiva, y mantendrá una serie de actos y movilizaciones que concluirán con el nacimiento del próximo martes de la Coordinadora de Vizcaya por el derecho al aborto.

LEY INSUFICIENTE
«El acto, señalaron miembros de la autoinculpación colectiva, se enmarca dentro de la campaña de manifestaciones que se está llevando a cabo en Euzkadi y en el Estado, y representa nuestra solidaridad con las mujeres que abortan y les damos la saluda».

Para los simpatizantes y miembros de la Asamblea de Mujeres de Alava, entidad convocante de la acción simbólica, el proyecto ley sobre despenalización del aborto, a punto de convertirse en realidad legal, es restrictivo e insuficiente. Los tres supuestos de despenalización, únicamente alcanzarán a un 3 ó un 5 % de las muje-

res que abortan cada año. Con este el 52 % de la amplexos tendrán que recurrir al aborto a escondidas y sin todas las garantías sanitarias.

El colectivo alavés se sumó con esta manifestación a la dinámica mantenida a nivel estatal bajo el lema «la mujer decide» y responde, en parte, a la campaña por el «derecho a la vida» desarrollada meses atrás. Su petición se resume en la exigencia concreta de que la nueva legislación recoja el derecho al aborto sin discriminaciones, de unas informaciones sobre sexualidad a toda la población y con ampliación a las escuelas.

La creación, en una asamblea que se celebrará el próximo martes a las 8.30 de la tarde en la AISS, de la Coordinadora al aborto, marca el punto culminante de la oposición a la legislación socialista. Partidos, sindicatos y colectivos estudiantiles y feministas formarán parte de esta Coordinadora. «Defendamos que abortar no es un delito. Una democracia debe dejar elegir a la mujer cómo y cuándo quiere ser madre».



LES FEMINISTES PRACTIQUEN A BARCELONA 2 AVORTAMENTS PER A DENUNCIAR LA LLEI DE DESPENALITZACIO.



NOMES SIS HO CA DE LA SE SOCIAL, SEME DISPOSATS A PRACTICAR AVORTAMENT CATALUNYA.



las cosas de la vida

Sociedad

Las feministas enseñan otra vez el vídeo de los abortos

Quieren que nadie dude sobre la veracidad de las intervenciones de las Llars Mundet

Ante la posibilidad de que el juez que atiende el caso lo cierre concluyendo que todo fue una farsa publicitaria, las mujeres de la comisión pro aborto han decidido proyectar de nuevo el vídeo que demuestra lo que ocurrió

REDACCION

Barcelona. — Decididas a que nadie dude sobre la veracidad de los dos abortos que el pasado sábado fueron practicados en las Llars Mundet, las mujeres que integran la Comisión pro Aborto de Barcelona han decidido proyectar nuevamente hoy el vídeo que los reproduce.

Los comentarios filtrados de fuentes de la Policía judicial esta semana han mantenido siempre la duda de si el juez consideraría finalmente que los abortos no se realizaron, y si resolviera que todo había sido un esquema publicitario.

El titular del juzgado de Instrucción número veintinueve, Donato Re-

cuerdo Saldaña, responsable del caso, afirmó ayer que era prácticamente imposible probar dichos hechos, y que no creía legal o lozador ni se embriones ni el instrumental utilizado.

De no llegarse a comprobar nada, añadió el magistrado, se resolverá el día del caso.

Lo que está pasando

"Lo único que pretendemos con esta nueva proyección del vídeo es que quede constancia de que los abortos se realizaron, como exponente de lo que ocurre cada día a centenares de españolas", ha señalado la portavoz de las feministas.

En apoyo a esta acción y con el fin de exigir una ampliación de la ley de despenalización del aborto, un significativo número de partidos políticos y entidades ciudadanas (el nombre de los cuales no se había hecho público anoche) convocará a una manifestación que partirá el domingo 17 de noviembre de la plaza de la Universidad.

Asistencia inusual

La expectativa creada por los hechos ocurridos el pasado sábado en las Jornadas Feministas Estatales motivó ayer una inusual afluencia a las sesiones informativas que la comisión pro aborto realiza todos los jueves en los locales de la Federación de Asociaciones de Vecinos.

Alrededor de treinta mujeres fueron asesoradas sobre los procedimientos abortivos estatales en la actualidad y los precios que se les exigirán si se someterán a alguno de ellos.

El caso de Carmen Moreno se enreda

Barcelona. — A última hora de ayer la dirección del hospital municipal de la Esperanza mantenía la incógnita sobre si se había practicado la interrupción del embarazo que gesta desde hace veintuna semanas Carmen Moreno.

La mujer, vecina de Sabadell y madre de cuatro hijos, sabe que engendra un niño afectado por el síndrome de Down (mongolismo) y dado que éste es uno de los tres supuestos en que es posible abortar legalmente en España, ha optado por hacerlo.

El ingreso de Carmen Moreno en este centro se realizó ante la negativa de los facultativos de su zona a practicar la intervención.

Durante toda la jornada se practicaron a Carmen diversos análisis y exploraciones. Fuentes médicas del hospital de la Esperanza hicieron público su malestar por tener que realizar un aborto a una mujer proveniente de otra ciudad.



Carmen Moreno está en el hospital de la Esperanza

Al dramatismo del caso se sumó ayer al pirandélico llanto de los padres del alcalde de Sabadell, Jesús Ferrés y María Núria Sabater, que, por medio de una carta abierta, pidieron a Carmen Moreno que no se desprendiera de ese futuro bebé pues, señalaron, de sus ocho hijos, el sexto nació con el síndrome de Down, es decir mongólico, y están muy satisfechos de tenerlo.

"Los únicos contra tiempo que nos ha causado han sido sus enfermedades", añadieron.

La junta de médicos del hospital de la Esperanza que, puntualizaron sus portavoces, respetará la objeción de conciencia de quienes lo soliciten, espera que haya más hospitales barceloneses dispuestos a practicar los abortos autorizados por la ley.

EL PERIÓDICO 23

Martes, 8 de noviembre de 1985

MGM: Sí, en Barcelona, en las Llars Mundet, en el 85, me parece.

JM: Exactamente. Con todas las condiciones sanitarias e higiénicas que había, los hicimos en el mismo recinto donde se hacían las jornadas. Los hicieron unas médicas, obviamente. Tres abortos para denunciar la ilegalidad y la clandestinidad en la que se tenían que practicar.

Ya un poco más adelante, las besadas que hicimos en la Puerta del Sol convocadas por el Colectivo de Feministas Lesbianas, porque la guardia civil había detenido a dos mujeres en la Puerta del Sol porque se estaban besando. Se habían tenido que ir a los juzgados de Plaza de Castilla. Claro, el juez o la jueza las soltó, pero había que tener en cuenta el miedo; que veníamos de toda una legislación que en materia de sexualidad era la negación absoluta y donde existía una ley, la Ley de Peligrosidad Social, que condenaba a homosexuales, a mujeres lesbianas a penas de cárcel. Entonces, se hizo una besada en la Puerta del Sol. Debíamos de ser como cien mujeres y era un escándalo total. Teníamos que dar octavillas para que la gente que estuviera alrededor entendiera un poco el sentido y explicar los motivos.

Creo, de verdad, que este feminismo ha sido súper creativo. Estoy recordando los primeros años. Claro, los carteles van variando mucho. Si los comparas en relación con lo que ahora se hace, eran muy elementales. Por ejemplo, los carteles o los dibujos que hacía Núria Pompeia: esa imagen de la mujer aplastada por la cantidad de tareas domésticas y la plancha y la lavadora. Esa sensación de que el trabajo doméstico para las mujeres es algo que les pesa en la vida enormemente, aunque ahora tendría otro tratamiento distinto. Entonces en las manifestaciones se decía: “mujer sal de la cocina, únete”, o también: “las amas de casa trabajan todo el día y luego las llaman mujeres inactivas”, que esto enlaza más con lo que ahora se dice de la importancia del trabajo doméstico, del trabajo de cuidados, la revalorización. Hay cosas que sí tienen un hilo que conecta, otras no, pero muchas sí, aunque se formulen de formas distintas, pero el tipo de preocupaciones está vinculado. En el aspecto más visual, las pancartas — comparado con lo que se hace ahora eran unas pancartas muy elementales— las hacíamos con plantillas que teníamos ahí para cada vez que había que hacer algo. No había los camiones que hay ahora con los altavoces, sino que era a veces megáfono o a veces ni tan siquiera, porque si venía la policía había que salir corriendo y el megáfono era un estorbo.



