

06

DICIEMBRE 2021

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE ESTUDIOS FEMINISTAS

FILANDERAS

PROSTITUCIÓN TRANSNACIONAL
DE NIGERIANAS

MUJERES EN LA POESÍA 2.0

MARIE DARRIEUSSECQ ON
PAULA MODERSOHN-BECKER

OPEN LETTER:
AFRICAN WOMEN SCIENTISTS

RESEÑAS

ENTREVISTA A MARIKA VILA



EDITA

Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer (SIEM)
de la Universidad de Zaragoza

PATROCINA

Instituto Aragonés de la Mujer — Cátedra de Igualdad
y Género de la Universidad de Zaragoza
Vicerrectorado de Política Científica – Universidad de Zaragoza

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Maite Escudero (Universidad de Zaragoza)

Secretaria

Elena Masarah (Universidad de Zaragoza)

Editoras

M.ª Pilar Benítez (Universidad de Zaragoza)

Alicia Brox (Universidad de Zaragoza)

Ángela Cenarro (Universidad de Zaragoza)

Beatriz Domínguez (Universidad de Huelva)

Régine Illion (SIEM)

Pilar de Luis (Universidad de Zaragoza)

Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza)

M.ª Isabel Romero (Universidad de Málaga)

COMITÉ ASESOR

Sonya Andermahr (Universidad de Northampton)

Chiara Battisti (Universidad de Verona)

Amparo Bella (SIEM)

Inmaculada Blasco (Universidad de La Laguna)

Anna Einarsdottir (Universidad de York)

Teresa Fernández Turrado (Universidad de Zaragoza)

Sidia Fiorato (Universidad de Verona)

Caroline Gonda (Universidad de Cambridge)

Olu Jenzen (Universidad de Brighton)

Julia Kuznetski (Universidad de Tallín)

Carmen Magallón (Fundación SIP)

Sylvie Maurel (Universidad de Toulouse)

Consuelo Miqueo (Universidad de Zaragoza)

Esther Moreno (SIEM)

Irene Murillo (SIEM)

Aránzazu Novales (Universidad de Zaragoza)

Katherine O'Donnell (Universidad de Dublín)

Paulina Palmer (Universidad de Warwick)

Sonia Pedrosa (Universidad de Zaragoza)

Macarena Romero Martín (Universidad de Huelva)

Merve Sikaya (Universidad de Baskent)

Sarah Strauss (Universidad de Paderborn)

Palmira Vélez (Universidad de Zaragoza)

Mercedes Yusta (Université Paris 8)

© las y los autores, por los textos.

© Agencia Melusina, Agencia Kahlomedia/Iñigo Azkona,

Carla Berrocal, Marika Vila, por las imágenes.

© SIEM, por la edición.

Diseño y maquetación: Marta Ester

Corrección: Ana H. de Deza

Contacto: filanderas@unizar.es

ISSN: 2530-6022

Periodicidad: anual

Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas aplica un sistema de evaluación por dobles pares ciegos con revisores externos (Double-Blind Peer Review). Las normas sobre el envío de textos y la redacción, así como los criterios de publicación se pueden consultar en la página web de la revista: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/filanderas/about/submissions>

Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por las autoras y autores en uso de la libertad de expresión.

El contenido de esta revista está disponible bajo [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0 Unported \(CC-BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

ÍNDICE

EDITORIAL	5
-----------	---

ESTUDIOS

01 EXTRACTIVISMO, EXPULSIÓN Y VIOLENCIA PATRIARCAL EN LA PROSTITUCIÓN TRANSNACIONAL DE NIGERIANAS Lydia Delicado-Moratalla	7
02 (NI) COMPAÑERAS (NI) REVOLUCIONARIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA POESÍA 2.0 Lucía Lamora Aranda	29
03 «EVERY WRITER CREATES THEIR OWN PRECURSORS»: MARIE DARRIEUSSECQ ON PAULA MODERSOHN-BECKER Ariadna Álvarez Gavela	47

MISCELÁNEA

04 AN OPEN LETTER FROM AN AFRICAN WOMEN SCIENTIST TO RESEARCH ETHICS COMMITTEES Esther Deguenon	71
---	----

RESEÑAS

05 <i>FEMINIDADES Y CONVIVENCIA POLÍTICA EN LA ANTIGUA GRECIA</i> María Secades Fonseca	75
08 <i>EMILIA PARDO BAZÁN. EL RETO DE LA MODERNIDAD</i> Mónica Burguera	79
09. <i>RESISTENCIA BISEXUAL. MAPAS PARA UNA DISIDENCIA HABITABLE</i> Marina Hernández Royo	85

ENTREVISTA

08 ENTREVISTA A MARIKA VILA Elisa McCausland	91
---	----

Por sexto año consecutivo, *Filanderas* presenta un nuevo número, a pesar de todas las dificultades sanitarias, sociales, económicas y personales; también burocráticas e institucionales. Poco a poco vamos acostumbrándonos a esta incertidumbre y fragilidad que nos rodea y que nos hace cada vez más vulnerables, planeta incluido. Los feminismos actuales buscan, sin duda, alcanzar la utopía de la justicia social, conseguir un mundo menos violento, una mayor sostenibilidad planetaria, erradicar de una vez por todas la discriminación racial y sexual y atender a quienes viven situaciones inaceptables de precariedad y violencia. A menudo nos preguntamos si la institucionalidad del feminismo y de otros discursos complementarios, como la teoría *queer*, el transfeminismo o la interseccionalidad, no reproduce estos conceptos con el único fin de incluirlos en sus agendas inclusivas y sostenibles. Pareciera que su potencial transformador y contestatario se ha diluido con la urgencia académica de citar y publicar. Si bien es cierto que desde espacios alternativos a la academia se siguen postulando y defendiendo estos ideales, creemos que es necesario trabajar conjuntamente, pues entendemos la producción y la creación de teoría crítica como un tipo de activismo feminista necesario, que debe reflejar y dar solución a los problemas que afectan a todo tipo de mujeres.

El presente número ahonda en recuperar algunas voces y miradas del pasado, siempre elocuentes y necesarias. La sección **Estudios** abre con el artículo «Extractivismo, expulsión y violencia patriarcal en la prostitución transnacional de nigerianas», de **Lydia Delicado-Moratalla**, doctora en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad de Alicante. A partir de la literatura feminista radical y la geopolítica feminista, la autora busca comprender las dimensiones de la violencia patriarcal inherente al sistema de explotación sexual establecido en la región del Delta del Níger y desarrolla un marco teórico para comprender la violencia sexual y el significado político de la prostitución forzada transnacional de mujeres nigerianas en Europa.

En el artículo «(Ni) compañeras, (ni) revolucionarias. La representación de la mujer en la poesía 2.0», **Lucía Lamora Aranda**, de la Universidad de Sevilla, estudia cómo el género de la poesía se ha visto revitalizado a través de Internet y de nuevos canales de comunicación, y analiza cómo queda perfilada la imagen de la mujer en el discurso de dos poetas que ocupan las primeras posiciones de este nuevo «canon» poético del s. XXI en España: Diego Ojeda y Marwan.

El último texto, de **Ariadna Álvarez Gavela**, de la Universidad Complutense de Madrid, y titulado «“Every writer creates their own precursors”: Marie Darrieussecq on Paula Modersohn-Becker», recupera la obra de la pintora alemana Paula Modersohn-Becker, más conocida por haber sido la primera mujer en autorretratarse completamente desnuda. Partiendo de la biografía publicada por la escritora francesa Marie Darrieussecq, este estudio presenta a Modersohn-Becker como una artista pionera en la construcción de un lenguaje artístico que se articula en femenino.

El XXIV Premio SIEM de Investigación Feminista «Concepción Gimeno de Flaquer» ha quedado desierto en su edición de 2021, razón por la que *Filanderas* no cuenta en esta ocasión con el artículo correspondiente. Sin embargo, y como parte de nuestro compromiso feminista de dar voz a importantes y diversas reivindicaciones, presentamos una sección nueva: **Miscelánea**. En ella se incluye una carta abierta, escrita por **Esther Degue-non**, de la Universidad de Abomey-Calavi (Benín). «An open letter from an african women scientist to research ethics committees» está dirigida a los comités de ética de investigación para denunciar las prácticas de discriminación constantes a las que se ven sometidas en sus países las científicas africanas por el mero hecho de ser mujeres.

6

El apartado **Reseñas** contiene un texto de **María Secades Fonseca**, de la Universidad de Oviedo, sobre el libro *Feminidades y convivencia política en la Antigua Grecia*, de Ana Iriarte Goñi, catedrática de Historia Antigua en la Universidad del País Vasco. En él, Iriarte propone un recorrido crítico a través de la correspondencia entre las esferas doméstica y política de la polis basándose en fuentes literarias e iconográficas de la antigüedad griega.

En el centenario del fallecimiento de Emilia Pardo Bazán, en el que se ha desplegado un diverso abanico de eventos académicos y divulgativos, **Mónica Burguera**, profesora titular de Historia Contemporánea en la UNED, realiza un repaso a la exposición *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, comisariada por Isabel Burdiel para la Biblioteca Nacional de España.

Por su parte, **Marina Hernández Royo**, doctoranda de la Universidad de Zaragoza, realiza un análisis de *Resistencia bisexual. Mapas para una disidencia habitable*, donde **Elisa Coll** parte de la subjetividad y la reflexión personal para derribar la hipótesis de la bisexualidad como un lugar, y lo hace conectando con multiplicidad de realidades que buscan reconocer lo colectivo en sus experiencias.

El presente número de *Filanderas* se cierra, como es habitual, con la sección **Entrevista**. En ella, **Elisa McCausland**, periodista e investigadora especializada en cultura popular, dialoga con la historietista e investigadora **Marika Vila**, figura esencial en la historia del cómic español por su larga y diversa trayectoria en el medio y por las contribuciones fundamentales que ha aportado a la genealogía desde la perspectiva de género.



EXTRACTIVISMO, EXPULSIÓN Y VIOLENCIA PATRIARCAL EN LA PROSTITUCIÓN TRANSNACIONAL DE NIGERIANAS

Extractivism, expulsion and patriarchal violence
in the transnational prostitution of Nigerian
women

LYDIA DELICADO-MORATALLA

Departamento de Historia, Geografía y Arte.
Universidad de Alicante

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2020

DELICADO-MORATALLA, Lydia (2021). «Extractivismo, expulsión y
violencia patriarcal en la prostitución transnacional de nigerianas».
Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas (6), 7-28.

RESUMEN

En este ensayo elaboro un marco teórico para comprender la violencia sexual y el significado político de la prostitución forzosa transnacional de mujeres nigerianas en Europa. Tomo como referencia la literatura feminista radical y la geopolítica feminista para comprender las dimensiones de la violencia patriarcal inherente al sistema de explotación sexual establecido en este caso de estudio. Para indagar en los orígenes de las mujeres prostituidas acometo un examen de la ecología política del Delta del Níger, que me permite explorar el extractivismo en la zona y el consecuente empobrecimiento estructural, factores que catapultan la dinámica de expulsión. Realizo una revisión crítica y disidente de la narrativa del «trabajo sexual» desarrollada dentro de la disciplina geográfica para, finalmente, proponer una interpretación abolicionista en la investigación de la prostitución actual.

Palabras clave

Prostitución, extractivismo, geopolítica feminista, mujeres nigerianas, abolicionismo.

ABSTRACT

In this essay I elaborate a theoretical framework to understand the sexual violence and the political meaning of the transnational forced prostitution of Nigerian women in Europe. I draw from the radical feminist literature and feminist geopolitics to explain the dimensions of the inherent patriarchal violence

that is part of the sexual exploitation system studied in this case. I conduct an examination of the political ecology of the Niger Delta to inquire the origins of the prostituted women. This allows me to explore the structural impoverishment that is created by the extractivism in the area. All these factors catapult the expulsion dynamics. I build a dissenting critique of the «sex work» narrative that has been developed within the geographic discipline and, finally, I propose an abolitionist interpretation for research related to current prostitution.

Keywords

Prostitution, extractivism, feminist geopolitics, Nigerian women, abolitionism.

INTRODUCCIÓN

8 En agosto de 2016, la Organización Internacional para las Migraciones alertó a las sociedades sobre el nivel crítico que había alcanzado la trata con fines de explotación sexual de mujeres nigerianas en Europa (Kelly y Tondo, 2016). Según las estadísticas oficiales (Eurostat, 2015), las mujeres nigerianas, no pertenecientes a la Unión Europea, se han convertido en el mayor número de víctimas de este delito en la última década. Los datos publicados muestran que el cincuenta y seis por ciento de las víctimas registradas de trata de seres humanos para los veintiocho países de la Unión Europea se corresponden a víctimas de trata sexual y, para España, el porcentaje es del sesenta y uno por ciento (Eurostat, 2018). Dadas las dimensiones del fenómeno y, mientras persiste un incremento constante de demanda de mujeres y niñas para el mercado sexual (Cacho, 2010; Cobo, 2017), considero necesario realizar un análisis feminista, político y geográfico del caso. En este ensayo tomo como marco teórico la literatura publicada desde el feminismo radical y la geopolítica feminista. Examino los vínculos entre el extractivismo localizado en el Delta del Níger y la prostitución transnacional nigeriana, al mismo tiempo que establezco una crítica al discurso geográfico sobre el «trabajo sexual» y propongo otro marco de análisis para situar la prostitución desde una perspectiva feminista abolitionista.

Es importante anotar que hablo de prostitución y de trata sexual de mujeres en el mismo plano. No hago distinción. No por ignorancia de la complejidad de la temática, sino por rigor analítico. La trata con fines de explotación sexual tiene una finalidad muy clara: que el proxenetismo disponga de niñas y mujeres que sean prostituidas para, así, poder llevar a cabo su negocio. Ya ha quedado establecido en los avances sobre la materia (Farley, 2007; Raymond, 2013; Nuño *et al.* 2017) que el tráfico y la trata sexual son los mecanismos necesarios para proporcionar niñas y mujeres de bajo coste al

proxenetismo organizado para la explotación sexual de estas en los espacios de prostitución occidentales. Por lo tanto, no realizo distinción porque trata y prostitución son los elementos necesarios para sustentar este sistema de negocio.