Pegatina de la Asociación Galega da Muller, con dibujo de Núria Pompeia, c. 1980.
(Centro de Documentación de Mujeres Maite Álbiz, Bilbao)

Hay en cosas que también innovamos. Creo que era el 86 cuando hubo un problema en relación con fichas médicas de mujeres que habían abortado y hubo detenciones. Organizamos la primera marcha de antorchas a la Moncloa, que visualmente era impresionante. Luego hubo muchas veces que se hicieron, muchos colectivos y muchas luchas, hasta que las prohibieron. Pero aquella era la primera vez. Por la noche ir a la Moncloa, vosotras lo conocéis, es un recorrido en el que no hay nada. Rodeadas por la policía y con las antorchas. Era muy valiente, porque yo creo que este movimiento ha sido muy osado y valiente en las formas de hacer y que ha combinado cosas muy caseras con enfrentamientos si era necesario. Me acuerdo también de cuando, a raíz de los juicios de las once mujeres de Bilbao por aborto, hacíamos unas estampillas y nos plantábamos a las seis de la mañana, que era cuando dejaban los fardos de periódicos en los kioscos, y antes de que llegaran los kiosqueros íbamos y periódico a periódico: "aborto libre y gratuito", "aborto libre y gratuito".

Luego ya hay cosas que se han ido haciendo ahora que son bien interesantes y performativamente organizadas, porque nosotras hacíamos performances sin darles ese nombre, porque no existía el concepto. Bueno, cosas que se hacen ahora, por ejemplo, las empleadas de hogar que en toda su lucha por el reconocimiento de sus derechos organizan una pasarela, que llevan años haciendo, por la calle, donde van denunciando las distintas situaciones en las que se encuentran las empleadas de hogar con sus jefas o sus jefes. También hemos hecho concentraciones, encierros en iglesias. Hay que tener en cuenta que la jerarquía católica aquí desde el principio, y ahora sigue igual, tiene un papel muy, muy determinante en la

negación de derechos. Entonces hacíamos encierros en las iglesias de Madrid y prácticamente en todas las ciudades.

MGM: Yo recuerdo unos encadenamientos en los tribunales eclesiásticos del 76, de los que hay unas fotos.

JM: Sí, hay unas fotos muy gráficas. O aquí, que hicimos un encierro en el Ayuntamiento y nos sacaron a palos, que era cuando estaba de teniente alcalde Barrionuevo y nos sacó a palos, pero a palos, la policía municipal. O sea, que, cuando hablamos de revueltas, en el caso del feminismo, como es un continuum, como venimos de un movimiento que, con sus altos y sus bajos, ha dado continuidad, hay todo tipo de ejemplos.

Se me ocurre también, por parte del feminismo antimilitarista, en la época de la lucha contra la OTAN y las bases y a raíz del ejemplo de las mujeres en Inglaterra de Greenham Common —que eran unas mujeres que hicieron una acampada antimilitarista y estuvieron un montón de meses—, se hicieron acampadas en el marco de la campaña contra la OTAN y las bases en Zaragoza, en Barcelona, aquí en Madrid, en Euskadi, por su puesto. Acampadas cerca de instalaciones militares. Por supuesto, participación con todo tipo de lemas creativos.



Pegatinas feministas antimilitaristas (sin fechar).
(Centro de Documentación de Mujeres Maite Álbiz, Bilbao)

Y luego, mira, una cosa que se ha actualizado mucho son las canciones, o consignas muy musicalizadas.

MR: Estamos viendo que hay unas formas culturales que no han entrado dentro de lo que se entiende como, por un lado, cultura con mayúscula y, por otro lado, acción política más clara, y que un poco son esta especie de

llámalo resistencias, pero que se utilizan como formas culturales que tienen que ver con la canción.

JM: Y son importantísimas porque dan mucho cuerpo. O sea, porque una consigna es algo breve y rápido, más o menos, y la canción permite dar más cuerpo y poner tú más cuerpo. La consigna la gritas y sigues, como que vas acumulando consignas. Mientras que la canción, de alguna forma, es más encarnada en el cuerpo, tienes que expresarte de alguna forma.

MR: ¿Y qué canciones recuerdas?

JM: Recuerdo una muy divertida, ahora que hemos recordado este año pasado la muerte de Raffaella Carrà. Bueno, yo es que canto fatal...

MGM y MR: (risas).

JM: Una canción con el tema del aborto de cuando estaba el PSOE en el Gobierno que era la de: "¡porque tenía que abortar!", y decíamos todas: "¡qué dolor!, ¡qué dolor!". ¿Te acuerdas?

MGM: ¡Sí!

JM: "dentro de un armario. / Y el PSOE decía, / que el aborto tu tía, / que somos mayoría, / que el aborto que no. / ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!". Esto que digo: que tiene más expresividad. No siempre es fácil, pero tiene más expresividad. A ver de qué otras me acuerdo... A ver si mientras hablamos recuerdo alguna más. Bueno, por ejemplo, no es canción, pero, para entender un poco el impacto de estas formas de expresión, yo creo que lo máximo para entenderlo es el efecto que ha tenido la performance de "Un violador en tu camino".

MGM: La de Las Tesis.

JM: ¡La de Las Tesis!

MGM: que es canción, baile...

JM: ¡Claro! Que es todo.

MR: Y que es marea.

JM: ¡Claro! Que además ellas lo reivindican como algo desde el cuerpo. Y que eso que surge en Valparaíso, en Chile, ha sido algo que no solamente lo hemos hecho mujeres de todo el mundo, sino que además se ha adaptado. Por ejemplo, aquí en Madrid, las mujeres de la Comisión de Antirracismo del

8M adaptaron la performance, la letra, para poder hacerla delante del CIE y denunciar que los poderosos que encierran, que violentan, son también el CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros). Es de una versatilidad que creo que es el ejemplo máximo de la importancia que tienen la reivindicación y la performance y, bueno, la composición como formas de protesta. Ellas vinieron hace poco a Madrid y lo contaban: se ha traducido y lo han hecho mujeres de todas partes del mundo, hasta las de Kurdistán, las japonesas, en toda América Latina, aquí en todas las ciudades. O, por ejemplo, la potencia de la canción que hicieron, bueno, que reprodujeron en Euskadi, en concreto en Bilbao, el 8 de marzo, creo que fue el del 2019, que era la de: “¡A la huelga compañeras! / ¡No vayáis a trabajar!”. No sé si os acordáis de que era una imagen de la plaza llena de mujeres y era una cosa que se te ponían los pelos de punta, era épico. ¡Era algo épico! Era un llamamiento realmente a la participación, a la lucha, a la movilización. “¡A la huelga compañeras! / ¡No vayáis a trabajar!”. Yo me sé la versión tradicional: “dejad puesta la naná, / que es la hora de luchar. / ¡A la huelga diez! / ¡A la huelga cien! / A la huelga madre, que yo voy también. / ¡A la huelga cien! / ¡A la huelga mil! / ¡Yo por ellas, madre, y ellas por mí!”. Canto fatal.

MGM y MR: ¡No, no!

JM: Pero esto es para verlo cantado por mil.

MR: Me lo estoy imaginando y me emociono.

JM: Da una fuerza colectiva tremenda.

MR: Uniéndolo con el “yo también soy adúltera”, hay una interrelación brutal con la otra canción. Como una necesidad por un lado del yo y el nosotras, pero por otro lado esta conexión de abrirte con las prácticas. Comentábamos antes cómo, de alguna manera, en el gran debate sobre el sujeto del feminismo hay también una genealogía o toda una línea hasta hoy en día.

JM: Claro. Yo creo que se parte de esa construcción del sujeto, de ese nosotras que era un nosotras inexistente, o sea, que había que construir y que además necesitábamos que tuviera legitimidad porque no la tenía, ya que la izquierda no le daba legitimidad al sujeto del feminismo. Era la idea de, bueno, primero la lucha por las libertades, luego vendrá lo otro. El feminismo sí, pero lo importante es la lucha de clases. Todo este movimiento tiene que poner en valor el sujeto protagónico de su lucha, su agenda, sus ritmos, todo. Entonces, se construye ese nosotras a partir de la confrontación ante la negación de la condición de sujetos y de ir construyendo a ese sujeto que va abriendo grietas, va abriendo nuevas

puertas, va abriendo ventanas a muchas voces. Y esas nuevas voces cuestionan ese sujeto que parecía homogéneo de las mujeres en abstracto y así se van expresando otros feminismos, se va expresando el feminismo descolonial, el feminismo, digamos, popular, por decirlo de alguna forma, el feminismo trans, el ecofeminismo. Entonces, todo eso va abriendo enormemente y va también cuestionando. El primer cuestionamiento, aquí en el Estado español, es por parte de las feministas lesbianas. No es un cuestionamiento estrictamente de: "nómbreme a mí", sino que es un cuestionamiento de: "tu idea de cuando hablas de mujer no me representa porque, además, no estás diciendo, no estás apelando a los problemas que yo tengo. Es decir, estás hablando de unos problemas como genéricos que no se expresan de la misma forma para todas las mujeres y hay algunos que ni tan siquiera aparecen". Yo creo que eso es la grandeza, y la fuerza y la potencia. O sea, ¿cuál es la potencia de las huelgas feministas? La potencia de las huelgas feministas es que se plantea una propuesta que es totalmente inclusiva, en la que todas las mujeres y todos los feminismos pueden manifestar sus propuestas como parte de un todo, pero de un todo en el que se articula la diversidad, no un todo que acalla la diversidad y que habla en representación de, porque lo que hay son muchas voces. Yo creo que esa es la potencia del feminismo. Por eso a mí me resultan realmente incomprensibles algunos de los debates que hay ahora mismo, que lo que hacen precisamente es querer retrotraernos a una situación que, además, era enormemente dinámica y negar lo que es una realidad: la incorporación de las mujeres trans a la lucha feminista. Ya que esto es gracias a que ha habido un feminismo que ha hecho posible que emerjan otras desigualdades. Porque si el feminismo es un proyecto emancipador es imposible pensar en un proyecto emancipador...

MGM: estanco.

MR: y solo para algunas.

JM: estanco y solo para algunas.

MR: Que, además, efectivamente tienen una serie de privilegios concretos.

JM: Claro. Que están en un estatus de poder, de alguna forma, o un estatus más privilegiado, por ser blancas, por ser hetero, por todo lo que queramos.

MR: Hablabas, Justa, de las huelgas feministas de 2017, 2018, 2019. ¿Cuál es un poco el ciclo? Digamos, ¿de dónde provienen para ti esas estrategias, esos modos de hacer? Esa explosión, que yo creo que la máxima cota fue 2018, seguramente, o 2019, tiene una historia también.

JM: Sí, a ver, siempre decimos que nosotras nos remitimos a toda la genealogía, pero yo creo que hay un punto de inflexión, porque hay unos años donde el feminismo tiene menos capacidad de movilización, está ahí profundizando, pero tiene menos capacidad de movilización.

MR: ¿Y cuál son esos años?

MGM: Y menos activos. Lo que yo te comentaba.

JM: Sí. Decías que había habido un proceso de institucionalización de algunos sectores.

MGM: Bueno, te preguntaba si tú creías que era por esto. O sea, yo me refería a que hay un momento, que es cuando yo empiezo a militar en el feminismo, en los noventa, en los 2000, en que no había chicas jóvenes. Yo era casi la única muchas veces, y luego eran de tu generación y algunos años menores. Como que hay unos años muy baldíos y de realmente resistir. Luego, de repente, ahora asistimos a esta masificación. Entonces, ¿qué pasa ahí?, ¿qué pasa en ese momento? Yo te preguntaba porque a veces se me había ocurrido pensar: bueno igual tiene que ver con que en los ochenta se institucionaliza un poco todo esto e igual pierde. Pero hay un movimiento que nunca se institucionaliza también.

JM: ¡Claro! ¡Sí! ¡Por favor!

TODAS: (risas).

JM: Sí, pensando un poco en lo que tú preguntabas, yo creo que el tema de la institucionalización de sectores del feminismo tiene efectos no solamente porque hay mujeres que pasan al ámbito institucional y se debilita un poco, sino por el mensaje. O sea, el mensaje fundamental que supone el peso de la institucionalización a partir de mediados de los ochenta es que, bueno, que ya está más o menos conseguida la igualdad, que se trata de que haya un desarrollo legislativo que permita ir profundizando. Que ya más o menos las bases están puestas y que eso se pueda hacer más desde las instituciones. Entonces empiezan los planes de igualdad, es decir, iniciativas de políticas públicas, que no digo que no sean necesarias, pero que ponen el foco en otro lugar y hacen creer que a partir de ahí es donde los conflictos que vivimos las mujeres se pueden resolver, cuando eso tiene un límite claro, porque es un problema estructural.

Entonces, yo lo que decía es que en todo este proceso que hemos vivido de movilizaciones últimamente, para mí un punto de inflexión muy importante, para mí una clave son las Jornadas Feministas que organiza la Coordinadora Estatal en 2009 en Granada. En 2009 existían diversos discursos de

feminismo y nos juntamos tres mil activistas, porque lo que se juntan ahí son tres mil activistas, tengan que ver con la academia o tengan que ver con las instituciones, pero ahí están en condición de activistas, no están por representar a instituciones. Activismo puro y duro. Y somos tres mil. Además, estamos en el 2009, justo el inicio de la crisis. Y ahí ya hay un momento en el que se hacen varios análisis, en esas mismas jornadas, en los que aparecen cosas que van a ser muy claves. Uno, un análisis muy certero del momento en el que estamos, es decir, estamos en un momento de crisis sistémica que es crisis ecológica, crisis financiera, crisis democrática, y hay una mesa redonda muy interesante donde se plantea. Y ahí se expresa claramente todo lo que es la crítica al binarismo que existe y todo un planteamiento trans, que luego todo eso va a ir evolucionando claramente, pero ahí ya se expresa. Además, recuerdo que, como siempre en el feminismo, hay debates que son debates intensos y apasionados y por lo tanto con cierto nivel de tensión, que no tiene nada que ver con las tensiones que ahora vivimos, sino la tensión desde el diálogo. Y yo recuerdo una reacción que me encantó de unas chicas jóvenes que yo conocía y que de repente las veo por la calle con un bigote pintado y les pregunté: "¿Hala, como es que vais con bigote?". Y la respuesta era: "nosotras somos de un feminismo que, si nos dicen que esto hay que cuestionarlo, hay que ir a ello, porque efectivamente esto supone una afrenta a las mujeres, a la diversidad". O sea, una reacción visceral, radical, de decir: ahí es donde hay que estar.

Esas jornadas son tres mil mujeres, es el 2009, tres mil activistas y es como un laboratorio de experiencias, de debate, de aprendizajes y estamos en diciembre del 2009 y en 2011 es el movimiento de los indignados, es el 15 M: las acampadas, primero en Madrid, en Sol, luego en otras ciudades, en Barcelona y en otros sitios. Es en el movimiento del 15M donde las feministas estamos y donde se empieza, digamos. Es el primer momento después de las jornadas donde aparece claramente una presencia importante de mujeres muy jóvenes que van a hacer toda una experiencia de movilización muy importante, y que va a ser al final esa generación la que lidera los procesos de las nuevas feministas. Porque no es lo mismo estar en el feminismo, en el movimiento, en momentos más o menos calmos que en momentos de efervescencia, que efervescencia quiere decir creación de pensamiento colectivo, creación de formas de contestación, de formas de comunicación.

Luego, en 2013 están todas las movilizaciones porque estaba Gallardón de ministro de Justicia y plantea que va a haber un cambio en la ley del aborto negando derechos, todavía más, porque es una ley que ya es limitada, y hay una revuelta de mujeres jóvenes. Yo recuerdo aquí una manifestación impresionante en la Gran Vía donde la mayoría eran mujeres jóvenes y era: "pues este señor no dice qué tenemos que hacer, ni cómo tenemos que

hacer, ni quiénes somos". Porque era otra vez esto de que la mujer lo que tiene que hacer es...; como los mandatos de género cerrados. Además, eso se salda con una victoria, porque en 2014 dimitió Gallardón. Es la primera vez que conseguimos en este país que dimita alguien. Y más de una movilización feminista.

TODAS: (risas).

JM: Me parece importante que resaltemos cuando tenemos éxitos, porque un movimiento social necesita también tener éxito de vez en cuando y analizarlo.

Luego está la movilización súper masiva de denuncia a las violencias machistas y después ya empieza todo el proceso de las huelgas feministas, con una cosa que me parece muy importante: ese proceso de las huelgas feministas no es explicable sin todo esto que he contado, y tampoco es explicable sin la influencia de los feminismos latinoamericanos, porque la propuesta de huelga feminista viene de América Latina, de Argentina, y viene de temas y de prácticas tan contundentes como todo lo que acompañó al "ni una menos, vivas nos queremos". Surge de ahí y, en sí misma, la huelga es una expresión de contestación y de revuelta cultural de las más potentes que hay, porque se plasma de forma muy distinta, porque se plasma en debates en las casas, en las familias, se plasma en expresiones de muchos colectivos de formas muy distintas. Si se analizaran los distintos cartelitos que aparecían en las manifestaciones, veríamos hasta qué punto era un llamado a la revuelta general de las mujeres. Entonces, yo creo que lo que sucedió en 2018 y 2019 es de gran importancia para el feminismo, porque nos ha situado de otra forma, en otro momento. Es algo impresionante, es de las mayores movilizaciones de este país que se recuerdan, después de la movilización contra la guerra, y supone una disputa por el sentido del feminismo y una disputa por el contenido cultural, el contenido formal y el contenido político del feminismo, que yo creo que es un poco el momento en el que estamos. No sé si opináis lo mismo.

MR: Yo sí que creo que es un momento un tanto de disputa, sin duda alguna, pero también creo que, a veces, le damos demasiada presencia a esto cuando, en realidad, creo que es una minoría con mucha voz. O sea, yo nunca lo había vivido así, pero veo una enorme cohesión social apoyando.