En la estructura de este artículo expongo en primer lugar el marco teórico que fundamenta el trabajo, dividido en dos apartados. Por un lado, me refiero a las fuentes de pensamiento feminista que han analizado la cultura prostitucional y los procesos de colonización de los cuerpos de las mujeres. Por otro, acudo a la literatura sobre geopolítica feminista, para pasar a contextualizar la ecología política del Delta del Níger, territorio originario de las víctimas nigerianas de prostitución forzada en España y Europa. A continuación, hago un recorrido por las fuentes geográficas que han estudiado y conceptualizado la prostitución como «trabajo sexual» y elaboro una crítica a sus discursos. Finalmente, presento las conclusiones y propongo una llamada para abordar la explotación sexual transnacional de mujeres desde un marco teórico geopolítico feminista abolicionista.

Maria Mies (1998) desarrolló el concepto de colonialismo en el cuerpo (*body colonialism*) en su trabajo sobre el binomio patriarcado-capitalismo. En el patriarcado, los cuerpos de las mujeres se han constituido como territorios ocupados, explotados, abusados por el dominio masculino, como es perceptible en el proxenetismo, pues se articula a partir de la acumulación de riqueza producida a través de la explotación sexual de mujeres. Las investigaciones sobre trata sexual (Barry, 1987; Farley, 2007; Raymond, 2013) han evidenciado que las redes criminales de proxenetismo actúan con mecanismos de conquista colonial sobre las mujeres y niñas, estableciendo un proceso de esclavización, cuyo principal elemento es la violencia de género en todas sus expresiones. Es un procedimiento de ruina muy similar a aquellos utilizados históricamente en las guerras y en las luchas de conquista de los territorios, lo que ha propiciado que las teóricas feministas identifiquen la trata sexual de mujeres como una guerra contra ellas (Segato, 2016). De hecho, los informes sobre víctimas nigerianas en esta materia, así como los relatos e historias de vida de las supervivientes (UNICRI, 2010; Women's Link Worldwide, 2014), han destacado que las mujeres son esclavizadas, amenazadas y torturadas por los grupos organizados que las captan. Se aplican mecanismos de control a sus movimientos, son explotadas sexualmente, violadas, golpeadas, forzadas a la pornografía, así como obligadas a abortar en caso de embarazo. Para Rita Laura Segato (2016), los cuerpos de las mujeres fueron las primeras colonias de la historia de la humanidad. La autora define la explotación sexual como el lenguaje más preciso de objetualización de la

EL COLONIALISMO EN EL CUERPO Y LA CULTURA PROSTITUCIONAL

vida, que otorga a las mujeres un significado de «cuerpos-cosas», sometidas a formas de servidumbre en un escenario de supervivencia y precariedad.

10 Sheila Jeffreys (2009) también se refiere al sistema prostitucional del siglo XXI como una forma nueva de colonialismo sexual, donde las mujeres del Sur global son explotadas sexualmente por hombres del Norte global. El trabajo de Melissa Farley *et al.* (2005: 258) ha sido igualmente crítico con la prostitución desde una óptica poscolonial: «existe una necesidad urgente de explorar más allá las conexiones entre género, raza/etnicidad y clase en la prostitución [...]. La prostitución es una herencia específica de la colonización aunque es poco frecuente que se analice desde este sentido». Es imperativo «repensar cómo los cuerpos han sido construidos por múltiples opresiones, de la estructura histórica del patriarcado, el colonialismo, el racismo y el capitalismo neoliberal, que han conducido a la explotación a través de diferentes acuerdos y políticas» (Sweet y Ortiz Escalante, 2016: 2). Según Lerner (1990), se aprecia que, desde la fundación del patriarcado, la conceptualización de la mujer ha tenido un carácter intrínseco de servidumbre sexual hacia el hombre. La consecuente categoría de siervas sexuales posibilitó la gestación de un mercado de alquiler de mujeres para el servicio sexual de los varones. De esta forma, tanto el proxenetismo como el comercio de mujeres participaron de la construcción y perpetuación del dominio masculino en las sociedades antiguas. El proxenetismo se inició bajo un sistema esclavizador que comerciaba con mujeres como productos de mercancía. Implica la idea de que, tras el significado original de la prostitución, subyace una concepción de disponibilidad de los cuerpos femeninos como instrumentos para el uso sexual masculino, lo que perpetúa un paradigma de servidumbre en las relaciones entre mujeres y hombres.

La mayoría de académicas y escritoras de la corriente feminista radical coinciden en la idea de que la prostitución es una cultura fundamentada en la explotación y el abuso de las mujeres y ocupa el lugar de entronque entre el patriarcado y el capitalismo. Desde este marco teórico, es «una práctica cultural dañina, originada en la subordinación de las mujeres y constituye una forma de violencia contra ellas» (Jeffreys, 2009: 10). El marco abolicionista se centra en cuestionar y dismantelar los sistemas de dominio que integran la prostitución, entendida como una forma de «dominio masculino y subordinación femenina» (Jeffreys, 2009: 76). Los cuerpos de las mujeres en la prostitución son conceptualizados como un modo de producción y una fuente de acumulación: «el cuerpo es crecientemente utilizado como moneda internacional» (Pettman, 1997: 95). De hecho, Cobo (2017) describe la prostitución como una parte esencial del capitalismo contemporáneo. La literatura sobre turismo de prostitución (Samarasinghe, 2005), trata sexual de mujeres (Farley, 2007; Raymond, 2013) y la industria del sexo (Jeffreys, 2009) refleja el incremento constante de los beneficios logrados en los *hubs*

globales de prostitución. Debido al enorme desarrollo de la industria de la explotación sexual y de la normalización del abuso sexual de las mujeres como una forma de ocio masculino heteronormativo, las redes de trata han tenido un progreso sin precedentes desde los años ochenta —del siglo xx— para satisfacer la demanda mundial de miles de consumidores (Cacho, 2010).

Tras haber establecido los puntos de vista sobre la política sexual como elemento articulador de la prostitución, es decir, de un sistema organizado de violencia que se ejerce específicamente en el plano sexual, deseo seguidamente explorar la conceptualización que aporta la geopolítica feminista sobre el carácter político de la violencia contra las mujeres para profundizar en el conocimiento de todos los factores implicados en el sistema prostitucional.

LA GEOPOLÍTICA FEMINISTA

Las geógrafas feministas impulsadas por «lo personal es político» promovieron la incorporación de un enfoque científico que conectase los conflictos distantes con la vida cotidiana, con las personas, con los espacios de mayor proximidad (Massaro y Williams, 2013). La influencia feminista en el análisis geográfico político significó indagar cómo los roles de género dan forma a los gobiernos, a las relaciones internacionales, a las ideologías y, al mismo tiempo, cómo estos configuran dichos roles. Hyndman (2001) propuso investigar los vínculos entre las esferas públicas y privadas desde un enfoque transnacional. Defendió la idea de una geopolítica feminista que apuntase a todos los ejes que producen diferencias y desigualdades. Fluri (2009) posicionó el objeto de estudio geopolítico por debajo de la escala macro, dado que los eventos políticos importantes también se producen en espacios informales y en lugares que forman parte de la escala próxima. Smith (2009) apostó por conducir la geopolítica hacia los aspectos más domésticos, así como por aproximar su práctica a lo íntimo, que significa considerar también el cuerpo como un espacio para la indagación política. Así, el cuerpo ocupa una parte central en los estudios feministas y es, de igual modo, un aspecto clave en la elaboración teórica sobre las violencias de género en la geografía política. Es una escala de estudio que provee una lente sobre la violencia y hace que podamos contemplar lo sistémico con una visión mucho más afinada, es decir, comprender la asociación entre la violencia estructural y la desigualdad de género (Fluri y Piedalue, 2017). Mountz (2017: 1) ha estudiado la importancia del cuerpo como un lugar de investigación y considera que es un punto central para una mejor comprensión de «la relación entre el espacio, el poder y la política». Los cuerpos habitan y transitan territorios según la estructura marcada por el género. Los territorios en los que tienen lugar las guerras o

aquellos con un alto grado de militarización están ocupados por varones y por relaciones de masculinidad hegemónica, al tiempo que, dentro de esos espacios, hay lugares marginales específicos asignados a las mujeres para la satisfacción sexual de los guerreros.

La geopolítica feminista ha puesto una atención significativa en la violencia, especialmente en la constatación de que la estructura de la violencia actúa en paralelo tanto en lo geopolítico como en la vida cotidiana, y que todo ello afecta de manera muy concreta a las mujeres. Por ese motivo, las investigadoras en geopolítica feminista han indagado en el mundo de la intimidad. Pain y Staeheli (2014) consideran que observar lo íntimo disuelve la oposición local/global y personal/político que se ha empleado en trabajos geográficos e insisten en que todas las escalas de violencia forman parte de una misma lógica. Las violencias íntimas e internacionales están vinculadas hasta tal punto que «la violencia íntima es fundacional para la dinámica geopolítica» (Pain y Staeheli, 2014: 345) y «lo global y lo íntimo se constituyen el uno al otro» (Mountz y Hyndman, 2006: 446). Según Pain (2015), la violencia de género está enteramente conectada con la guerra y se localiza dentro de una red de violencias que operan en diferentes escalas. Esto significa que hay dinámicas muy similares entre la violencia cotidiana y el modo en el que el patriarcado, la clase o la raza actúan como estructuras de poder.

Las geógrafas que han trabajado desde la geopolítica feminista han realizado importantes contribuciones para una mejor y más profunda comprensión de la violencia basada en el sexo y en el género y sus vínculos con las fuerzas, las dinámicas y las situaciones globales. Por ejemplo, Caroline Faria (2017) toma como caso de estudio la manera en la que las prácticas violentas internacionales se encarnan en el cuerpo de una joven sursudanesa refugiada en Estados Unidos que, tras haber emprendido una larga diáspora, haber escapado de la guerra en dirección a Etiopía, haber pasado por Kenia y conseguir finalmente una beca de estudios universitarios, fue asesinada por su exnovio en el domicilio de sus amistades. En la lectura que Faria (2017) realiza sobre Pain alude a cómo esta reescribe los patrones de la violencia de género conyugal con un lenguaje geopolítico y las posibilidades que este enfoque abre para analizar otros actos de violencia. Considera que los «terrorismos cotidianos» de la violencia de género no están aislados de los que se manifiestan en otros lugares. Esta geógrafa comprende que la larga guerra de varias décadas en Sudán, ocasionada por las tensiones entre etnias así como por el control de los recursos, se produjo bajo un relato heroico masculino, ubicado en el liderazgo político y militar, pero, sin embargo, sustentado por el rol reproductivo — trabajo doméstico, de cuidados y crianza— de las mujeres. Mediante los testimonios de otras jóvenes sursudanesas refugiadas en Estados Unidos,

Faria (2017) observa las similitudes que pudieron existir en las historias de vida de todas las participantes del estudio y la víctima del feminicidio. Las experiencias cotidianas vividas durante la guerra en los campos de personas refugiadas evidencian los actos violentos, degradantes y devastadores que sufrían las niñas y mujeres contemporáneas de la chica asesinada. Muchos de aquellos actos, que en su mayoría perseguían controlarlas y mantenerlas en un estatus de sumisión a través de violaciones, reglas de vestir, limitación de sus movimientos, vejaciones por distintas creencias religiosas y orígenes étnicos, eran impulsados por los programas de televisión y el discurso del poder político de la época bélica. De esta manera, los soldados ejercían una violencia que tenía un origen en la jefatura del Estado, un mandato de género bajo una cúpula militar. Finalizada la guerra y constituida la República de Sudán del Sur, se empleó un discurso de mantenimiento de la norma patriarcal en el nuevo Estado, que usó la disciplina hacia las mujeres como uno de los pilares de la nueva sociedad. De esta forma, Faria (2017) conecta los hilos entre el uso de la esfera íntima como una parte decisiva para el funcionamiento del Estado en su brillante trabajo de geografía política feminista.

Tras explicar las dimensiones políticas de la violencia contra las mujeres ejercida en las sociedades patriarcales y haber comprobado que su carácter sistémico se manifiesta en todas las escalas geográficas, especialmente en la vida cotidiana y el espacio de lo doméstico, quisiera continuar mi análisis con el estudio de la ecología política del Delta del Níger, centrado en las consecuencias del intenso extractivismo que opera en ese territorio, para conocer cómo los efectos de la situación geopolítica de esta región derivan en una lógica de expulsión de las jóvenes nigerianas que las conduce hacia su captación para la explotación sexual en Occidente.

En esta sección examino algunos aspectos de la ecología política del Delta del Níger, para, con ello, conocer las conexiones entre su economía política y el medio ambiente y, así, elaborar la información que me permite articular el contexto, las circunstancias y la estructura de género concurrentes en la región desde la que cientos de niñas y mujeres son desplazadas forzosamente. El estado Edo pertenece al Delta del Níger. Su capital administrativa, Benin City, es actualmente la mayor fuente de captación de niñas y mujeres con fines de explotación sexual, con destinos mayoritariamente ubicados en los países europeos, entre ellos España (UNESCO, 2006). El Delta del Níger es el núcleo más importante de exploración y extracción de petróleo y gas de todo el continente africano. La Nigerian National Petroleum Corporation (NNPC) tiene establecidas alianzas de negocio con corporaciones

LA RELACIÓN ENTRE EL EXTRACTIVISMO Y LA TRATA SEXUAL NIGERIANA

europas y estadounidenses; entre las más destacadas están Shell, Elf, Mobil y Chevron, las cuales han ubicado las áreas más valoradas de petróleo y gas en la región desde hace décadas (Adunbi, 2015). En Nigeria, este extractivismo representa el cuarenta por ciento del GDP (Producto Interno Bruto) (Oluduro, 2014), cifra que contrasta considerablemente con el cuatro por ciento de población empleada en el sector. Según los datos que se publican en la web de la Organization of the Petroleum Exporting Countries - OPEC (oprec.org), los ingresos provenientes de la exportación de crudo representan el ochenta y seis por ciento del total de ingresos por exportaciones de Nigeria. Tal y como muestra el portal estadístico de la International Energy Agency (iea.org), con datos referentes a 2018, las exportaciones de crudo de Nigeria, 86 058 toneladas/año, ubican al país en el puesto número nueve a nivel internacional, siendo Arabia Saudí el país que más crudo exportó, con un volumen de toneladas anual de 373 015. Resulta paradójico, pues, que, a pesar de la intensidad productiva del sector petrolífero, el suministro de energía para las familias en Nigeria provenga de generadores privados (Ali y Rieker, 2008) y que Nigeria esté en el puesto 157 de 189 del Índice de Desarrollo Humano (PNUD, 2018), categorizado como uno de los países más empobrecidos del mundo. Sumado a lo dicho, las mayores exportaciones de Nigeria no están solo vinculadas a la extracción de crudo, sino también al gas, a los granos de cacao y a la madera bruta (OEC, 2019).