JM: Sí, a ver, yo creo que hay un cambio, que hace seis años todavía tenías que ir explicando qué era eso de ser feminista y ahora mismo no.

MGM: Bueno, eso ha cambiado totalmente.

JM: Claro, y eso en muy pocos años.

MGM: Es que ahora el feminismo es hegemónico de alguna manera. Y esto también tiene algunas problemáticas. Yo sé que hemos conseguido muchas cosas que queríamos y que hace tiempo hubieran sido impensables, pero a mí también, a veces, me preocupa un cierto vaciamiento de sentido que puedes ver cuando estos discursos se hacen hegemónicos, se masifican.

JM: A ver, yo creo que dentro del feminismo hay efectivamente una disputa. A mí me parece, por ejemplo, que la lucha por los derechos trans a nivel social se ha ganado. Otra cosa es que si la ley, que si no sé qué. Pero, pese a toda la bronca que ha habido, yo creo que eso se ha ganado. Me he perdido, no sé por qué decía esto. ¿Qué era lo último que tú has dicho, Maite?

MGM: Hablaba de que, a veces, pienso que me preocupa un cierto vaciamiento discursivo. Hay una disputa, de la que también hemos hablado antes, por qué feminismo queremos, por qué feminismo cultural, qué feminismo político, como decías tú. Pero, a parte de esa disputa, que viene también de una genealogía, yo creo que hay otra cosa, y es, que esta —no me gusta decirlo así— generalización, masificación del feminismo, hace que, a veces, se vacíen un poco los discursos, porque también es complejo pensarse como feminista, vivir como feminista. Yo creo que también todas nosotras hemos hecho unos recorridos que no se hacen en dos días.

JM: Pero yo sí que creo que el feminismo está muy vivo. Claro, si entendemos por feminismo algo que va más allá de las cosas que todo el mundo tiene en la cabeza. Para mí, que esté vivo el feminismo significa ver también cómo el feminismo, cómo las mujeres feministas han hecho suyo y han defendido y cuando se ha podido se ha apoyado todo lo que ha sido el trabajo de cuidados durante la pandemia, las despensas populares, etc. Para mí es un feminismo que se ha situado claramente en la defensa de lo público y de los servicios esenciales y ha dicho: aquí es donde están las mujeres y en qué condiciones están y se ha denunciado. O un feminismo que, como tú decías al principio, también tiene una materialidad, o sea, que aterriza las cuestiones materiales y que es un feminismo que tiene que ver con las mujeres que están luchando contra los desahucios, que entronca con las condiciones de vida de todas las mujeres. Yo creo que ese feminismo está muy vivo. Otra cosa es que es verdad que hay una tendencia, sobre todo en los medios, a plasmar esa imagen del feminismo reducida a cosas que son muy importantes pero que no son todas, según la cual el feminismo son dos cosas: la violencia, trascendental, por supuesto —las mujeres a las que asesinan, mujeres a las que agreden sexualmente—, y la diferencia salarial. Esa reducción a dos temas no expresa la complejidad y la profundidad hoy de la realidad de las mujeres y de la

propuesta feminista, porque yo creo que lo que tiene la propuesta feminista tan potente es esa capacidad para tener una mirada de conjunto de todos los conflictos que atraviesan la vida de las mujeres.

MR: Y diversa también. O sea, que la riqueza yo creo que está en saber acoger esa diversidad. Por eso a veces esas disputas de las que hablábamos antes restan muchísima fuerza, porque son al final elementos bastante tóxicos. Y luego, en relación con lo que tú decías, Maite, yo creo que hacemos lo que podemos todas, tampoco hay que repartir carnés de buena feminista.

MGM: No, no me refería tanto a eso. Tampoco lo quiero decir así, pero recuerdo a Inés Arrimadas hablando de feminismo...

JM: Ah, bueno, el feminismo liberal.

MGM: Me refería al feminismo liberal, exacto, no me salía la palabra. Que esta masificación, generalización, lo ha llevado un poco ahí también, y a mí esto me trae muy preocupada en los últimos tiempos.

MR: Seguramente siempre ha existido, ¿no?

MGM: No.

MR: Yo pienso en aquella Sección Femenina de Falange.

MGM: Ah, bueno, supongo que sí.

MR: Es que ellas se veían a sí mismas como defensoras de las mujeres. Otra cosa es que haya también una genealogía conservadora, muy conservadora, y que no queramos reflejarnos ahí, sino en *Mujeres Libres*.

TODAS: (risas).

MGM: Esto además me permite rescatar algo que has dicho antes, Justa, que me ha interesado y sé que es algo que a María también le interesa mucho. Has dicho que, en el año 76, pongamos ese momento de inicio, aunque ya sabemos que es un inicio que no aparece de repente, en las primeras jornadas estatal de Madrid, que creo que son en diciembre...

JM: En el 75.

MGM: En el 75, sí. Has dicho: "veníamos de la nada", y me ha parecido muy impactante ese veníamos de la nada. Te has referido a toda esa esa genealogía de la República, que ha sido una genealogía tapada, silenciada.

Recordaba yo ahora cuando Nuria Capdevila-Argüelles habla de los fantasmas en la historia del feminismo español. ¿Cómo esas mujeres de la República se convierten en fantasmas durante el franquismo, pero no desaparecen, son fantasmas? Hay un hilo invisible, si quieres un hilo oculto, que llega de ahí hasta nosotras ahora, y que vosotras agarráis en el año 75. ¿Qué pasa con todo eso? María ha trabajado mucho el franquismo.

JM: Por rescatar, yo he dicho que partíamos de cero en el sentido de que hay una ruptura clara, pero existen esas resistencias, que decía María al principio, de muchas mujeres en la clandestinidad, desde las mujeres presas a las mujeres en el exilio, a las mujeres que van a las cárceles en apoyo a los presos y menos a las presas, pero van, y las mujeres que van organizándose al calor de cuestiones materiales. Hay movilizaciones importantes de mujeres contra la carestía de la vida. O movilizaciones en los barrios, lo que luego explica que haya un movimiento de mujeres en los barrios muy importante en los años setenta, porque se van organizando por donde aprieta el zapato. O las movilizaciones de las mujeres en las fábricas que hay en Euskal Herria, en Cataluña; aquí en Madrid es muy emblemática la lucha de las mujeres de Induyco, una empresa con mayoría de mujeres. O sea, mujeres en las empresas —en este caso eran todas del textil— que pelean por las condiciones en el trabajo. Porque existía la dote. La dote existió hasta muy entrados los setenta y es lo que se daba a las mujeres como un incentivo cuando se casaban para que dejaran el puesto de trabajo, lo que significa una concepción del salario como salario familiar del varón. En fin, que eso apuntala toda una ideología y ya digo que es hasta inicios del ochenta, yo creo, que sigue existiendo la dote. Son esas resistencias las que luego van aflorando, que se van larvando, y en este caso de mujeres en la dictadura, que yo creo que bastante todo lo que hicieron.

MR: Y al respecto de eso, lo que estamos viendo es que existe una doble violencia, porque es una violencia en torno a la que vivieron directamente las mujeres ya sea al final de la Guerra Civil o durante la Guerra Civil. Toda la violencia, casi toda, es una violencia sexual que difícilmente va a dejar una huella en los archivos y la otra violencia, que también está en torno a esas formas de resistencia, es la violencia de la memoria. Porque estas maneras de hacer, tanto desde quien impone la violencia hasta la que de una manera más subrepticia, podríamos decir, trata de resistirse, como están más desestructuradas, no dejan tampoco una huella clara para poder hacer una historiografía. Tienes que ingeniártelas muchísimo para poder encontrar archivo, para poder encontrar el eco de sus voces en los juicios sumarísimos, por ejemplo, uno de los artículos que nos ha llegado a este número de *Re-visiones*. Entonces, te queríamos preguntar por esta cuestión, porque tú además de con Candelas Feministas, has trabajado mucho la memoria y los archivos. ¿Cómo lo ves tú?

JM: Sí, a mí me parece muy importante lo que dices porque, por ejemplo, ahora pensando en que la Ley de Memoria Democrática tendría que reconocer como víctimas a las mujeres que fueron víctimas del Patronato de Protección a la Mujer, es que no hay archivos. De esto que duró como hasta el 85 y que luego se derivó a las distintas autonomías, no queda constancia y esas mujeres a ver dónde están.

MR: Historia oral, las que quieren hablar.

JM: Hay una cosa muy bonita a la que asistí hace unos años en un IES, aquí en, no me acuerdo del nombre del IES en concreto...

MR: El Isaac Newton, porque ahí es donde estaba la Maternidad de la Almudena.

JM: Eso es.

MR: Que ahí fue tremendo.

MGM: ¿Ahí hubo un patronato?

MR: Era un centro para mujeres gestantes, enorme, además.

JM: Ahora es un IES y hace unos años, una asociación de estudiantes del instituto organizó un acto. Ellos decían que sabían que ahí había pasado algo, en ese edificio donde ellos estudiaban, pero que no sabían qué.

MR: Fíjate, son las fantasmas.

JM: Las fantasmas de todas. ¡Que no sabían qué! Entonces, fueron indagando, indagando por el barrio hasta que dieron con que, efectivamente, eso había sido un centro del Patronato. Lograron localizar a algunas mujeres que habían estado en el Patronato ahí e hicieron un acto con testimonios presenciales de algunas de ellas. Y era impresionante, porque decían: "aquí donde estáis, en este salón de actos, esto era la iglesia y a nosotras nos hacían, embarazadas, estar fregando los suelos de rodillas hasta la extenuación". Fue impresionante y era muy bonito por eso de enlazarlo: estudiantes de ahora en un centro que narran, que escuchan la historia de las mujeres que sufrieron ahí represión.

Te contesto a lo de los archivos, pero una cosa con esto de los símbolos que me parece también súper bonita es —no tiene nada que ver, o sí tiene algo que ver— lo de los pañuelos. Una imagen que me parece muy impactante en estos años pasados, en el 19-20, en la lucha de las mujeres argentinas

que salieron a la calle en plena pandemia en defensa del derecho al aborto que iban con su pañuelo verde, es la imagen de Nora Cortiña, que es una de las madres de Plaza de Mayo, con una de las activistas del derecho al aborto y cómo unían sus pañuelos. Ella su pañuelo blanco contra la represión, como hacen las madres de la Plaza de Mayo en la búsqueda de justicia por sus hijos, lo anuda con el pañuelo verde de las mujeres de ahora.

MGM: Ana Longoni tiene un texto muy bonito sobre esto que, precisamente, yo creo que parte de esta imagen.

JM: Es que es muy bonito lo de los símbolos.

MR: Es justo lo que hablábamos. Esa plasmación material y de práctica de cuerpo sobre la que tú también, Maite, has escrito mucho. Esa otra manera de poner el cuerpo que es lo que producen también los feminismos.

MGM: A mí me parecía, por ejemplo, que en el feminismo de los setenta, que yo he tratado de trabajar visualmente mirando esas imágenes, había algo de un nuevo sujeto político. O sea, que son otras formas de subjetivación política, formas inéditas de subjetivación política que, de algún modo, son muy diferentes a cómo es el sujeto político hegemónico masculino de la izquierda de aquel momento. Porque lo tú hablabas, Justa, el “yo también soy adúltera”, el “yo también he abortado”, son subjetivaciones políticas de la alineación, del solapamiento de unos cuerpos con otros cuerpos. Para mí hay algo ahí.

JM: Como dicen hoy las mujeres del territorio doméstico: “de la capacidad para acuerparnos”. Es que es eso.

Contestando a lo decías de los archivos, María, hay muy poco realmente. Bueno, eso lo sabéis vosotras, que sois investigadoras, más que nadie. Hay por un lado un problema de que nosotras en aquella época, y en general el feminismo de aquella época, éramos bastante ágrafas. Ahora pasa cualquier cosa y tienes un artículo, tienes un tweet o tienes enseguida una imagen y cuando grabas con el móvil captas una imagen en cualquier momento. A nosotras no se nos ocurría ir con una máquina de fotos, para empezar no teníamos. Es otro momento.

MR: Otra idea del registro.

JM: Otra idea del registro. Por ejemplo, nada está fechado. No hay fechas.

MGM: Sí, eso con los carteles es...

JM: Es impresionante.

MGM: Porque pone el día en muchos, 14 de tal, pero no pone el año.

JM: Es una idea de atemporalidad. O de que es todo el momento. No sé.

MR: Y de no tener esa necesidad porque al fin y al cabo es una necesidad de hacer historia. No es la preocupación. Estás más a otra cosa.

JM: Exactamente, no es la preocupación. Entonces, yo creo que hay iniciativas extraordinarias en mujeres que han visto esa necesidad y que van haciendo. Yo creo que el que es más potente a mí me parece que es el de... ¡ay!, ¿el de Vizcaya cómo se llamaba?

MR: El de Bilbao.

MGM: Maite Albiz.

JM: ¡Maite Albiz! También tienen un apoyo institucional, si no esto es imposible, porque es pensar que las mujeres tenemos que ir como hormiguitas en plan María Moliner, haciéndote tú tus fichitas en casa poco más o menos. Luego están Ca la Dona, donde existe también un archivo importante, y el archivo de la Biblioteca de Mujeres, pero este es un archivo que es impresionante y del que la administración nunca se ha hecho cargo. Está, de hecho, en unas cajas en una institución imposible de utilizar prácticamente para las investigadoras y es una pena. Y luego, bueno, en instituciones o en fundaciones que haya. Es un problema, porque las que tenemos archivos personales de cierta envergadura no sabemos muy bien dónde darlos para que puedan preservarse, porque si no es una pena. Y yo creo que es imprescindible, además ahora se está viendo. Para hacer una historiografía fidedigna necesitas sustentarla. La historia oral es importante.

MR: Es fundamental.

JM: Pero la historia oral también se pierde.

MR: Pero al final hay mucho del feminismo en la historia oral y en los archivos vivos. Tradicionalmente hemos encarnado toda esta idea de contarnos. El franquismo trata de bloquear eso, o lo bloquea de alguna manera, porque la transmisión es exponencial, o sea, tú me cuentas algo, nos cuentas a nosotras, nosotras contamos y esto va creciendo y creciendo.

JM: Como una bola. Por eso es tan importante lo que hacéis y, desde luego, tenéis toda mi admiración y agradecimiento.

MR: Gracias a ti, Justa.

JM: Porque al final, es decir: "oye sirve para algo y ahí queda". Y que además se haga con la mirada que lo hacéis, que es una mirada abierta, porque hay muchas cosas que se hacen y que se limitan a lo que es el feminismo institucional. Entonces, igual encuentras muchas cosas de lo que es desde las instituciones, pero no de ese feminismo vivo, de base, fuerte, que ha ido rompiendo y abriendo y articulando. La verdad es que me emociona.

MR: Ha sido una maravilla.

MGM: Gracias a ti, Justa.

Notas

¹ *Mujeres Libres* fue una organización feminista dentro del anarcosindicalismo en España, fundada por Lucía Sánchez Saornil, Amparo Poch y Gascón y Mercedes Comaposada en 1936.

#Re-visiones

nº 11/2021

Reseñas

Recordar cuáles eran nuestros deseos

Sobre *Hotel Madrid, historia triste*, por Rocío Lanchares Bardají
(Lengua de trapo, 2021)

Ana Fernández-Cebrián

Columbia University / af2948@columbia.edu

En 1991, Manuel Vázquez Montalbán escribía “La literatura en la construcción de la ciudad democrática”, un texto en el que reivindicaba el papel de la literatura a la hora de “sancionar la realidad, recuperar la memoria” y hacer “una propuesta de futuro en el territorio del deseo”. En vísperas del despliegue de las utopías neoliberales que culminaron con las celebraciones del llamado “año del descubrimiento” y de los cortocircuitos de memoria pública asociados a ellas, Vázquez Montalbán afirmaba que la literatura es un dispositivo necesario para imaginar nuevos futuros, puesto que conservar la memoria significa “conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos”. El escritor reivindicaba el potencial emancipador de esos recuerdos en una hermosa frase que apela a cualquiera que participara en el 15-M o en el ciclo posterior de movimientos sociales y que haya leído *Hotel Madrid, historia triste*, de Rocío Lanchares: “Aquel que recuerda se convierte en desestabilizador, porque el que recuerda puede soñar en el salto hacia el futuro y de nuevo retornar el discurso de la utopía”. Al igual que Vázquez Montalbán hacía balance de los primeros años de esa ciudad democrática tras una larga dictadura, la novela de Rocío Lanchares recrea una memoria personal y colectiva de la mayor revolución popular del periodo democrático, de aquel “torbellino hiperactivo en el que la palabra vecindad extendió su sentido hasta la última alcantarilla” e hizo que la ciudad neoliberal que expulsa a sus habitantes volviera a ser “foro, memoria, paisaje” (157).

En el décimo aniversario del 15-M perviven las memorias en disputa sobre uno de los episodios más importantes en la historia contemporánea del país. La lectura de *Hotel Madrid* es la inmersión en una memoria viva que desestabiliza aquellas interpretaciones que limitan el significado del evento a ser parte de un relato teleológico que lo sitúa en el origen del ciclo de política institucional iniciado en 2015, como un momento fundacional de sus victorias o de sus fracasos. La memoria del 15-M y del ciclo posterior de movilizaciones que Lanchares despliega se detiene justo antes de llegar a ese momento institucional. La experiencia de coincidir en los espacios autogestionados con futuros políticos y asesores —resumida en la afirmación “Nosotras ponemos el acontecimiento. Ya otros se hacen cargo de la idea” (125)— se pone en paralelo con la labor de zapa en la defensa de lo común de aquellos que aún permanecen fieles al evento revolucionario

desde las “trincheras permanentes” cotidianas (parafraseando el título del ensayo de Carolina León). Un ejemplo de la pervivencia del apoyo mutuo de estas trincheras permanentes son los cuidados con los que al final de la novela, ya en 2019, un grupo de antiguos compañeros de espacio autogestionado acompaña en la enfermedad y en la muerte a uno de los veteranos en estas luchas, en un momento en el que se recuerda que en las únicas victorias políticas importantes son aquellas “en las que los amigos ni mueren solos ni mueren del todo” (125).