De acuerdo con UK Aid y el British Council (2012), seis millones de personas al año entran en el mercado de trabajo en Nigeria, pero solamente una de cada diez consigue un empleo en la economía formal. El Índice de Desarrollo en Género, relativo a la brecha de género, indica que Nigeria se encuentra dentro del grupo de países del mundo con mayor desigualdad entre hombres y mujeres (PNUD, 2018). Mientras las mujeres son la mayoría de las personas dedicadas a la agricultura, entre el sesenta y el setenta y nueve por ciento de los hombres tienen cinco veces más posibilidades que las mujeres de tener la propiedad de la tierra (UK Aid y British Council, 2012). Los datos estadísticos muestran un empobrecimiento estructural de la población de los ámbitos rurales: casi el setenta por ciento de la población rural se encuentra dentro de la población pobre, que representa un sesenta y dos por ciento del total.

El Delta del Níger intenta sobrevivir bajo la devastación ambiental causada por la sobreexplotación de recursos naturales (Ugor, 2013) y la producción intensiva de aceite de palma y caucho (WRM, 2014). En un estudio reciente, Okoro *et. al* (2016) mostraron que las actividades agrícolas ocupan grandes extensiones de tierra, cuyas cosechas son orientadas a la exportación y gestionadas por empresas del agronegocio internacional. Según los resultados que presentan mediante análisis SIG, en el mapa de usos del suelo de 2015 las tierras destinadas a cultivos ocupan el cuarenta

por ciento, las tierras que albergan plantaciones para el aceite de palma son el veintiséis por ciento, al igual que las del bosque, pero, sin embargo, los terrenos urbanizados solo son menos del tres por ciento y las masas de agua menos del cuatro por ciento. Cualquier actividad vinculada a la pesca, la ganadería o la agricultura supone un riesgo para las pequeñas comunidades, porque los índices de contaminación de las aguas son muy elevados como consecuencia de la intensa actividad extractiva, los escapes de gas, los derrames de crudo y el uso de pesticidas y tóxicos químicos de los latifundios de la agroindustria (Oluduro, 2014). Las estimaciones apuntan a que aproximadamente hubo cuatro mil derrames de crudo entre los años 1960 y 2003 en la región (Anugwom y Anugwom, 2009). Según cifras publicadas en *The Guardian* (Sentamu *et al.*, 2019) a través de una carta enviada al periódico por agentes sociales y representantes de varias organizaciones nacionales e internacionales, en el Delta del Níger se derraman cuarenta millones de crudo al año. El canal de noticias CNN (Adebayo, 2019) se hizo eco de la llamativa cifra de vertidos y publicó los datos de un estudio que recogía que entre 1976 y 2014 se habían producido más de 12 000 casos de vertidos de crudo en la región. Esta contaminación también afecta a la salud de las poblaciones que habitan en el Delta del Níger. La salud de las mujeres se encuentra en una situación tan depauperada que se han hallado conexiones entre la alta mortalidad de neonatos y los desastres ocasionados por los vertidos descontrolados de petróleo (Hodal, 2017). A este contexto se suman los conflictos armados. Las poblaciones indígenas mantienen una confrontación armada, una guerra de guerrillas, contra los ejércitos financiados por las grandes corporaciones extractivistas y el gobierno de la nación, en respuesta a la ocupación de las tierras ancestrales y la usurpación de recursos que se viene llevando a cabo en la región mediante un sistema neocolonizador (Adunbi, 2015). Esta situación bélica ha provocado en las comunidades locales el forzoso desplazamiento para buscar territorios donde refugiarse (Egharevba y Osunde, 2001). Junto a ello, cabe resaltar el agravante de que Nigeria tiene un destacado sistema de corrupción (Onwuka, 2005). Los miembros de las agencias nacionales otorgan favores a las corporaciones internacionales a cambio de satisfacer sus intereses políticos y económicos (Agbu, 2003; Álvarez Feans, 2010).

Antes de la llegada de las colonizaciones occidentales al Delta del Níger, las mujeres Yoruba solían formar parte de los procesos de toma de decisiones, pero estos derechos ancestrales les fueron negados con la instalación de la norma colonial en sus territorios (Oyewumi, 1997). Los patrones culturales de la colonización trajeron unas nuevas formas de relación entre los hombres y las mujeres, que, hasta esa fecha, no habían sido evidenciados. Se produjo un proceso de colonialismo de género (Lugones, 2012) que devaluó a las mujeres y las sumergió en un estatus de restricción

de acceso a la representación política y al uso de los espacios públicos y limitó sus derechos civiles. En una situación de clara desventaja, las mujeres sufren en mayor medida los desastres de la devastación ambiental, las guerras y la falta de medios de supervivencia en el Delta del Níger. Como campesinas, sustentadoras del hogar y proveedoras de agua para uso doméstico, les afecta directamente la contaminación estructural de las aguas y de los suelos (Egharevba y Iweze, 2004).

16 El estado Edo tiene las mayores tasas de desempleo de Nigeria (Ikelegbe, 2005; Omorodion, 2009) y, de acuerdo con Ihayere *et al.* (2014: 16), «en algunas áreas del Delta del Níger, nueve de cada diez mujeres son violadas». Según Omorodion (2009), el empobrecimiento, el desempleo, la pertenencia a las clases bajas y el analfabetismo de las mujeres de Edo son los factores que explican la vulnerabilidad de ser capturadas por las redes criminales y convertirse en víctimas de trata sexual internacional. Las cifras de la Organización Internacional para las Migraciones (2006) revelan que Benin City es el epicentro de reclutamiento de adolescentes: a una de cada tres chicas de entre quince y veinte años se le ofrece, por parte de los captadores de las redes criminales, viajar a Europa. Las mujeres más jóvenes, que provienen de espacios rurales, nacidas en grupos étnicos minoritarios, se encuentran en una situación más vulnerable, dado que sus condiciones de vida suelen ser más severas. No es, por tanto, difícil convenir con lo que explica Elabor-Idemudia (2003: 104): «las mujeres nigerianas se han convertido en el nuevo recurso natural para la exportación». La captación de niñas y mujeres de Edo inducida por la situación de conflicto permanente está generada por la lógica extractivista en el Delta del Níger.

Al ser este el contexto originario del cuantioso número de jóvenes nigerianas víctimas de trata con fines de explotación sexual en Europa, resulta necesario contar con un marco interpretativo coherente, que nos permita comprender la complejidad que alberga este sistema prostitucional. Pero, como podremos comprobar a continuación, no se ha elaborado un marco conceptual en la geografía contemporánea que permita entender y conectar todas las aristas que constituyen este caso de estudio. Por ello, el siguiente eje de mi disertación se centra en desvelar las carencias analíticas de la narración geográfica sobre el «trabajo sexual» para ofrecer una propuesta alternativa, conformada por la conceptualización abolicionista de la prostitución.

A pesar de que las oleadas de tráfico y trata con fines de explotación sexual de niñas y mujeres en el ámbito internacional se desataron en los ochenta y han tenido su máxima expresión en la última década, particularmente en el caso nigeriano, el relato despolitizado sobre el «trabajo sexual»

UNA CRÍTICA A LAS NARRATIVAS GEOGRÁFICAS SOBRE EL «TRABAJO SEXUAL»

en geografía ha ido realizando su desarrollo. En 1981, Richard Symanski publicó *Inmoral Landscape: Female Prostitution in Western Societies* (Goldman, 1984). Se considera que es la primera referencia en la disciplina sobre el estudio de la prostitución. Symanski indagó en la visibilidad de la prostitución en los espacios sociales de Europa y Norteamérica durante los siglos XIX y XX. Destacó las implicaciones espaciales de la prostitución, fundamentalmente aquellos aspectos relacionados con la movilidad, los patrones de localización y distribución de uso de estos espacios. En el contexto español, la distribución espacial de la prostitución ha sido estudiada en la ciudad de Palma de Mallorca (Balaguer Huguet, 2003). Tanto los anuncios en la prensa como los tipos de servicios sexuales ofrecidos ocuparon el núcleo central del estudio. La prostitución travesti ha sido objeto de análisis para Silva y Ornat (2015), quienes centran su trabajo en las marginalidades interseccionales que experimenta este colectivo, para quienes tanto sus cuerpos no normativos como su identidad de género representan una plataforma de empoderamiento, un espacio de resistencia contra la vulnerabilidad social y económica a la que se enfrentan. En otro plano, Sirpa Tani (2002) explora la prostitución de calle en Helsinki, mediante entrevistas y un análisis de los discursos producidos en los medios. Interpreta las estrategias espaciales de las mujeres en prostitución, la norma heterosexual de las calles y los procesos de construcción de la alteridad asociados al mundo prostitucional. Los cambios experimentados desde la segunda mitad del siglo XX en Alemania hasta el presente se han estudiado haciendo especial énfasis en cómo las dinámicas de la prostitución han sido conceptualizadas como un problema urbano. Low y Ruhne (2009) indagan en las posturas de aceptación o rechazo de la comunidad que reside en los espacios donde existe prostitución. Hablan de un marcado proceso de transformación del formato espacial de la prostitución en Alemania. De ser una actividad que se realizaba en los espacios públicos pasó a ubicarse en lugares cerrados, básicamente en clubs, apartamentos e, incluso, en edificios enteros.

Mientras que algunos trabajos publicados en el ámbito de la geografía analizan el pasado y el presente de la prostitución (ver McKewon, 2003; Howell, 2009), otros estudios abordan la industria de la explotación sexual en su relación con los flujos migratorios (Faier, 2014). La denominación «trabajo sexual» se emplea como un marco teórico en la literatura de autores como Hubbard (1998, 2012), Howell, Beckingham y Moore (2008), Prior, Hubbard y Birch (2013), Cook (2015), Orchard, Vale, Macphail, Gender y Oiamo (2016). Hubbard (2012) emplea una perspectiva en la que defiende la idea de que el «trabajo sexual» no tiene lugar en condiciones de explotación. Explica el significado de «trabajo sexual» como la provisión de un servicio sexual a cambio de dinero o cualquier medio de pago. Por otro lado, Hubbard y Colosi (2013) investigan las medidas implementadas en Inglaterra y Gales por

algunas administraciones locales, que tuvieron que manejar las nuevas situaciones creadas tras el florecimiento de un gran número de locales de la industria del sexo. Estos intentos de manejo son valorados por los autores como intervenciones que tienen por objetivo regular el comportamiento sexual de la población. Por su parte, Kerkin (2004) examina los distintos discursos de las «trabajadoras sexuales», los agentes de planificación urbana y la ciudadanía de Melbourne, centrándose en cómo las diferentes posturas afectan el proceso de toma de decisiones relativas a la zonificación de la prostitución en la ciudad.

18 Ian Cook (2015) elabora una fuerte crítica a las perspectivas y acciones desempeñadas por el feminismo abolicionista con la prostitución. Analiza el discurso y la pedagogía utilizada en el programa de la Redtown John School, un proyecto orientado a sensibilizar a los consumidores de prostitución sobre los daños de este sistema y el refuerzo de las dinámicas de género. El autor se muestra en contra de las políticas que cuestionan el consumo de prostitución, pues manifiesta que potencian la victimización de las mujeres y de los consumidores, que genera como consecuencia una influencia negativa en las maneras en las que la comunidad vive las relaciones con el espacio. Opina Cook (2015) que es conveniente poner atención en la variedad de tipos y experiencias de «mercados del sexo», de forma que se elimine el estigma asociado al «trabajo sexual». Defiende la idea de dar potencialidad a aquellos casos particulares en los que el «trabajo sexual» se supone que no está relacionado con la opresión de género, el abuso sexual o la explotación de las mujeres. Esta narrativa se asienta en la base de que es posible establecer diferentes categorías dentro de la prostitución, en las que una sería buena y otra sería mala, idea que el marco teórico abolicionista no acoge como válida, porque quienes transitan por todos los espacios de la prostitución, los consumidores y proxenetas, mantienen comportamientos de abuso, violación y vejaciones contra las mujeres indistintamente, aplicando niveles de misoginia muy similares (Ranea, 2016). No solo son estos los motivos por los que el pensamiento abolicionista no valida las ideas mantenidas por Cook (2015), sino que, atendiendo a las cifras ofrecidas por Nuño *et al.* (2017), más del cuarenta por ciento de los consumidores de prostitución en España declararon que nunca informarían a la policía en caso de testimoniar una situación de trata sexual. Tampoco esas categorías se aceptan desde el punto de vista de que el imaginario que sustenta los pilares de la prostitución como institución son aquellos relacionados con una sociedad marcada por la desigualdad de género, en la que toda mujer, por el mero hecho de serlo, está potencialmente sujeta a ser prostituida y todo hombre puede garantizarse el acceso sexual al cuerpo femenino, independientemente de su clase social, grupo étnico, religión, diversidad funcional o nacionalidad (Gimeno, 2012). Aunque Cook (2015) menciona algunos aspectos relativos al género, apenas

da cobertura en su análisis a la evidente marca de género que existe en el ámbito prostitucional y no alude en ningún caso a la supremacía masculina que opera en estos contextos. Obviando este aspecto clave, el autor no desvela las dinámicas de género que organizan las desigualdades económicas que dan lugar a la existencia de la prostitución y, de esta forma, el caso de estudio aparece libre de estructuras marcadas por el género, al tiempo que el papel decisivo de los consumidores de prostitución y de los proxenetas es tratado como irrelevante.

Melissa W. Wright (2004) estudia el «trabajo sexual» en Ciudad Juárez, México, y explica que la devaluación que experimentan las mujeres en prostitución es en parte debida al hecho de que transgreden las normas espaciales, ocupando el espacio público —no designado para ellas— en busca de dinero para su supervivencia. En el texto de Wright (2004) existen pruebas de los procesos de acumulación de capitales liderados por grupos masculinos de poder organizado en el contexto geográfico de Ciudad Juárez. En contraste, las mujeres, especialmente las jóvenes, son desposeídas, violadas, asesinadas y traficadas en esta ciudad fronteriza, donde las maquilas se han concentrado en las últimas décadas, ofreciendo unas condiciones laborales de suma explotación para las mujeres, como revela una de las participantes de su estudio, Socorro, que declara haber acudido a la prostitución como fuente de ingresos tras huir de sus anteriores empleos en las maquilas de la región. La publicación de Melissa Wright (2004), con un rico contenido etnográfico, supuso una enorme contribución para la geografía feminista, pero, sin embargo, tanto los consumidores de prostitución como los proxenetas quedaron fuera de su narrativa.