En los espacios en los que transcurre *Hotel Madrid* —la Puerta de Sol en Mayo de 2011, el ocupado Hotel Madrid de la calle Carretas y locales autogestionados como Vaciador 34 en Carabanchel— varias generaciones de ciudadanos de toda edad, clase y condición conviven, crean cosas juntos y exponen sus cuerpos a la represión y la violencia estatal. Una “hidra” heterogénea de comuneras, feministas, migrantes, quinquis, desahuciados, desempleados, asambleas populares, colectivos autogestionados, artistas, jubilados, madres, jóvenes sin futuro, vecinas, abuelas que vivieron el franquismo, pobres y precarios que durante varios años “hackearon” espacios públicos y privados, precios de alquileres, trabajos y formas de vida, sin guía, sin tutela y sin dejar nadie atrás, ya que, según afirma la voz narrativa, “si algo hemos aprendido es que o vamos todas juntas o no pasamos” (27). Lanchares llama a los miembros de esta “hidra” los “Walker”, un concepto teórico que toma de la ciencia-ficción y que desarrolla a lo largo de la novela para denominar a aquellos que devienen sujeto político en la acción, las alianzas y los afectos que los unen desde los márgenes de la sociedad para convertirse en fuerzas transformadoras. Sus cabezas y cuerpos hacen posible que en el corazón de la ciudad neoliberal, símbolo de la corrupción política, tuviera lugar la acción combinada y desbordante de movimientos sociales cuyas prácticas rupturistas lograron transformaciones que todavía habitamos.

Carolina León describió el 15-M en su décimo aniversario como “La primera gran movilización en que se discutió públicamente de cuidados, supuso una reorganización feminista que estalló más tarde e impulsó la construcción de proyectos de barrio y pueblos de inspiración libertaria”. En *Hotel Madrid* asistimos a la narración de la construcción cotidiana de esos proyectos y al compromiso con su “capacidad de encarnar los frutos de nuestra imaginación” (142), pero también con la consciencia de su alcance, sus límites, sus contradicciones, sus problemas, sus logros y su entusiasmo colectivo. Al final de la novela nos encontramos con una comunidad presente y una comunidad por venir que permanece entre nosotros como “una vanguardia secreta” (143) que recuerda que somos proyectos de creación mutua, que sabe cuáles son las potencialidades de su lugar de acción y enunciación y que es capaz de recordar que “No perdonamos ni olvidamos a aquellos que se atribuyeron la revolución” (143). La lectura de

Hotel Madrid nos recuerda que el lema “Dormíamos, despertamos” que quedó grabado en una placa conmemorativa en la Puerta del Sol continúa rompiendo los marcos existentes de nuestras subjetividades neoliberales, generando la construcción de nuevos sentidos y horizontes de posibilidad para la transformación radical de la imaginación y de la acción social. Un recordatorio de cómo varias generaciones fueron capaces de iniciar en las plazas una conversación interminable con “la escucha como primer motor de supervivencia”, configurando un nuevo paisaje en el que “el primer paso consistió en recuperar el habla y el oído” (16) tras años de silencio colectivo. Una conversación entre nuevos y viejos interlocutores como las señoras jubiladas que vivieron la dictadura y que comparten su alegría con los más jóvenes en las plazas afirmando “nos habéis devuelto las ganas de vivir” (37). Una conversación que continúa hoy con aquellos que no vivieron directamente los acontecimientos pero siguen creando sentidos que alimentan vidas y utopías, preparados para continuar las luchas colectivas. Porque las revoluciones populares no suelen pasar cuando se las espera, pero tampoco esperan. Porque tal y como decía un fanzine en 2011, “No pasa hasta que pasa”.

Bibliografía

Lanchares Bardají, Rocío. *Hotel Madrid, historia triste*. Madrid: Lengua de trapo, 2021.

León, Carolina. “Notas al margen de la nostalgia.” *El Salto*. 15 Mayo 2021.

León, Carolina. *Trincheras permanentes. Intersecciones entre política y cuidados*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2017.

Vázquez Montalbán, Manuel. “La literatura en la construcción de la ciudad democrática.” Conferencia pronunciada en el Centre Cultural Bancaixa en Valencia, 28 Noviembre 1991. <https://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

La imposibilidad de quedarse en el mismo lugar

Transfeminismo o barbarie

Ana M. Amigo-Ventureira

Universidade da Coruña / ana.amigo.ventureira@gmail.com

Transfeminismo o barbarie (VV. AA., 2020) es una maraña polifónica que busca ofrecer una respuesta al ataque contra los derechos de las personas trans desde la alianza entre la ultraderecha y los grupos feministas anti-trans, especialmente visible en el Reino de España desde 2018 (Platero, 2020). Un libro que llega en un momento clave, en el que se está debatiendo en el Congreso de los Diputados una propuesta de ley para las personas LGTBI+ y en el que estamos viviendo debates cargados de violencia en las redes sociales. También es uno de los libros que ha sido retirado cautelarmente de los centros de educación secundaria en Castellón a petición Abogados Cristianos en octubre de 2021, bajo la acusación de “vulnerar la libertad religiosa”.

Ya en 1987, en *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*, Gloria Anzaldúa (2016) afirmaba que el conocimiento nos hace más conscientes y lúcidas. Reflexionaba sobre el “saber” y lo calificaba de doloroso, ya que, tras producirse, le impedía mantenerse en el mismo lugar en el que estaba antes. Ya era tarde, se había convertido en otra persona. *Transfeminismo o barbarie* ofrece una experiencia de conocimiento situado, con datos y argumentos, que trata de producir esta experiencia, quizás dolorosa para algunas personas, de transformación feminista, de no poder seguir estando en el mismo lugar mientras se produce esta involución.

Al igual que Anzaldúa se sitúa entre las feministas racializadas y lesbianas que en la década de los ochenta sacudieron los cimientos del feminismo al introducir factores como la clase, la raza o la orientación sexual en sus análisis (Ramírez, 2005), *Transfeminismo o barbarie* sigue su estela abordando los debates transfeministas desde una perspectiva interseccional, con la intención de ofrecer una respuesta articulada desde activistas e intelectuales transfeministas que señalan por qué hay una tradición de abordar los derechos sexuales dentro del feminismo, qué momentos han sido claves en esta involución reaccionaria que estamos viviendo y qué contraargumentos se pueden ofrecer.

Una de las fortalezas de este libro es el abordaje decolonial, con un nutrido grupo de autoras, como Mafe Moscoso (2020). En su capítulo, nos sitúa en “un nuevo orden geológico pre-colonial” (pp. 71-76), un espacio no binario

que todavía se encuentra en duelo colonial pero continúa presentando resistencia. Moscoso aboga por generar comunidades políticas que conozcan la alegría que provoca la convivencia entre diferentes manteniendo la radicalidad de esas mismas diferencias. En su capítulo, Duen Sacchi (2020) hace hincapié en la importancia de la historia económica para comprender la constitución de la norma, así como de las resistencias a la misma, en lo que se refiere a la diferencia sexual o a la racialización. A su vez, María Galindo (2020) cuenta que descartó escribir, como pretendía en un momento inicial, sobre el complejo sistema sexo/genérico precolonial propio de las sociedades andinas, históricamente despreciado por los antropólogos europeos. En su lugar, Galindo decide abordar la genealogía trans (pasada y futura), así como los derechos reivindicados por el colectivo y la grieta identitaria que este plantea, subrayando el hecho de que el binarismo sexo/genérico fue una “parte estructurante del proyecto colonial” (pp. 107-126). Este hecho, subrayado en varios de los textos, resulta imprescindible para comprender la situación actual. Ya que, como indica Láurel Miranda,

la transfobia no se puede explicar sin el racismo (...) no podemos olvidarnos [de] que justamente la manera en la que se lee el género, un género binario, es una lectura occidental que se hace de la clasificación de los cuerpos. Y esto no se entiende sin la colonización que hubo por parte de las sociedades europeas. (en Capital 21, 2021, min 10:51 – 12:22)

Invocando a Audre Lorde, Carolina Meloni (2020) cita su reflexión sobre la hostilidad con la que esta poeta-feminista negra y lesbiana percibía un movimiento feminista que, para ella y otras tantas, no era refugio. Meloni aboga por huir de los míseros privilegios que nos ha otorgado el sistema, nos insta a posicionarnos con el “mundo zurdo” que proponía Anzaldúa y devenir amenaza. Defiende así, siguiendo a autoras como María Galindo, la necesidad de imaginar otros mundos posibles y pensar proyectos feministas que no sean empoderantes, sino desobedientes con el poder.