Otro trabajo destacado es el de Fluri (2011), que examina a las «trabajadoras sexuales» chinas en el contexto de las organizaciones de cooperación al desarrollo ubicadas en Afganistán. El caso de estudio deja patente que, mientras los cuerpos de las mujeres chinas se consideran válidos para la explotación sexual, los de las mujeres afganas y los de las occidentales se estiman como pertenecientes a categorías no adecuadas para la prostitución. Las mujeres afganas son conceptualizadas desde la idea de pertenecer a un solo hombre y las mujeres occidentales, blancas, no se adscriben en este caso a la categoría de cuerpo desechable por poseer mejor estatus social internacional. Lo que resulta controvertido en la narración de Fluri (2011) es que, a pesar de que todos los testimonios que recopila y los hallazgos de su investigación apuntan a que las mujeres chinas están sujetas a una situación de esclavitud sexual, la autora se refiere a ellas como «trabajadoras sexuales», asignándoles una condición laboral neutral. Por ejemplo, explica que las mujeres chinas, que «trabajan» con gran temporalidad y alta rotación en los burdeles y no tienen libertad de movimiento, son *llevadas* por redes organizadas para ofrecer confort sexual a los empleados internacionales des-

tinados a Afganistán. Estas características corresponden a los patrones de trata con fines de explotación sexual; sin embargo, la autora no las identifica ni las explora como elemento revelador en el caso investigado, lo que implicaría una laguna en su análisis y exposición de evidencias, al tiempo que, a través de su discurso, legitima y despolitiza las prácticas del comercio sexual internacional de mujeres.

CONCLUSIÓN

20

Las fuentes consultadas evidencian que el Delta del Níger es una región configurada sobre una estructura de extracción y explotación de gas, petróleo y otros recursos naturales. Las corporaciones transnacionales poseen la mayoría de los negocios generados en torno a ese extractivismo, mientras que las poblaciones indígenas permanecen en desempleo. Lejos de crear una red de desarrollo local, estas compañías acaparan las tierras y participan en la permanencia de los conflictos armados. Las acciones neocoloniales Norte-Sur que desatan dichas corporaciones incluyen los procesos de exterminio de las poblaciones indígenas. Como consecuencia, ha habido un proceso de devastación social y ambiental en el que la dimensión de género tiene un papel clave que explica los desplazamientos forzados en las mujeres. El trabajo asalariado en el ámbito de las industrias extractivistas está restringido para ellas. Los conflictos armados, el desempleo y el racismo ambiental suponen unas circunstancias violentas de desventaja, un motor de mantenimiento de la brecha de género. Esta situación en el Delta del Níger es un ejemplo de la dinámica de expulsión explicada por Saskia Sassen (2015), en la que el desplazamiento forzoso de las poblaciones tanto dentro como fuera de Nigeria —en el que se destaca el gran número de mujeres que se mueven por los circuitos transfronterizos— es el resultado de los impactos provocados por las lógicas Norte-Sur. Las jóvenes nigerianas son expulsadas del Delta del Níger, lo que plantea un escenario óptimo para las operaciones de captación de las redes de trata sexual, que son la plataforma organizada que deslocaliza los cuerpos femeninos hacia los mercados prostitucionales de Occidente. Las mujeres mercantilizadas son objeto de consumo en un formato bien asentado y longevo que se ha cultivado en el capitalismo y que remite de forma constante a una cultura esclavista. La desposesión, el empobrecimiento racializado y la falta de oportunidades de las jóvenes nigerianas catapultan la disponibilidad de sus cuerpos para el mercado sexual internacional, de manera que la acción proxeneta conserva una alta facilidad de captación. Tanto el proceso de ruina del Delta del Níger como la acumulación de riqueza y privilegio de los varones occidentales en unas sociedades organizadas patriarcalmente suponen las perfectas condiciones para que este sistema prostitucional funcione.

Este trabajo contribuye al debate internacional entorno a la prostitución e incide en la problemática desde el análisis geopolítico. La trata sexual implica la ausencia de derechos básicos para las mujeres captadas y, por el contrario, garantiza el acceso sexual barato de sus cuerpos por parte de los hombres. La violencia sexual contra las víctimas posee a su vez una conexión con las violencias de los conflictos armados, las relaciones neocoloniales y la negligencia de los estados implicados, tanto en el origen como en los destinos, en relación con las situaciones estructurales que viven las mujeres. Esta violencia corporeizada es política y es por ello que la comprensión geopolítica resulta conveniente, pues a través de ella he podido profundizar en el subsuelo y los sedimentos de la prostitución forzada nigeriana actual. El marco geopolítico feminista dota de capacidad para ver las superestructuras asociadas al negocio de esta prostitución. A través del caso mostrado es posible comprender que la prostitución versa sobre el abuso patriarcal y la cultura de la esclavitud y la servidumbre, un sistema que tiene una historia antigua inscrita en la supremacía masculina. Precisamente porque la historia patriarcal ha creado la posibilidad de que los hombres accedan sexualmente a los cuerpos de las mujeres se ha generado una demanda de prostitución que se ha incrementado en las últimas dos décadas a cifras sin precedentes.

21

La asignación del marco del «trabajo sexual» a la prostitución ha construido una narrativa que enmascara las profundas complejidades existentes en un sistema creado bajo la cultura de la esclavitud sexual, forjado en la división de género y reproducido en la desigualdad. He hallado que las narraciones sobre «trabajo sexual», planteadas en el seno de la geografía, no han dado explicaciones profundas a este fenómeno. La literatura publicada no ha integrado los múltiples factores de género, de raza y neoliberales que condicionan el creciente número de víctimas de esclavitud sexual y, lejos de apuntar hacia el estudio de los agentes implicados, las bases culturales y las superestructuras políticas, ha legitimado el relato del «trabajo sexual» sin aportar una visión crítica del proxenetismo y del consumo sexual.

El análisis de este discurso geográfico revela que el núcleo del asunto, vinculado a la violencia de escalas corporal, política, económica y cultural, no es acometido y, por lo tanto, deja sin cuestionar importantes aspectos sobre las desiguales estructuras de poder que actúan en el ámbito de la prostitución. En el momento en el que los trabajos escrutados han considerado la explotación sexual como «trabajo sexual» o «migraciones para el trabajo sexual» se produce un efecto de legitimación del proxenetismo. Las narrativas geográficas no han destacado el hecho clave de que la prostitución nace y se desarrolla con base en la brecha de género, una división muy clara en la que son las mujeres las prostitutas y los hombres los prostituidores. Sin embargo, el discurso geográfico del «trabajo sexual» ha simplificado la complejidad del fenómeno, reduciéndolo a una mera transacción econó-

mica y obviando la geopolítica implicada. Comprender la prostitución nigeriana desde su dimensión geopolítica ha supuesto descubrir que existen esferas políticas, económicas y culturales que en apariencia se hallan lejos de la violencia sexual, pero que, sin embargo, son los pilares que forman la arquitectura de este sistema de explotación sexual.

Resulta, pues, necesario seguir profundizando en las interconexiones que generan los órdenes racistas, capitalistas y patriarcales, con claros impactos negativos en las mujeres. Dadas las cifras alcanzadas de trata sexual en estos momentos, resulta inminente realizar más indagaciones geográficas sobre los factores políticos que motivan las violencias sexuales. Así, es preciso que se aborde la prostitución desde la geografía feminista como una forma de segregación de género, de raza y una dimensión espacial del privilegio masculino. Es el momento de elaborar estudios que realicen un rastreo geopolítico de las claves que impulsan el constante aumento de cifras de víctimas de explotación sexual, sus conexiones con los procesos de ruina de los territorios, las dinámicas neocoloniales, el racismo ambiental y la deriva extractivista. Disponemos de conceptos y métodos de comprensión geopolítica del mundo global y de un sólido cuerpo de literatura sobre las violencias contra las mujeres que debemos aplicar a los acontecimientos transnacionales, pero también a los de la vida cotidiana, para poder contribuir con propuestas de mejora, incluso con potenciales soluciones.

22

BIBLIOGRAFÍA

- ADEBAYO, Bukola (2019). «Major new inquiry into oil spills in Nigeria's Niger Delta launched». Disponible en: <https://edition.cnn.com/2019/03/26/africa/nigeria-oil-spill-inquiry-intl/index.html>
- ADUNBI, Omolade (2015). *Oil Wealth and Insurgency in Nigeria*. Indiana University Press.
- AGBU, Osita (2003). «Corruption and Human Trafficking: the Nigerian Case». *West Africa Review*, 4 (1), 1-13.
- ALI, Kamran Asdary y RIEKER, Martina (2008). «Introduction: Urban Margins». *Social Text*, 26 [2 (95)], 1-12. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/01642472-2007-026>
- ÁLVAREZ FEANS, Aloia (2010). *Nigeria. Las brechas de un petroestado*. Madrid: La Catarata.
- ANUGWOM, Edlyne Ezenongaya y ANUGWOM, Kenechukwu N. (2009). «The other side of civil society story: Women, oil and the Niger Delta environmental struggle in Nigeria». *GeoJournal*, 74 (4), 333-346. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s10708-008-9239-4>
- BALAGUER HUGUET, Pau (2003). «La prostitució no regulada a Palma de Mallorca: distribució de l'oferta als domicilis particulars». *Territoris*, 4, 159-170.

- BARRY, Kathleen (1987). *Esclavitud sexual de la mujer*. Barcelona: LaSal, Edicions de les dones.
- CACHO, Lydia (2010). *Esclavas del poder*. Barcelona: Random House Mondadori.
- COBO, Rosa (2017). *La prostitución en el corazón del capitalismo*. Madrid: La Catarata.
- COOK, Ian R. (2015). «Making links between sex work, gender and victimisation: the politics and pedagogies of John Schools». *Gender, Place & Culture*, 22 (6), 817-832. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2014.917277>
- EGHAREVBA, Rachael K. e IWEZE, Felicia A. (2004). «Sustainable Agriculture and Rural Women: Crop Production and Accompanied Health Hazards on Women Farmers in Six Rural Communities in Edo State Nigeria». *Journal of Sustainable Agriculture*, 24 (1), 39-51. Disponible en: https://doi.org/10.1300/J064v24n01_05
- y OSUNDE, Destiny Osagie (2001). «The Effect of Crude Oil on Seedling Growth of Two Forest Fruit Trees: *Chrysophyllum albidum* (Gambaya albida) and *Dacryodes edulis* G. Don». *Journal of Sustainable Agriculture*, 18 (2-3), 25-35. Disponible en: https://doi.org/10.1300/J064v18n02_04
- ELABOR-IDEMUDIA, Patience (2003). «Race and Gender Analyses of Trafficking: A Case Study of Nigeria». *Canadian Woman Studies*, 22 (3,4), 116-123.
- EUROSTAT (2015). «Trafficking in Human Beings». Disponible en: https://ec.europa.eu/anti-trafficking/publications/trafficking-human-beings-eurostat-2015-edition_en
- (2018). «Data collection on trafficking in human beings in the EU». Disponible en: https://caribbeanmigration.org/sites/default/files/repository/2018_ec_tip_data-collection-study.pdf
- FAIER, Lieba (2014). «Everyday articulations of prostitution: how some Filipina migrants in rural Japan describe sexual-economic relationships». *Gender, Place & Culture*, 21 (8), 979-995. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.810599>
- FARIA, Caroline (2017). «Towards a countertopography of intimate war: contouring violence and resistance in a South Sudanese diaspora». *Gender, Place & Culture*, 24 (4), 575-593. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1314941>
- FARLEY, Melissa (2007). *Prostitution and trafficking in Nevada. Making the connections*. San Francisco: Prostitution, Research & Education.
- , LYNNE, Jacqueline y COTTON, Ann J. (2005). «Prostitution in Vancouver: Violence and the Colonization of First Nations Women». *Transcultural Psychiatry*, 42 (2), 242-271. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1363461505052667>

- FLURI, Jennifer L. (2009). «Geopolitics of gender and violence 'from below'». *Political Geography*, 28 (4), 259-265. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2009.07.004>
- (2011). «Armored peacocks and proxy bodies: gender geopolitics in aid/development spaces of Afghanistan». *Gender, Place & Culture*, 18 (4), 519-536. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2011.583343>
- y PIEDALUE, Amy (2017). «Embodying violence: critical geographies of gender, race, and culture». *Gender, Place & Culture*, 24 (4), 534-544. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1329185>
- GOLDMAN, Marion S. (1984). «The Immoral Landscape: Female Prostitution in Western Societies. Richard Symanski». *American Journal of Sociology*, 90 (1), 235-237. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/228074>
- HODAL, Kate (2017). «Absolutely shocking: Niger Delta oil spills linked with infant deaths». *The Guardian*, 6 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/global-development/2017/nov/06/niger-delta-oil-spills-linked-infant-deaths>
- HOWELL, Philip (2009). *Geographies of Regulation: Policing Prostitution in Nineteenth-Century Britain and the Empire*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- , BECKINGHAM, David y MOORE, Francesca (2008). «Managed zones for sex workers in Liverpool: contemporary proposals, Victorian parallels». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 33 (2), 233-250. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2008.00292.x>
- HUBBARD, Phil (1998). «Sexuality, Immorality and the City: Red-light districts and the marginalisation of female street prostitutes». *Gender, Place & Culture*, 5 (1), 55-76. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09663699825322>
- (2012). *Cities and sexualities*. Abingdon (Oxon): Routledge.
- y COLOSI, Rachela (2013). «Sex, Crime and the City: Municipal Law and the Regulation of Sexual Entertainment». *Social and Legal Studies*, 22 (1), 67-86. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0964663912459292>
- HYNDMAN, Jennifer (2001). «Towards a feminist geopolitics». *The Canadian Geographer/Le Géographe Canadien*, 45 (2), 210-222. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.2001.tb01484.x>
- IHAYERE, Celestina, OGELEKA, Doris Fovwe y ATAINE, Theresa Ifeyinwa (2014). «The effects of the Niger Delta oil crisis on women folks». *Journal of African Studies and Development*, 6 (January), 14-21. Disponible en: <https://doi.org/10.5897/JASD11.078>
- IKELEGBE, Augustine (2005). «Engendering civil society: oil, women groups and resource conflicts in the Niger Delta region of Nigeria». *The Journal of Modern African Studies*, 43 (2), 241-270. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0022278X05000820>

- INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION (2006). «Migration, Human Smuggling and Trafficking from Nigeria to Europe». *IOM Migration research series*, 23.
- JEFFREYS, Sheila (2009). *The Industrial Vagina: The Political Economy of the Global Sex Trade*. Abingdon: Routledge.
- KELLY, Annie y TONDO, Lorenzo (2016). «Trafficking of Nigerian women into prostitution in Europe 'at crisis level'». *The Guardian*, 8 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.theguardian.com/global-development/2016/aug/08/trafficking-of-nigerian-women-into-prostitution-in-europe-at-crisis-level>
- KERKIN, Kate (2004). «Discourse, representation and urban planning: How a critical approach to discourse helps reveal the spatial re-ordering of street sex work». *Australian Geographer*, 35 (2), 185-192. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0004918042000249494>
- LERNER, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- LOW, Martina y RUHNE, Renate (2009). «Domesticating Prostitution: Study of an Interactional Web of Space and Gender». *Space and Culture*, 12 (2), 232-249. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1206331209331599>
- LUGONES, María (2012). «Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples». En MONTES RUIZ, Patricia (ed.), *Pensando los feminismos en Bolivia*. La Paz: Conexión Fondo de Emancipación, 129-140.
- MASSARO, Vanessa A. y WILLIAMS, Jill (2013). «Feminist Geopolitics». *Geography Compass*, 7 (8), 567-577. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/gec3.12054>
- McKEWON, Elaine (2003). «The historical geography of prostitution in Perth, Western Australia». *Australian Geographer*, 34 (3), 297-310. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0004918032000152393>
- MIES, Maria (1998). *Patriarchy and accumulation on a world scale: women in the international division of labour*. London and New York: Zed Books.
- MOUNTZ, Alison (2017). «Political geography III: Bodies». *Progress in Human Geography*, 42 (5), 759-769. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0309132517718642>
- y HYNDMAN, Jennifer (2006). «Feminist approaches to the global intimate». *Women's Studies Quarterly*, 34(1/2), 446-463.
- NATIONAL BUREAU OF STATISTICS FEDERAL REPUBLIC OF NIGERIA (2012). «Annual Abstract of Statistics». Disponible en: http://www.nigerianstat.gov.ng/pdfuploads/annual_abstract_2012.pdf
- OEC (2019). «Nigeria exports». Disponible en: <https://oec.world/en/profile/country/nga/>
- OKORO, Stanley U. et al. (2016). «A novel approach in monitoring land-cover change in the tropics: oil palm cultivation in the Niger Delta, Nigeria».

- DIE ERDE—Journal of the Geographical Society of Berlin*, 147 (1), 40-52.
 Disponible en: <https://doi.org/10.12854/erde-147-3>
- OLUDURO, Olubayo (2014). *Oil Exploitation and Human Rights Violations in Nigeria's Oil Producing Communities*. Cambridge: Intersentia Publishing.
- OMORODION, Francisca Isi (2009). «Vulnerability of Nigerian Secondary School to Human Sex Trafficking in Nigeria». *African Journal of Reproductive Health*, 13 (2), 33-48.
- ONWUKA, E. C. (2005). «Oil extraction, environmental degradation and poverty in the Niger Delta region of Nigeria: A viewpoint». *International Journal of Environmental Studies*, 62 (6), 655-662. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00207230500040823>
- ORCHARD, Treena *et al.* (2016). «'You just have to be smart': spatial practices and subjectivity among women in sex work in London, Ontario». *Gender, Place & Culture*, 23 (11), 1572-1585. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2016.1219328>
- OYEWUMI, Oyeronke (1997). *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PAIN, Rachel (2015). «Intimate war». *Political Geography*, 44, 64-73. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2014.09.011>
- y STAEHEL, Lynn (2014). «Introduction: intimacy-geopolitics and violence». *Area*, 46 (4), 344-347. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/area.12138>
- PETTMAN, Jan Jindy (1997). «Body politics: International sex tourism». *Third World Quarterly*, 18(1), 93-108. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/01436599715073>
- PNUD (2018). «Índices e indicadores de desarrollo humano». *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)*, 1-123.
- PRIOR, Jason, HUBBARD, Phil y BIRCH, Philip (2013). «Sex worker victimization, modes of working, and location in New South Wales, Australia: A geography of victimization». *Journal of Sex Research*, 50 (6), 574-586. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00224499.2012.668975>
- RANEA TRIVIÑO, Beatriz (2016). «Analizando la demanda: relación entre masculinidad hegemónica y prostitución femenina». *Investigaciones Feministas*, 7 (2). Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2016.v7.n1.50746
- RAYMOND, Janice G. (2013). *Not a choice, not a job: Exposing the Myths about Prostitution and the Global Sex Trade*. Washington, D.C.: Potomac Books.
- SAMARASINGHE, Vidyamali (2005). «Female Labour in Sex Trafficking: a Darker Side of Globalization». En NELSON Lise y SEAGER, Joni (eds.), *A Companion to Feminist Geography*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- SASSEN, Saskia (2015). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz Editores.

- SEGATO, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SENTAMU, John *et al.* (2019). «Double standards on oil spills in Nigeria must end». *The Guardian*, 26 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.theguardian.com/environment/2019/mar/26/double-standards-on-oil-spills-in-nigeria-must-end>
- SILVA, Joseli Maria y ORNAT, Marcio Jose (2015). «Intersectionality and transnational mobility between Brazil and Spain in *travesti* prostitution networks». *Gender, Place & Culture*, 22 (8), 1073-1088. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2014.939148>
- SMITH, Sara H. (2009). «Domestication of geopolitics: Buddhist-Muslim conflict and the policing of marriage and the body in Ladakh, India». *Geopolitics*, 14 (2), 197-218. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14650040802693382>
- SWEET, Elizabeth L. y ORTIZ ESCALANTE, Sara (2016). «*Engaging territorio cuerpo-tierra* through body and community mapping: a methodology for making communities safer». *Gender, Place & Culture*, 0524 (September), 1-13. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2016.1219325>
- TANI, Sirpa (2002). «Whose Place is This Space? Life in the Street Prostitution Area of Helsinki, Finland». *International Journal of Urban and Regional Research*, 26 (2), 343-359. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00383>
- UGOR, Paul U. (2013). «Survival strategies and citizenship claims: youth and the underground oil economy in post-amnesty Niger Delta». *Africa*, 83 (02), 270-292. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0001972013000041>
- UKAID, BRITISH COUNCIL (2012). «Gender in Nigeria Report 2012». Disponible en: <https://www.gov.uk/government/publications/gender-in-nigeria-report-2012>
- UNESCO (2006). «Human Trafficking in Nigeria: root causes and recommendations». Policy Paper Poverty Series n.º 14.2 (E), Paris.
- UNICRI (2010). «Trafficking of Nigerian girls to Italy». Disponible en: <http://unicri.it/trafficking-nigerian-girls-italy>
- WOMEN'S LINK WORLDWIDE (2014). «La trata de mujeres y niñas nigerianas: esclavitud entre fronteras y prejuicios». Disponible en: <https://www.womenslinkworldwide.org/files/1355/la-trata-de-mujeres-y-ninas-nigerianas.pdf>
- WRIGHT, Melissa W. (2004). «From protests to Politics: Sex Work, Women's Work and Ciudad Juarez Modernity». *Annals of the Association of American Geographers*, 94 (2), 369-386. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.2004.09402013.x>

WRM (2014). «Nigeria: ¡Basta de vender tierras a las empresas en el Estado de Edo!». *Boletín 201*, 12 de mayo de 2014. Disponible en: <http://wrm.org.uy/es/articulos-del-boletin-wrm/seccion2/nigeria-basta-de-vender-tierras-a-las-empresas-en-el-estado-de-edo/>

02

(NI) COMPAÑERAS (NI) REVOLUCIONARIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA POESÍA 2.0

(Neither) companions (nor) revolutionaries.
The representation of women in poetry 2.0

LUCÍA LAMORA ARANDA

Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

RESUMEN

La producción, difusión y disfrute de la experiencia poética han cambiado considerablemente en los últimos años. El principal factor que ha causado esta revitalización de la poesía es internet y, más concretamente, las redes sociales. La evolución de la poesía hacia los nuevos caminos digitales se ha visto motivada por la incorporación de la generación *millennial* al mercado artístico, público que no contemplaba el género lírico dentro de sus intereses. Una de las consecuencias que conlleva esta revolución es la democratización de la poesía. Las nuevas formas de producción y de recepción hacen que los sujetos *autor/a-escritor/a-lector/a* no respondan a los mismos esquemas a los que se ajustaba la lírica hace unos años. Desde esta perspectiva, en el presente artículo nos centramos en analizar cómo queda perfilada la imagen de las mujeres en el discurso de dos poetisas que ocupan las primeras posiciones de este nuevo «canon» poético del siglo XXI en España: Marwan y Diego Ojeda. A partir de los resultados del análisis procuramos responder a la pregunta que constituye el eje central de nuestro trabajo: ¿se ha renovado el imaginario en la representación de las mujeres en la poesía 2.0? El análisis crítico de los textos seleccionados, «Compañeras» y «Mi chica revolucionaria» (incorporados en el Anexo I) evidencia la perpetuidad del machismo oculto en la vorágine digital.

29

Palabras clave

Representación femenina, poesía 2.0, ciberpoetas, redes sociales, democratización.

ABSTRACT

The production, dissemination, and enjoyment of the poetic experience have changed considerably in recent years. The primary factor that has caused this revitalization of poetry is the internet, and more specifically, social media. The evolution of poetry towards new digital avenues has been motivated by the incorporation of the *millennial* generation into the artistic market, an audience that did not consider the lyrical genre within their interests. One of the consequences of this revolution is the democratization of poetry. The new forms of production and of reception have made it so the concepts of *author-writer-reader* no longer reflect the same schemata to which lyrical poetry was fitted just a few years ago. From this perspective, in the current study we will focus on analyzing how the image of women is developed in the discourse of two poets who hold first place in this new poetic «canon» of the twenty-first century in Spain: Marwan and Diego Ojeda. Based on the analysis, we intend to respond to the question that makes up the central idea of this work: Has the stereotype regarding the representation of women in poetry 2.0 been updated? The critical analysis from the text «Compañeras» and «Mi chica revolucionaria» (added to the Anexo I) shows chauvinism perpetuity hidden within digital vortex.

30

Keywords

Female representation, poetry 2.0, cyberpoets, social media, democratization.

Nací para poeta o para muerto,
 escogí lo difícil
 —supervivo de todos los naufragios—,
 y sigo con mis versos,
 vivita y coleando
 (Gloria Fuertes. *Obras incompletas*, 1975)

GÉNERO Y POESÍA EN LA RED

En su vertiente artística y social, el género poético se ha visto beneficiado por la aparición de nuevas herramientas que permiten un mayor grado de comunicación entre las y los escritores y un diálogo horizontal con las y los lectores. La poesía ha dejado de verse como un género hermético dirigido a una minoría y está cada vez más presente en la cotidianeidad de las y los lectores que, registrados en una red social, leen y comparten los poemas de *cyberpoetas* que progresivamente van conformando su particular canon literario.

Contemplado desde esta perspectiva, el fenómeno poético ha comportado una serie de consecuencias que nos permiten hablar del binomio

género y poesía en la red como una realidad ambivalente. Si bien es cierto que las redes sociales proporcionan un libre acceso y amplia difusión en el ámbito de la escritura poética, la presencia de las poetas se traduce, en muchas ocasiones, en su inclusión en antologías femeninas que luego ocupan un lugar en el estante de las librerías dedicado a la poesía escrita por mujeres (Díaz, 2015).

La importancia y visibilidad que, a priori, se concede a la poesía de estas mujeres, nos lleva a plantearnos si realmente este tipo de iniciativas alcanzarán el propósito de equiparar la labor de los poetas hombres y la de las mujeres o si por el contrario incentivarán las diferencias y las dificultades a las que muchas autoras deben enfrentarse a la hora de publicar un poemario o ir a un recital de poesía. De acuerdo con Díaz (2015):

A pesar de que los avances sociales, en la poesía, al igual que en otros ámbitos siguen perviviendo desigualdades de género. Las librerías reservan secciones específicas de poesía femenina y las editoriales publican antologías de mujeres poetas; iniciativas que aparentemente buscan visibilizar a las mujeres pero que confirman una realidad androcéntrica.

Mujeres escritoras, poetas, poetisas, *ciberpoetas*, *instapoetas*...; son muchas las denominaciones que actualmente se emplean desde el plano de la crítica para denominar a estas autoras que, aunque reconocen que tienen más facilidades que sus predecesoras, son conscientes de que siguen estando, en cierto modo, en un segundo plano respecto a la posición masculina. Al respecto, señala Rosal (2016: 191): «Si bien basta una mirada a las múltiples páginas webs, fotos, blogs y redes sociales para confirmar la intensa red poética en la que las poetas mantienen una amplia representación y dinamismo, ello no significa que se hayan abolido las condiciones que relegaba a las poetas de los márgenes».

La presencia de las poetas jóvenes en el panorama lírico español ha aumentado considerablemente gracias a la democratización que permiten las redes sociales al respecto. De acuerdo con G. de la Cueva (En Díaz, 2015): «Las redes sociales también han hecho que la poesía tenga más difusión y ha ayudado a que muchas mujeres que escribían cuadernos se abrieran un *tumblr* o un blog».¹

La accesibilidad a la creación poética ha contribuido favorablemente a visibilizar nuevas voces femeninas como la de Irene X, poeta que reivindica la incorporación de la perspectiva de género en gran parte de su

LAS CIBERPOETAS

1. Tumblr es una plataforma digital que permite publicar imágenes, textos, vídeos, enlaces, archivos de audio. A pesar de su éxito en la primera década de 2000, hoy se encuentra relegada a un segundo plano.

obra literaria. El cambio social que han supuesto las nuevas tecnologías para el mundo del arte es percibido y valorado por la autora: «Antes a las mujeres nos daba más vergüenza expresarnos; había un tabú sobre nosotras, que se está cayendo» (Queralt, 2018).