Una segunda fortaleza de este libro es el interés genealógico, como señalan María Galindo y Lucas Platero, que ponen la atención en la discusión por el relato sobre qué es el feminismo. En este sentido, Lucas Platero presenta un análisis de la situación histórico-política del transfeminismo en España. Un análisis que se inicia haciendo referencia a las Jornadas Feministas Estatales del año 2003, donde se tuvieron en cuenta por primera vez las demandas de las mujeres trans; pasa por el 2009, año en el que surge el término transfeminismo en este mismo foro, y llega hasta el cuestionamiento de las disidencias que podemos ver en la actualidad por parte de un sector del movimiento feminista. Carmen Romero (2020) parte también de esta genealogía transfeminista para abordar los mitos y bulos extendidos por los sectores transexcluyentes sobre las teorías queer. Asunto del cual se ocupan de manera más específica Javier Sáez (2020), en su capítulo lleno de ironía al que titula con sorna “El peligroso lobby queer”,

o Nuria Alabao (2020), que hace hincapié en cómo la teoría queer no niega lo material, sino que introduce cuestiones como la clase o la raza.

Volviendo al análisis sobre el feminismo que hacía Gloria Anzaldúa cuando afirmaba que “la frontera delimita, divide, separa, advierte de los peligros de la hibridación con lo otro” (Meloni, 2019), quisiera terminar esta reseña de *Transfeminismo o barbarie* señalando la necesidad de reivindicar la posibilidad de habitar las fronteras corporales, identitarias y sexo-genéricas. Albergar la posibilidad, como decía Anzaldúa, de sobrevivir en las Borderlands, reconociendo que nuestros cuerpos habitan un cruce de caminos.

Bibliografía

Alabao, N. “El fantasma de la teoría queer sobrevuela el feminismo”, en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 129-151.

Anzaldúa, G. *Borderlands/La frontera – La nueva mestiza*, Madrid, Capitan Swing, 2016.

Capital 21, “Mujeres, racismo y sexismo en México” [mesa redonda], 3 de septiembre de 2021. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=M1urkc8pvCo>

Galindo, M. “Envidia de ser” en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 107-126.

Meloni, C. “Bárbara y mestiza: el feminismo de Gloria Anzaldúa”, en *El Salto Diario*, 7 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/barbara-y-mestiza-el-feminismo-de-gloria-anzaldua>

Meloni, C. “Disculpen las molestias, ¡esto es una revolución!” en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 79 – 103.

Moscoso, M. “La danza cuYr de IXs enchaquiradXs”, en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 71-76.

Platero, L. “Conocer nuestras genealogías”, en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 40-67.

Ramírez, L. “En la frontera entre Anzaldúa y la Nueva Mestiza”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 9, n.º 18, enero-junio de 2005, pp. 120-128. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228687>

Romero, C. “¿Quién teme al transfeminismo?”, en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, p. 17-37.

Sacchi, D. "Invocación de un desierto", en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, pp. 243-274.

Sáez, J. "El peligroso lobby queer", en *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020, p. 155-174.

VV. AA. *Transfeminismo o barbarie*, Madrid, Kaótica Libros, 2020.

Designing Motherhood (2021)

Reapropiar la fetichización

Katryn Evinson

Columbia University / kw2750@columbia.edu



Gilmore, Aimee. *Pulled and Pushed* (2017), sacaleches rojo cromado. *Designing Motherhood*, Mütter Museum, Philadelphia, septiembre 2021.

Designing Motherhood: Things that Make and Break Our Births (2021) es el título de la exposición que tuvo lugar en Filadelfia en el 2021 sobre la relación entre maternidad y diseño, presentada en dos centros: el famoso museo de historia médica Mütter Museum y en el Center for Architecture and Design. Las curadoras e historiadoras de diseño, Michelle Millar Fisher y Amber Winick, hacen hincapié en el carácter colaborativo del proyecto y destacan el papel que ha tenido la organización de justicia social con sede en Filadelfia, Maternity Care Coalition (MCC), así como el de otras historiadoras. Además de las exposiciones, el proyecto se compone de un libro de las autoras Millar Fisher y Winick con el mismo título, publicado por MIT Press (link [aquí](#)), una programación pública en colaboración con entidades locales y varias plataformas online de divulgación.

El gran logro de la exposición, según la buena recepción que ha tenido en los medios como el *New York Times* o *The Guardian*, es el esfuerzo por abordar la cuestión de la reproducción humana desde el ángulo de la historia del diseño. Aplauden la canonización de la copa menstrual o la invención del sacaleches como grandes inventos de la historia que merecen

ser incluidos en museos y colecciones. “Todos hemos nacido y por tanto todos hemos sido afectados de uno u otro modo por estos diseños” es el lema con el que las curadoras pretenden interpelar a un público amplio, recentrando la reproducción como una cuestión de todos. La recepción alaba que se haya optado por abrir la discusión desde la cultura material, un lugar común que, según recalca, facilita convocar a los distintos agentes sociales que determinan la experiencia de la reproducción. Sin embargo, las reseñas apenas mencionan las propuestas artísticas, así como tampoco el material de archivo del trabajo social realizado por MCC cuya misión ha sido ofrecer recursos para apoyar a gestantes. Para cualquiera que haya visitado las muestras, esta omisión es llamativa sobre todo al ser arte y activismo los ángulos que aportan el tono ideológico a la exposición.

Millar Fisher propuso que se incorporara el sacaleches diseñado por el ingeniero civil sueco Einar Egnell en 1942 a la colección del MoMa, cuando era curadora del museo, una propuesta que el MoMa entonces rechazó. Hay que suponer que inventos relativos a la reproducción no tenían ni el valor ni la capacidad para adquirirlo que tenían otros inventos procedentes de la historia del diseño. Dicho de otro modo, teniendo en cuenta que parte integral del paradigma capitalista ha sido la desvalorización intencional del trabajo reproductivo —lo que suele llamarse “cheap labor”—, sospechamos que, en cierto modo, los inventos asociados a la misma sufren de un equivalente desprestigio. En líneas generales, hasta *Designing Motherhood*, al menos en los EE. UU., los artilugios que supuestamente mejoraban la salud reproductiva, el embarazo o el postparto de la gestante (o gestante potencial) tenían vetado el acceso a la lógica del valor por la que se rige el canon que establece la institución arte: la fetichización, lo que en un sentido marxista sería un valor abstracto atribuido a una mercancía por mor de disociarlo de las relaciones sociales de su producción y que sólo puede gozarse en su acumulación. Paradójicamente, en un mundo donde prevalece una lógica particular de la valorización, no poder ser fetiche es peor que tolerar los males de serlo.

La decisión de colocar la escultura de la artista Aimee Gilmore, *Pulled and Pushed* (2017), un sacaleches color rojo cromado tamaño real (que parece más un juguete erótico que un aparato para extraer leche), en las vitrinas junto a inventos de la historia del diseño como pezoneras de metal del siglo pasado, parece apuntar en esta dirección: tratar de fetichizar para poner de manifiesto que no todo es fetichizable en la lógica del mercado del arte y los procesos de canonización. En *My Mama Wears Timbs* (disponible [aquí](#)), un corto-documental sobre una gestante que se autodenomina *tomboy* —marimacho—, y el vídeo ensayo *Born, Unborn, Born Again* (2020), de la artista coreana Kyuri Jeon, contribuyen asimismo a reflexionar acerca de la fetichización y el valor desde la perspectiva de la subjetividad feminizada. En *My Mama Wears Timbs*, la protagonista comparte su experiencia del

embarazo como un proceso en el que su cuerpo fue marcado como femenino. En consecuencia, experimentó su cosificación, sintiéndose que se le arrebatara su masculinidad, dando a entender que su masculinidad la vivía como no cosificada debido a las jerarquías de género. Por su parte, el vídeo ensayo de Jeon nos invita a reflexionar acerca del tipo de sociedad donde se producen una cantidad desproporcionada de abortos de fetos con sexo femenino en comparación con los del sexo masculino en clave también de valor. Al tener menos probabilidades de llevarse a término los embarazos de fetos femeninos por razón del valor que tienen las mujeres cisgénero en Corea, entendemos que la condición de mujer es tanto un lujo como un desprecio.

Precisamente en el nudo entre lujo y desprecio, entre idealización y rechazo, se constituye la dinámica que determina lo llamado femenino en sociedades primermundistas, especialmente el lugar reservado a las madres. Si bien parece que la exposición pone sobre la mesa los objetos para que se valoren con la esperanza de que ayuden a dignificar la maternidad, quiero pensar que su ambición es más grande. Interpreto la opción de centrar la cultura material como una estrategia de apropiación del prestigio del diseño y la ingeniería para así presentar de manera inocua un problema que define nuestras sociedades. Así, *Designing Motherhood* se vuelve un juego de seducción, una manera de explotar la fascinación con el fetiche que las curadoras ponen a su servicio con el fin de desarmar a todos los actores sociales que esquivan hacerse cargo de su papel en la continuación de este paradigma misógino.