No obstante, y tal y como señalábamos anteriormente, ello no implica una equiparación a la labor poética de los poetas, ni en número de escritores ni desde el punto de vista de la crítica literaria. En este sentido, poetas como Rocío Acebal señalan: «Todavía nos queda mucho por lo que luchar, porque nos menosprecian constantemente: somos minoría en los catálogos, en los jurados (y, consecuentemente, en los premiados), en las antologías, en los suplementos culturales...» (Sordo, 2018). Al menosprecio que verbaliza Acebal se suman las ideas de Rosa Berbel, una de las autoras más jóvenes de esta generación. Teniendo en cuenta ese ímpetu de lucha, Berbel opina: «Las propuestas poéticas más valientes y disruptivas del momento las están haciendo mujeres» (Domingo, 2019).

32

Desde otra perspectiva, la poeta Elvira Sastre, que encabeza las listas de ventas en los últimos años, subraya las desigualdades de género y las acepta como un reto en su trayectoria personal y literaria: «En el mundo literario, como en el mundo en general, hay una predominancia masculina [...] He sentido que en algunos momentos se me ha tratado de forma diferente por ser mujer, pero precisamente eso ha sido lo que me ha hecho tener más ganas para luchar y hacerme un hueco» (Cañedo, 2018).

Las palabras de las autoras nos permiten configurar una visión determinada sobre el binomio género y poesía 2.0. Aunque no todas las opiniones nos lleven a una única respuesta sistematizada, consideramos que existen ejes comunes que subyacen en las palabras de las poetas jóvenes que conforman una parte del panorama lírico actual. En esta línea, existe una serie de aspectos que circundan la realidad de la ecuación género y poesía en la red. Uno de ellos es el término *poetisa*, el cual, marcado con una connotación despectiva, se utiliza en numerosas ocasiones para nombrar a las autoras en recitales líricos o en presentaciones de poemarios.² El empleo de la palabra *poetisa* supone «ponerle un sufijo a una palabra que es andrógina» y, por tanto, no considerar que hombres y mujeres ocupen el mismo espacio en el terreno de la lírica.³

Por otra parte, el mercado editorial también propicia la desigualdad entre la poesía escrita por mujeres y por hombres.⁴ Tal y como señala Díaz (2015), «en el mercado editorial a las mujeres se les exige más calidad en sus obras y se hacen antologías específicas de poesía femenina». Contemplado desde esta perspectiva, la publicación de antologías como *La manera de recogerse el pelo*, *23 pandoras* o *Sangrantes: Poesía «desde la menstruación»* —por citar algunos ejemplos— pueden concebirse como un proyecto literario que da voz a la obra de mujeres que, de otro modo, no hubieran

2. Castañón, Sofía (dir.) (2014). *Se dice poeta*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AQWyOHHUEzU>

3. Afirmaciones de la poeta Estíbaliz Espinosa en el documental *Se dice poeta*.

4. En palabras de Acebal (2017): «Una breve ojeada a la lista de libros de Frida Ediciones, editorial fundamental para estudiar este fenómeno, nos da una pista de lo que nunca cambia: siete libros escritos por mujeres, veintiocho por hombres».

podido ver la luz en formato libro o, por el contrario, como una manera de conglomerar y aislar la poesía escrita por mujeres como algo exclusivo y diferente a la poesía producida por los poetas de su misma generación.

Sin embargo, a pesar del crecimiento de estas iniciativas editoriales, «las poetas están menos representadas en las ediciones en papel» (Rosal, 2016: 192) ya que, tal y como apunta Elena Medel «los espacios de poder —editoriales, antologías, festivales, ciclos...— continúan siendo dirigidos por hombres o por mujeres con un pensamiento, en ese sentido, patriarcal» (Rosal, 2016: 192).⁵

La ecuación género y poesía en la red genera una serie de conclusiones agrídulces. Las poetas y sus textos ocupan un puesto significativo en el panorama lírico actual, pero siguen siendo una minoría que sufre las desigualdades de género presentes en el terreno cultural y que tiene que aprovechar la rápida difusión y cercanía que permiten las redes sociales para combatirlos. Una de las maneras que consideramos puede contribuir positivamente a conseguir el equilibrio, y, al cabo, el empleo de un único término (*poeta*), es que el discurso de los *ciberpoetas* —hombres y mujeres— apueste por una línea feminista (Acebal, 2017), aspecto que investigaremos en los siguientes apartados del presente trabajo.

Si ayer fueron anónimas, hoy toman los versos.
(Acebal, 2017)

Abu-Tahoun Recio (Madrid, 1979), popularmente conocido como Marwan, es un cantautor que goza de cierto reconocimiento en el panorama musical de nuestro país.⁶ Su carrera poética comenzó en 2011 con la publicación del poemario *La triste historia de tu cuerpo sobre el mío*, que alcanzó la cifra de 50000 ejemplares vendidos. Desde entonces ha lanzado al mercado cuatro poemarios más con el mismo grado de aceptación por parte de las y los lectores.⁷ La trayectoria poética del autor y el éxito que han alcanzado sus obras le han consolidado como «el abanderado de la nueva poesía española».⁸

Del mismo modo que otros autores de la denominada poesía 2.0, Marwan es un poeta con un alto grado de actividad en las redes sociales, con la creación y gestión de un blog personal (www.marwanblog.blogspot.com) y 133 000 seguidores y seguidoras en Twitter y 189 000 en la red social Instagram.

El texto seleccionado para el presente trabajo lleva por título «Compañeras», poema en prosa incluido en el poemario *Todos mis futuros son*

5. Las palabras de Medel pueden extenderse también a la situación de desigualdad que se produce en la concesión de los premios literarios. En este sentido, se señala en el artículo «El club de las poetas invisibles» que «el 84% de los jurados son hombres. Hasta el 2016, el premio Loewe recayó en una mujer y en 27 hombres; el Casa de América, en 2 mujeres y 14 hombres, mientras que los premios nacionales han ido a 5 mujeres de 40 galardonados». *La Vanguardia*, 19 de marzo de 2018. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180319/441668289109/mujeres-poetas-antologia-poetas-espanolas-poesia-femenina-premios.html>

REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN LA POESÍA 2.0

«Compañeras», Marwan

6. La información sobre el autor ha sido recogida de la página web <http://www.marwanweb.com/biografia/>

7. *Apuntes sobre mi paso por el invierno* (2014), *Todos mis futuros son contigo* (2015), *Mis paisajes interiores* (2017) y *Los amores imparables* (2018).

8. <https://www.planetadelibros.com/autor/marwan/000043918>

contigo (2015).⁹ Este poema se ha utilizado para reivindicar la igualdad entre hombres y mujeres, hecho que a priori concuerda con las afirmaciones del propio autor: «Claro que soy feminista, es que para mí es una obligación moral y humana. Es lo que me sale del corazón. Sí, y me siento muy satisfecho de ello».¹⁰ Ahora bien, ¿qué imagen se está perfilando de la mujer en «Compañeras»? ¿Es realmente un texto que refleje el ideal feminista que proclama el autor?

En líneas generales, Marwan ofrece en este poema una enumeración con carácter de denuncia hacia todas las etiquetas que la sociedad, a la que define como «mundo patriarcal, mundo enfermo» (v. 12), ha ido yuxtaponiendo al sustantivo «mujer». En este sentido, el binomio mujer-madre está presente a lo largo de todo el poema, de manera explícita: «cuando ve a una mujer besar a su hijo» (v. 1), «madres que se crujen el alma» (v. 4), «mujeres que obligamos a ser madres» (v. 19) o metafórica: «lobas que amamantan, cuidan a sus cachorros» (v. 6).

Las otras etiquetas que completan la definición de la mujer responden a las diferentes realidades que, según Marwan, giran en torno a la figura femenina: trabajadoras («mujeres cargando», v. 3), luchadoras («están luchando, partiéndose el alma por todos», v. 27), revolucionarias, resignadas («limitándose a amar, a ver la distribución desigual del poder y seguir amando», v. 13), amas de casa («a cargo de la casa», v. 9), amantes («mujeres que aman», vv. 13-14; «limitándose a amar», v. 12) e incluso objetos («mujer anuncio para que tú la disfrutes, para que tú la mires, mujer objeto», v. 17).

La voz masculina en este poema no queda representada únicamente por el poeta, sino que remite también al destinatario: los versos están dirigidos a todos los hombres de ese «mundo patriarcal» con el fin de visibilizar, por un lado, lo que ellos han contribuido en la construcción de la identidad femenina y, por otro, todas las «virtudes» que poseen las mujeres que los rodean. De este modo, Marwan se dirige a los hombres como «imbéciles» (v. 27) por no ver ni valorar todo lo que la mujer hace en su cotidianidad. En este caso el poeta no se incluye en la voz lírica como sí lo hace cuando afirma: «siempre preparadas como yo lo desee» (v. 21), «mujeres a las que *obligamos* a ser madres» (v. 19), «yo solo quiero que descansen, que las *dejemos* descansar» (v. 31) [cursivas mías].

Otro de los procedimientos que utiliza Marwan para la configuración de la imagen de las mujeres es la alusión a figuras femeninas reconocidas históricamente (vv. 22-23) y a iconos feministas, como Frida Kahlo, Rosa Parks o Simone de Beauvoir (vv. 34-35). El poeta no expone más que una enumeración de nombres intercalados con sintagmas que no guardan relación directa con la biografía de estas mujeres. Suponemos, pues, que recurrir a la tradición histórica en un poema de estas características puede deberse a una necesidad de apoyar su discurso en unos nombres universalmente

9. Después de su publicación en papel, estos versos se han convertido en un videopoema disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bAlt0041fq5>

10. Entrevista disponible en línea: <https://www.lanzadigital.com/cultura/marwan-nos-perdemos-las-relaciones-carne-hueso-las-relaciones-pantalla/>

conocidos. Diferente concepción de este hecho se desprendería si el autor incluyera otros nombres menos conocidos, pero igualmente significativos en el panorama feminista.

En la totalidad del poema se desprende un tono de denuncia en palabras de un poeta hombre con una ideología feminista que habla por y para los hombres sobre las desigualdades que se producen en torno a la mujer. Si bien es cierto que el poema presenta cierto carácter reivindicativo en las múltiples adjetivaciones que emplea para definir a las mujeres y en las aserciones y exhortaciones dirigidas a los hombres, ¿hasta qué punto han sido colocadas pensando en progresar hacia una sociedad feminista y no para limpiar la conciencia de los hombres que, según Marwan, son los autores de estas desigualdades?

La cuestión formulada surge a partir del análisis de construcciones tales como: «mujeres que aman» (v. 13-14), pero no se aman a sí mismas; «normas sociales aceptadas por todos» (v. 24), entendiendo que bajo ese pronombre se encuentran los dos géneros; «yo solo quiero que descansen, que las dejemos descansar» (v. 31), aceptando y predicando que lo único que realmente queremos las mujeres es que los hombres nos dejen descansar; «compañeras, siempre, compañeras» (v. 38). ¿Compañeras de quién? ¿De los hombres? ¿De nosotras mismas? Respuesta que queda abierta a la interpretación de cualquier lector, el cual, en un alto porcentaje, corresponde a un sector específico de la sociedad: las mujeres jóvenes.

En suma, se trata de un poema en prosa de carácter aparentemente reivindicativo, que intenta denunciar la situación que han sufrido las mujeres y que se mantiene hoy. Situación provocada por los «imbéciles» que no son capaces de apreciar a esas mujeres madres, luchadoras, resignadas, cariñosas, empáticas, salvadoras... pero ante todo compañeras, obviando con ese término la posibilidad de que, aunque viva «sin dueño» (v. 38), una mujer pueda ser independiente en ese «mundo enfermo» (v. 12).

Diego Ojeda (Gran Canaria, 1985) es cantautor, poeta y director ejecutivo de MueveTuLengua, editorial centrada en la publicación de poemarios y antologías. Además del éxito que ha conseguido en el terreno musical, el poeta canario ha publicado cuatro libros: *A pesar de los aviones* (2012), *Mi chica revolucionaria* (2014), *Siempre donde quieras* (2015), *Compañera Galáctica* (2017) y *Manhattan* (2018), de los cuales se han vendido alrededor de 100 000 ejemplares.¹¹

Diego Ojeda cuenta con un buen número de seguidores en las redes sociales (55 400 en la plataforma Twitter y 108 000 en Instagram), espacios donde comparte, entre otros detalles, los textos que conforman los poemarios anteriormente mencionados. Ojeda se define en sus redes

**«Mi chica revolucionaria»,
Diego Ojeda**

11. La información sobre el autor ha sido recogida de la página web <https://diegoojeda.com/>

sociales como hombre feminista, para el cual la poesía supone «la libertad absoluta para hacer lo que [l]e dé la gana porque la escribe para [él]». Compartiendo su poesía, explica el autor, «est[á] ayudando a otras personas con sentimientos».¹²

El poema que analizamos a continuación da título a la obra *Mi chica revolucionaria*, poemario que el autor define como «un canto de libertad hacia la mujer y hacia el amor libre».¹³ Un análisis pormenorizado de los versos que lo componen nos permitirá confirmar o refutar las palabras de su autor.

Fijémonos, en primer término, en el título del poema. En las tres palabras que lo componen encontramos el empleo del pronombre «mi», que ya indica una relación de posesión, seguido del sintagma «chica revolucionaria». Ojeda califica a esa chica, con la que manifiesta que tiene una relación amorosa, a partir del adjetivo «revolucionaria», esto es, «partidaria de la revolución, alborotadora, turbulenta», según el Diccionario de la Lengua Española. A partir de esta definición, podríamos esperar una exposición más o menos afín al concepto en cuestión. Sin embargo, lo que se observa es la particular visión que tiene Ojeda sobre lo que es una chica revolucionaria.

36

La lectura del poema permite establecer dos tipos de definiciones sobre el sujeto del poema: una más superficial en la que nos habla de su formación académica («habla dos idiomas, es diplomada, licenciada, experta», vv. 3-5), su entorno («familia típica de los ochenta, en un barrio a las afueras de Madrid», vv. 33-34) y su pasión por los animales («tiene dos gatas», v. 9; «quiere apadrinar un burro», v. 77). Por otra parte, contamos con una definición que consiste en la enumeración de rasgos más particulares que nos muestran como es el carácter de la chica revolucionaria.

En esta definición «B», el poeta realiza indirectamente una serie de identificaciones que no deben pasar desapercibidas ante los ojos del lector. En primer lugar, la calificación de la madre como «obediente» en «una familia típica de los ochenta», nos hace pensar que el hecho de que una madre sea obediente es lo típico, lo normal, lo socialmente establecido en cualquier familia de nuestra sociedad. En segundo lugar, Ojeda, voz lírica del poema, afirma que cuando su chica revolucionaria «se enfada sin razones» (v. 41), él «la desactiva», asumiendo que la mujer es un tipo de aparato tecnológico que puede controlar a su voluntad. En esa misma estrofa, el poeta expone que cuando la chica revolucionaria cocina él «la com[e] a besos» (v. 48), práctica que ha estado muy relacionada con el género femenino y que, para este autor, lleva consigo un premio amoroso.

Unos versos más adelante, Ojeda recurre al empleo de una oración condicional para tratar una cuestión relacionada con la actitud de la chica revolucionaria [cursivas mías]:

12. Afirmaciones recogidas de la entrevista: <https://theluxonomist.es/2018/06/01/entrevista-con-el-poeta-y-cantautor-diego-ojeda/daniel-de-la-pena>

13. Entrevista disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=eBUSE7_Z2rg

Si despierta de buen humor,
 hacemos fiesta, pintamos cuadros, llegamos tarde y mandamos al infierno
 a los dictadores, al sindicato, a los polis malos, a la alcaldesa,
 a las aseguradoras,
 a los narcos,
 a los notarios,
 a las monjas robaniños,
 a los curas tocaniños,
 a los padres peganiños.

El poeta enumera en esta estrofa una serie de buenas acciones —ocio-
 sas y sociopolíticas— que, por la sintaxis empleada, dependen del carácter
 con el que ella despierte cada mañana y no de él, oculto tras la primera per-
 sona del plural. «Mandar al infierno» a todos esos sectores de la sociedad es
 un acto que parece responder al significado del adjetivo «revolucionaria». Sin
 embargo, tal y como se muestra en el poema, ella no puede llevar a cabo esas
 acciones de manera independiente: necesita su compañía.

Por otra parte, el yo lírico, en este caso el autor del poema, se ma-
 nifiesta en diferentes momentos del texto mediante el uso de la primera
 persona del singular. De todas las veces que utiliza el pronombre «yo», nos
 centramos en el empleo particular que le concede en la siguiente estrofa
 [cursivas mías]:

Yo me preocupo
cuando se va sola a casa y no me avisa,
cuando pasea por el borde de un acantilado,
cuando vuela con su nave a 140,
cuando está enferma y no se medica,
cuando me habla de manifestaciones,
 de revoluciones [...]

La lectura derivada de estos versos nos ofrece un sentimiento pater-
 nalista y protector por parte del poeta ante una serie de situaciones tempo-
 rales en las que, aparentemente, la chica revolucionaria está en peligro. Esta
 preocupación se contrapone con la definición de chica revolucionaria que
 encontramos en la contraportada del poemario:

Las chicas revolucionarias
 andan sueltas,
 vuelan sin bragas
 y llevan en el bolso
 un libro de poemas.

Diego Ojeda termina de perfilar la imagen de la mujer revolucionaria con unos versos que, en relación adversativa, matizan la información anterior [cursivas mías]:

Yo me preocupo
*pero ella es libre y por eso la quiero, y es normal que se juegue la vida en un
 precipicio,
 es su vida.*

La libertad que concede a la chica revolucionaria es el motor del enamoramiento que él siente. No obstante, recordemos todas las características que previamente han servido al autor para definir a su chica. De este modo, podemos entender que el ideal de libertad femenina que toda mujer debería poseer y que en estos versos se intenta demostrar asume una serie de condicionantes que, aunque matizados con la conjunción adversativa, identifican a la mujer con ciertos supuestos que se alejan del ideal de libertad.

Con todo, Ojeda toma el adjetivo «revolucionaria» en este poema adaptándolo a sus creencias para, en los últimos versos, demostrar un ideal de libertad femenina que nada tiene que ver con la imagen de la mujer que nos muestra en las anteriores estrofas del poema.

38

(NI) COMPAÑERAS (NI) REVOLUCIONARIAS

«Compañeras» y «Mi chica revolucionaria» son dos poemas en los que sus autores trazan una imagen determinada sobre la mujer. Partiendo de este eje común, encontramos diferencias en el planteamiento de cada poeta. Así pues, mientras que en el poema de Marwan el sujeto comprende a todas las mujeres «compañeras», los versos de Ojeda hablan sobre una mujer en particular, *su* chica revolucionaria. En el primer caso, el receptor es concreto: es un poema que habla sobre las mujeres y está dirigido a los hombres. En el segundo caso, no se dirige directamente a un *tú*, únicamente tenemos la descripción de la mujer.

En ambos casos los autores recurren a la idea de mujer revolucionaria, aunque desde diferentes perspectivas. Si bien es cierto que Marwan no menciona explícitamente el término «revolucionaria» en «Compañeras», sí que afirma que las mujeres «están luchando» (v. 27), son «madres en lucha contra la historia» (v. 35). Así, tenemos un empleo del concepto en cierto modo ajustado a su significado lingüístico. Por el contrario, en el poema de Ojeda, «revolucionaria» sufre una extensión de uso a gusto del autor. Detrás de la mujer complaciente, pasiva y dependiente de la voluntad masculina que realmente se perfila no hay ni un ápice de revolución, sino más bien de estrategia comercial.

Aunque sean poemas de distinta índole («Compañeras» es una denuncia al mundo patriarcal y «Mi chica revolucionaria» un poema amoroso), los dos comparten un par de cuestiones de vital importancia: la presencia de la voz masculina y la inclusión de la tradición feminista en los versos que los conforman. En el poema de Marwan se define a los hombres como «imbéciles», una carga para la mujer en la que el autor se incluye mediante la persona gramatical según convenga. Ojeda, por el contrario, al ser él mismo la voz poética, nos ofrece una imagen paternalista y protectora que solo busca el bienestar de su chica.

Tal y como mencionábamos anteriormente, Marwan recurre a la tradición de manera un tanto aleatoria mediante la mera enumeración de nombres conocidos universalmente. En la última estrofa del poema de Ojeda encontramos el mismo recurso, pero con un matiz diferente. El poeta llama a la chica revolucionaria: «Mi Chavela, Mi Frida» (v. 103), utilizando de nuevo el determinante posesivo que aparece en el título del poema. De este modo, se está produciendo una fuerte cosificación de la mujer cuyas raíces las podemos encontrar desde el amor cortés de la poesía trovadoresca del siglo xv.

En definitiva, dos autores con dos discursos enmarcados en un mismo contexto literario (poesía en la red) y con un contenido poético común: la mujer. La madre y la amante perfecta. Ellos se muestran defensores de las desigualdades y protectores preocupados por su chica. Compañera y revolucionaria: dos términos que se emplean para realzar la figura de la mujer pero que ocultan una realidad diferente.

39

CONCLUSIONES

El *boom* poético que viene sucediendo en España en los últimos años se debe a la incorporación de la red como medio de creación y difusión de los poemas. En este contexto, las autoras que intentan hacerse hueco en el panorama literario continúan encontrándose, al igual que las poetisas de generaciones anteriores, con amplias desigualdades de género. La democratización de la poesía podría entenderse como una vía de escape ante esta situación. Sin embargo, las iniciativas que se llevan a cabo para visibilizar a la mujer no consiguen derribar este desequilibrio entre las y los poetisas. Ejemplo de ello son las antologías femeninas, las secciones femeninas en librerías o la perpetuidad en el empleo del término «poetisa». Al respecto, las «instapoetas» denuncian esta situación y afirman que todavía queda mucho camino por recorrer.

Aceptando que el fantasma del machismo sigue presente en el universo poético, nos propusimos analizar qué imagen de la mujer se presentaba en los versos de dos poetisas actuales muy reconocidas: Marwan y Diego Ojeda. Aunque las mujeres poetisas son una minoría en el panorama lírico

actual, un discurso poético que reivindicase la igualdad entre hombres y mujeres puede derribar esas desigualdades de género que mencionamos anteriormente. Sin embargo, el estudio de los poemas seleccionados arroja conclusiones desalentadoras.

Los términos que, de manera directa o metafórica, se emplean para definir a la mujer responden a una serie de identificaciones que se enmarcan en una tradición literaria en la que la imagen de la mujer ha ido vinculada a la maternidad o al amor. El hecho de recurrir a determinados adjetivos «valorativos» como *revolucionaria* o *compañera*, de mencionar iconos de la tradición feminista o de culpa al hombre por la situación social de la mujer no genera un discurso que vele en pos de la igualdad de género.

En definitiva, el auge de la poesía en las redes sociales y sus consiguientes ventajas de creación y de difusión no han ayudado a progresar hacia un nuevo imaginario en el que la mujer quede representada en igualdad de condiciones al varón. Teniendo en cuenta la gran cantidad de seguidores que estos autores tienen en sus redes sociales —la mayoría mujeres jóvenes—, consideramos que los protagonistas de la poesía 2.0 deben prestar más atención al discurso que están ofreciendo para que sus lectores no se dejen influenciar por la imagen de la mujer que se nos propone. De acuerdo con Acebal (2017), creemos que:

40

Un gran público, más cuando este es eminentemente joven, implica una gran responsabilidad. Dejemos de lado la hegemonía de la verdad masculina, blanca, heterosexual y cisgénero. La lectura educa, ayuda a comprender realidades distintas a la propia y estiliza la expectativa de subsiguientes lecturas y experiencias. Permitamos que la mujer se afirme como sujeto activo mediante la autoría, que se apropie del lenguaje y lo enriquezca con sus aportaciones; abracemos las nuevas perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEBAL, Rocío (2017), «Una gran responsabilidad: no perpetuar la desigualdad de género», *OcultoLit*, 28 de febrero.
- CAÑEDO, Sandra (2018), «Elvira Sastre: los poemas de la generación que lee en Instagram», *Telva*, 23 de marzo. Disponible en: <http://www.telva.com/estilo-vida/libros/2018/05/23/5b03d27f468aeb25128b458e.html>
- CORRAL, Celia (2012). «Ciberpoetas y ciberlectores: arquitectos del ciberespacio», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 1, 11-17.
- (2014). *Nuevos ámbitos de creación verbal* [tesis doctoral]. Universidad de Salamanca.
- DÍAZ OBREGÓN, Aurora (2015). «Ellas toman los versos», *Pikara*, 6 de mayo. Dis-

ponible en: <https://www.pikaramagazine.com/2015/05/ellas-toman-los-versos/>

DOMINGO AGUILAR, Juan (2019). «Rosa Berbel: El arte no tiene por qué estar al servicio de nada», *OcultoLit*, 5 de marzo.

FUERTES, Gloria (1975). *Obras Incompletas*. Madrid: Cátedra.

QUERALT, Raquel (2018). «Instapoetas, el nuevo fenómeno literario que causa furor en las redes», *La Vanguardia*, 14 de octubre. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181014/452307530288/instapoetas-el-nuevo-fenomeno-literario-que-causa-furor-en-las-redes.html>

MARWAN (2015). *Todos mis futuros son contigo*. Barcelona: Planeta.

OJEDA, Diego (2014). *Mi chica revolucionaria*. Madrid: Muevetulengua.

ROSAL, María (2016). «La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas», *Sociocriticism*, Vol. XXXI, 181-207.

SORDO, Ismael (2018). «Rocío Acebal, la joven promesa de la poesía», *EstrelladosMagazine*, 9 de octubre. Disponible en: <https://estrelladosmagazine.wordpress.com/2018/10/09/rocio-acebal-la-joven-promesa-de-la-poesia/>

ANEXO: TEXTOS SELECCIONADOS PARA EL ANÁLISIS

«Compañeras», Marwan

Lo mejor que puede hacer un hombre cuando ve a una mujer besar a su hijo, cuando ve a una mujer romperle la cara al invierno y partirse la espalda por el resto es apartarse, observar atentamente, ponerse en pie. Decía Escandar que mirara donde mirara solo veía mujeres luchando. Mujeres cargando, mujeres abriendo, mujeres curando. Madres que se crujen el alma agachándose para quitar las piedras que le salieron a tu camino, para que yo no tropiece.

Las verás siempre dispuestas, lobas que amamantan, cuidan a sus cachorros, cuidan todo, madres de brazos abiertos, de pecho abierto, de alma abierta. Son perfectas por el simple hecho de existir, de haber nacido, de devolver ese regalo dando a luz otra vida. Deberías aplaudirlas al verlas pasar, limpiando el mundo, con sus hijos, con febrero a la espalda, a cargo de la casa, a cargo de la producción, a cargo de la vida. Están en todas partes, abriendo el camino, trayéndote luz, borrando de tu frente los fantasmas.

Mujeres a las que les clavan los codos para que no asciendan en el orden social fijado por los hombres porque se deben al hogar. Mundo de hombres, mujeres frenadas, mundo patriarcal, mundo enfermo, mujeres lanzadas

afuera, mujeres sin edén. Limitándose a amar, a ver la distribución desigual del poder y a seguir amando. Mujeres que aman, división sexual del trabajo, mujeres que aman, obstáculos para avanzar, trabajos no remunerados (querer y callar), mujeres que aman, competentes pero que no destaquen, mundo patriarcal, mundo enfermo, mundo enfermo, mundo enfermo.

Mujer anuncio para que tú disfrutes, para que tú la mires, mujer objeto. Mujer bombardeada: la dictadura de los cosméticos, complejos y más complejos.

Mujeres a las que obligamos a ser madres, amantes, florero, costilla, Cenicienta, cocineras, putas, educadoras, costilla de Adán, felpudo, venticuatrosiete, siempre perfectas, costilla y culpable, pecado original, siempre preparadas como yo lo desee, como deseen los hombres, siempre a mano. Y no solo costilla, y no solo María Magdalena, y no solo burdel, también burka, Juana La Loca, también ablación, Juana de Arco, matrimonios acordados, también Penélope, Casandra, también Pandora, también la culpa, no solo costilla.

Violencia doméstica, con golpe o sin él, justificaciones, costumbres, excusas, normas sociales aceptadas, aceptadas por todos porque no tenemos el valor de reanudar el mundo, con ellas al mando, con nosotros al mando, con todos al mando, tribunales que exculpan.