Examinar el Raval de la fotógrafa Margaret Michaelis (1932-1934)

Núria F. Rius

Universitat Pompeu Fabra de Barcelona / nuria.rius@upf.edu

Entre los meses de mayo y octubre de 2021, el Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB) acogió la exposición *Margaret Michaelis. Cinc dies pel barri 'Xino'*, que proponía un minucioso estudio alrededor del reportaje que la fotógrafa polaca elaboró en abril de 1934 sobre el barrio del Raval de Barcelona. Denominado popularmente como "Chino", en los años treinta era objeto de desprecio por el origen migrante y la condición social de clase trabajadora de muchos de sus vecinos, así como por la alta densificación de población y la humildad de la vida material del barrio. Además, su ubicación en el centro de la ciudad, de forma colindante con las Ramblas, lo convertía en un distrito incómodo para las autoridades municipales. A Michaelis, el encargo le vino de parte del grupo catalán de arquitectura racionalista GATCPAC con el fin de ilustrar las supuestas malas condiciones de vida del lugar y el papel que podría jugar la arquitectura moderna en su reforma y salubridad. Sucede que el GATCPAC quería impulsar un plan urbanístico que afectaba la zona del Raval y la organización de una exposición en verano de ese mismo año 1934, bajo el título de *La Nova Barcelona* y con un importante papel visual de la fotografía, debía ratificar sus planteamientos ante la ciudadanía.

Margaret Michaelis, judía, anarquista y formada en Berlín en los años veinte en el ámbito de la Nueva Fotografía, se había visto obligada a huir del nazismo y recalar en Barcelona en 1933, donde permaneció hasta 1937. Durante este tiempo colaboró con diferentes núcleos culturales y políticos como el GATCPAC, o ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), un círculo de artistas e intelectuales cuyo propósito era impulsar la modernidad cultural en la ciudad. Ambos grupos compartían ciertas expectativas sobre Barcelona, motivo por el cual agentes como el arquitecto Josep Lluís Sert los frecuentaban. Estas afinidades explican que la muestra del AFB, comisariada por la investigadora Dolors Rodríguez Roig, se impulsase de forma complementaria a la también exposición *Miró-ADLAN. Un arxiu de la modernitat*, de la Fundació Joan Miró (marzo-septiembre 2021). Una interrelación entre exposiciones que subraya la doble condición política y plástica de las artes de los años treinta y señala, de manera especial, a la fotografía.

Margaret Michaelis. Cinc dies pel barri 'Xino' puede entenderse también como una revisión de la aportación que en 1999 ya hicieron Jordana Mendelson y Juan José Lahuerta con la exposición *Margaret Michaelis. Fotografia, vanguardia i política a la Barcelona de la República* (CCCB)¹. Entonces, Mendelson y Lahuerta dieron a conocer la figura de Michaelis, puesto que sus fotografías publicadas en medios locales como *AC, D'Ací i d'Allà* y *Nova Ibèria* eran bien conocidas a finales de 1990, pero no así su figura. Desde entonces, Michaelis fue asumida como una más de las fotógrafas europeas que ejercieron el género documental en Barcelona en los años treinta como Gerda Taro, Dora Maar, Kati Horna o Tina Modotti².

A pesar de los numerosos méritos investigadores y teóricos del trabajo de Mendelson y Lahuerta, entonces pasó inadvertida la diferencia de autoría de algunas de las imágenes de Margaret Michaelis. Es en este punto en el que sobresale la aportación de la exposición del AFB: en el análisis exhaustivo de la genealogía del encargo fotográfico del GATCPAC y en la detección de diferentes fotógrafos y géneros en los materiales que usó el GATCPAC tanto para sus publicaciones como, sobretodo, para la exposición de 1934. El sello de Michaelis agrupaba bajo una misma firma todas las imágenes que integraron la muestra *La Nova Barcelona*, pero el conjunto resultaba heterogéneo al entremezclar lenguajes de la fotografía documental dinámica (dentro de la llamada Nueva Visión), la fotografía de arquitectura y la fotografía *amateur*.

A base de un trabajo de corte materialista, Dolors Rodríguez Roig examinó el fondo preservado en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y cotejó negativos, positivos, fotografías editadas y publicadas, así como correspondencia y agendas personales de fotógrafos y arquitectos. Este abordaje físico del archivo le permitió distinguir y clasificar todas las fotografías, así como sus momentos de producción y autoría. El resultado fue el trazado de los cinco días en los que Michaelis recorrió el Raval con su cámara Leica, acompañada de miembros del GATCPAC equipados también con aparatos de fotografía. La comparación de las imágenes de una y de otros plantea diferencias claras: la primera recurre a menudo a los característicos puntos de vista dinámicos de la Nueva Visión, y da protagonismo a los vecinos y al espacio vivo del Raval; los otros retratan el espacio vacío, con un protagonismo claro de la arquitectura y haciendo uso de métodos de representación que potencian el efecto de perspectiva, propios de la fotografía de vistas originaria del siglo XIX. Rodríguez Roig también dictaminó que las fotografías más directas y espontáneas sobre niños y jugadores ambulantes eran anteriores (1932), y pertenecían al arquitecto y fotógrafo *amateur* griego Isaac Saporta, siendo él mismo quien las había cedido al GATCPAC.



Izquierda: Arquitecto del GATCPAC [atribuida], Calle de Sant Bertran, 1934.

Derecha: Margaret Michaelis, Calle de Sant Bertran, 1934.

*Imágenes cortesía de Arxiu Fotogràfic de Barcelona y de Executor of the Estate of the Late Margaret Michaelis.

Así pues, de acuerdo con la lógica de cada práctica fotográfica — documental, de arquitectura o *amateur*—, las imágenes resultantes diferían en la forma de hablar del barrio, puesto que lo que se revela aquí es, por encima de la realidad material, la realidad del medio fotográfico. Es decir, la fotografía se despliega en géneros y modos de representación específicos, que conllevan un conjunto de valores visuales y comunicativos diferentes para cada caso. En la práctica documental, tal y como establece el género, se hace hincapié en la relación entre personas y entorno, el sujeto humano es a menudo el centro. En la tradición de la fotografía arquitectónica, el foco de atención son las formas y volúmenes de la arquitectura y su relación con el espacio, se omite precisamente la presencia humana para hacer más transparente esta visión. Mientras que, en el género *amateur*, dentro de su heterogeneidad, es común hallar una fotografía más cercana y directa, ajena a criterios de composición visual y condicionada por los pequeños formatos de las cámaras.

Dicho esto, en algunos casos la exposición parecía presentar algunas ambigüedades o atribuciones carentes de justificación documental, como sucedía con algunas fotografías atribuidas a arquitectos del GATCPAC. Este asunto parece necesitar una investigación más completa. También, y como suele suceder al hablar de imágenes de barrios como el Raval, se echa en

falta un análisis más crítico de las fotografías que señale los modos en los que estas participan o difieren de los discursos de poder de la época. De acuerdo con el historiador Chris Ealham, el Raval fue, desde principios de 1900, objeto de una «geografía imaginada» sobre la pobreza y el miedo, producto del diseño discursivo de las élites sociales barcelonesas. Porque, según él, la definición del espacio como intrínsecamente caótico y desorganizado es parte del proceso de representación de los barrios de clase obrera³. Atendiendo a la legitimidad de la que goza la fotografía documental en términos culturales, parece cada vez más urgente emprender una revisión crítica del legado fotográfico en torno al Raval. Un barrio que, a su vez, guarda un patrimonio fotográfico local, doméstico y obrero propio, pendiente de visibilizar y que muy probablemente podría proponer fuertes contra-relatos.

Bibliografía

Ealham, C., "Una 'geografía imaginada': ideología, espacio urbano y protesta en la creación del 'Barrio Chino' de Barcelona, c. 1835-1936", en *Historia social*, 59, 2007, pp. 55-76.

Margaret Michaelis. *Fotografía, vanguardia i política a la Barcelona de la República*, Valencia, IVAM, 1999.

Segura, I., *Fotógrafas de Barcelona*, Madrid, La Fábrica, 2020.

Notas

¹ Margaret Michaelis. *Fotografía, vanguardia i política a la Barcelona de la República*, Valencia, IVAM, 1999.

² Véase como ejemplo la reciente publicación de I. Segura, *Fotógrafas de Barcelona*, Madrid, La Fábrica, 2020.

³ Ealham, C., "Una 'geografía imaginada': ideología, espacio urbano y protesta en la creación del 'Barrio Chino' de Barcelona, c. 1835-1936", en *Historia social*, 59, 2007.



#Re-visiones

ISSN 2173-0040

Nº 11/2021