42 Si no las ves eres un imbécil. Están luchando, partiéndose el alma por todos. Muchos lo dicen, que si ellas gobernarán el mundo no habría guerras. Ninguna impulsaría matar al hijo que otra mujer hubiera llevado en su vientre porque solo ellas conciben el dolor sin fin de perder a un vástago. Nunca despojarían a otra madre del milagro de serlo. Nunca. Nunca lo harían.

Yo solo quiero que descansen, que las dejemos descansar, que este siglo poco a poco les devuelva lo perdido, sus horarios, que dejen de limpiar nuestro camino, de resolver nuestro crucigrama, que ya tienen bastante con los suyos, sus fantasmas, que olviden ya los míos, los tuyos.

El espejo de Frida, el espejo de Szymborska, el espejo de Rosa Parks, las madres de la Plaza de Mayo, Mafalda, Femen, Simone de Beauvoir, madres en lucha contra la historia, las manos de la madre Teresa de Calcuta, Indira Gandhi, Victoria Kent y su mirada al preso. El ejemplo, la senda marcada.

Madres, mujeres, hermanas, parejas, compañeras, eternas, compañeras, milagro, compañeras, sin dueño, compañeras, siempre, compañeras.

«Mi chica revolucionaria», Diego Ojeda

1 Mi chica revolucionaria
tiene casi treinta y cinco,
habla dos idiomas,
es diplomada,
5 licenciada,

experta
y odia el pescado crudo.
Es la más pequeña de cuatro,
tiene dos gatas,
10 un Astra,
tres sobrinos,
sale a correr en ayunas
y baila tres días por semana.

Tuvo un novio hijo de puta
—fue entre los veinte y los veinticinco—
y aún conserva invierno
de aquel viaje,
trozos de un puzzle inservible
no apto para cardíacos,
20 y yo que soy arrítmico
he preferido conocer nunca
todos los detalles,

tal vez por esto
todos los hombres que vinieron después
25 nunca fueron novios, ni parejas, ni amantes:
fueron básicamente animales de compañía.
El miedo, el puto miedo.
De su infancia conozco poco
pero estoy seguro que pasaron cosas.
30 Un padre trabajador,
una madre obediente,
mayoría absoluta de mujeres
en una familia típica de los ochenta,
un barrio a las afueras de Madrid,
35 un corazón inexperto,
dudas existenciales sobre la muerte de un insecto
y setenta y nueve maneras
de defenderse de la lluvia.

Cuando canta desafina
40 pero me gusta,
cuando se enfada sin razones
la desactivo,
cuando se enciende

45 yo también prendo,
cuando no llora
yo pongo el charco,
cuando cocina
la como a besos,
50 cuando conduce le meto mano,
cuando me chupa le aprieto fuerte y nos entendemos,
cuando se corre es un seísmo sin escalas. Ella es sudor,
tornado,
hielo.
Ella es jardín,
55 espejo,
cielo.
Mi chica revolucionaria
tiene casi treinta y cinco,

60 se hace la dura,
va al baño por las mañanas
y me abraza sin tanques en los ojos.

44
Es enemiga de la injusticia,
diseña mapas,
invierte en tiempo,
65 me compra cosas
y a veces externaliza nuestros problemas.

Si despierta de buen humor
hacemos fiesta, pintamos cuadros, llegamos tarde y mandamos al infierno
70 a los dictadores, al sindicato, a los polis malos, a la alcaldesa,
a las aseguradoras,
a los narcos,
a los notarios,
a las monjas robaniños,
a los curas tocaniños,
75 a los padres peganiños.

80 Mi chica revolucionaria
quiere apadrinar un burro,
tiene un perfume descatalogado,
una prima en Barcelona,
y el colesterol descompensado.

Yo me preocupo
cuando se va sola a casa y no me avisa,
cuando pasea por el borde de un acantilado,
cuando vuela con su nave a 140,
85 cuando está enferma y no se medica,
cuando me habla de manifestaciones,
de revoluciones,
de romperlo todo, de marcharse de España...
Yo me preocupo
90 pero ella es libre y por eso la quiero, y es normal que se juegue la vida en un precipicio,
es su vida. Mi chica revolucionaria
no es ninguna heroína de cómic, no des la en pasarelas
y vive en clase turista.

Ella es pared,
95 río,
plomo.
Ella es ventana,
mar,
oro. 45

100 Ella es la dinamita de estos poemas,
mis domingos cum laude,
mi canción a capela,
mi Chavela, mi Frida,
mi primer año nuevo sin grietas, mis llaves, colgando en su puerta.

03

«EVERY WRITER CREATES THEIR OWN PRECURSORS»: MARIE DARRIEUSSECQ ON PAULA MODERSOHN-BECKER

«Cada escritor crea sus precursores»: Marie Darrieussecq sobre Paula Modersohn-Becker

ARIADNA ÁLVAREZ GAVELA

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 4 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2021

ABSTRACT

The French novelist Marie Darrieussecq published in 2016 a biography of the German painter Paula Modersohn-Becker, known for having been the first woman to portray herself naked. This article introduces this text in an interpretive struggle that has marked the reception of Modersohn-Becker's work in feminist criticism from the 1970s to the present. Contrasting the vision that Darrieussecq offers of the German artist with that of art historians such as Linda Nochlin, Roszika Parker or Griselda Pollock, the reasons that the French author uses to present Modersohn-Becker as a pioneering artist in the development of an artistic language that is articulated in feminine are identified and analyzed. In addition, a hypothesis that runs through the article is deployed: Darrieussecq constructs Paula Modersohn-Becker as a transdisciplinary referent, a precursor who, beyond her scope of expression, the plastic, was able to expand the boundaries of female self-representation.

47

Keywords

Biography, female self-representation, nude, woman and nature, female artists.

RESUMEN

La narradora francesa Marie Darrieussecq publicó en 2016 una biografía de la pintora alemana Paula Modersohn-Becker, conocida por haber sido la primera mujer en autorretratarse desnuda. El presente artículo introduce este texto en una pugna interpreta-

tiva que ha marcado la recepción de la obra de Modersohn-Becker en la crítica feminista desde los años setenta a la actualidad. Contrastando la visión que Darrieussecq ofrece de la artista alemana con la de historiadoras del arte como Linda Nochlin, Roszika Parker o Griselda Pollock, se identifican y analizan aquellas razones que la autora francesa esgrime para presentar a Modersohn-Becker como una artista pionera en la construcción de un lenguaje artístico que se articula en femenino. Se despliega además una hipótesis que recorre el artículo: Darrieussecq construye a Paula Modersohn-Becker como un referente transdisciplinar, que más allá de su ámbito de expresión, el plástico, fue capaz de ampliar las fronteras de la autorrepresentación femenina.

Palabras clave

Biografía, autorrepresentación femenina, desnudo, mujer y naturaleza, mujeres artistas.

48

It was in 2011 that the novelist Marie Darrieussecq first encountered the art of Paula Modersohn-Becker. The painting in question was *Reclining Mother and Child II*, a later work by the German artist which depicts a lounging woman with an infant, in a physical posture which implies the act of breastfeeding. In this painting, Darrieussecq identified a form of maternal knowledge which, as she would later remark, she had not previously observed in visual art. The sharp contrast between this image and the innumerable mothers and madonnas with child which abound throughout art history reminded Darrieussecq of the impulse which had prompted her, ten years earlier, to write *Le bébé*, in an attempt to tackle the phenomenon of motherhood in its most personal and banal aspects. It is a narrative that eschews cliché and stereotype as it follows the rhythms of maternity and examines the enigmatic being of the newborn, a creature which often escapes the taxonomies we would impose upon it, and thus our ability to comprehend it. In the art of Modersohn-Becker, Darrieussecq finds «ni mièvrerie, ni sainteté, ni érotisme : une autre volupté. Immense. Une autre force»¹ (Darrieussecq, 2016a: 110). Her surprise is heightened yet further when she discovers that the painting dates to 1906 and that the name of the artist responsible was completely unknown to her. «Et plus j'ai lu, et plus j'ai vu [...], plus je me disais que je devais écrire la vie de cette artiste et contribuer à montrer son travail»² (*Ibidem*: 111). The result of this unexpected encounter is *Être ici est une splendeur. Vie de Paula Modersohn-Becker*, Darrieussecq's biography of the German painter which was published by the P.O.L. imprint in 2016, the same year in which the novelist participated in the staging of the first ever French

INTRODUCTION

1. «Not sentimental, or pious, or erotic: another sort of sensuality. Boundless. Another sort of power». (Darrieussecq, 2017: 108).

2. «The more I read, and the more I saw [...], the more I said to myself that I had to write the life of this artist and help to make her work known» (*Idem*).

exhibition of the work of the artist from Worpswede.³ Outlining the reasons behind this dual attempt to raise the profile of Modersohn-Becker's art in France, the author asserted: «Je veux montrer ses tableaux. Dire sa vie. Je veux lui rendre plus que la justice : je voudrais lui rendre l'être là, la splendeur»⁴ (*Ibidem*: 132).

However, Darrieussecq's text defies the established orthodoxies of biography.⁵ While it may be technically correct that the author does not break the 'pact of referentiality' (Lejeune 1975), *Être ici es tunc splendeur* destabilizes all the conventions of the biographical genre: the author resists the imperative to identify her sources with care and rigour; she focuses exclusively on the aspects and moments of the artist's life which interest her, feigning ignorance of other incidents that do not fit with her narrative; she does not shy from presenting herself as a partial and biased biographer, displaying the workings of her research and writing; and she inserts her own personal experiences into the text, often alongside casual digressions on Modersohn-Becker and judgements on people (or characters) who feature in her narrative. All of this in a non-academic register which ranges from the poetic to the colloquial. In the hands of Darrieussecq, biography does not belong to the terrain of history but rather to that of literature. Art criticism also features, although once again she approaches this mode of seeing in a very personal manner. The ekphrasis of numerous paintings by Modersohn-Becker, from the earliest years of her career to her death, lends a particular rhythm to Darrieussecq's biography. In conjunction, each of these discrete literary modalities combine to form a cohesive evaluation of the artistic endeavours of the German painter. Furthermore, whether voluntarily or otherwise, through her hybrid biography of Modersohn-Becker the author inserts herself in an already firmly established field of study, which from the 1970s onwards has been characterized by an interpretative conflict which has conditioned its reception amongst feminist critics.

Therefore, the aims of this article are twofold. The first consists of summarizing and articulating this hybrid Darrieussecqian interpretation of the artwork of Paula Modersohn-Becker; or more precisely the author's assessment of the place which the German artist occupies in art history. To this end, it is necessary to situate *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker* in the ongoing debate in feminist art criticism on the originality of the painter's work, a debate which questions whether the artist does in fact achieve a break with the clichés of the masculine gaze and its associated symbolism in her (re)presentation of the female figure, or whether she perpetuates them; whether her work is a continuation of the nineteenth century sexualization of women, in the mould of Gauguin, for example, or whether she opens up new pathways of female self-representation. It is a polarized and polarizing debate, and one which obliges us to delve deeper into the complex question of

3. Entitled «*L'intensité d'un regard*», the exhibition took place in the Musée d'Art Moderne in Paris from April to June of 2016.

4. «I want to show her paintings, speak about her life. I want to do her more than justice: I want to bring her being-there, splendour» (*Ibidem*: 107).

5. Here I refer to the work of Hermion Lee in her monograph *Biography. A Very Short Introduction* (2009) as an example and synthesis of the essential characteristics of biographical texts.

whether Modersohn-Becker reproduces the symbolic apparatus, established through centuries of art produced almost exclusively by men, which equates woman and nature. Or whether, in the opposing interpretation, her work produces new and positive relations between woman, fecundity and creation. The second aim of the article refers to the hypothesis which underpins this study: namely, that Darrieussecq uncovers in Modersohn-Becker a precursor in the search for new and innovative codes through which to represent the female figure and the subjects traditionally connected with her. I propose to demonstrate here that the heterodox biographical text of *Être ici est une splendeur* serves precisely to establish the German painter as a pioneer of an aesthetic language and symbolic space unique in female self-representation. In this way, I suggest, Modersohn-Becker forms, alongside Virginia Woolf, part of the artistic and literary genealogy which the French novelist attempts to construct through the female maternal line, as she makes her own the *dictum* of Luce Irigaray (1981): that we should not forget that we already possess a history, or rather, in that history some women have existed and we forget them with an all too common frequency.

50 To address both objectives I have set out, it is first necessary to briefly explore the reception of Modersohn-Becker's work throughout the twentieth century. This is also important in order to add some historical background to Darrieussecq's interpretation, with a particular emphasis on those interpretations that highlight the artistic contradictions of Modersohn-Becker. Here, I refer specifically to the criticism of Linda Nochlin, Griselda Pollock and Roszika Parker, explored fully in Section Three, which provides us with the means for a comparative evaluation with the interpretations of Darrieussecq; a comparison which, on the other hand, uncovers the heuristic values through which a detailed appreciation of the French novelist's position is possible. Section Four analyses Darrieussecq's position in detail, delineating the principal points of rupture which the author identifies between the work of Modersohn-Becker and that of her creative predecessor: specifically, the originality of her subjects, her representation of the immanence of her subjects and her loosening of the imperative masculine gaze. In the fifth and final section, I posit the hypothesis that *Être ici est une splendeur*, rather than a work of biography, is a narrative project on its own terms and one which seeks to construct and install the figure of Modersohn-Becker as a precursor in female self-representation. Through the genre-defying specificities of her text, Darrieussecq situates the groundbreaking work of the German painter both within and beyond the artistic discipline of portraiture, linking her with a network of other female cultural producers who wrote of, described and depicted women living outside the long shadow of established male creative orthodoxies.

ON THE RECEPTION OF PAULA MODERSOHN-BECKER

If we conform to the statements of Darrieussecq in *Être ici est une splendeur*, Paula Modersohn-Becker was still practically unknown in France until 2010s, despite the significance of the country in her own artistic development. The novelist is not incorrect in her assertion that something, perhaps her gender, prevented her work from penetrating the French cultural imaginary (Darrieussecq, 2016a: 141), given that in Germany the artist has historically enjoyed a considerable degree of celebrity. The reception of both her artwork and writings throughout the twentieth century, at least in German territory, belies her inclusion in the archetypal category of the great forgotten artist. It is true that her recognition was largely posthumous but her writings (primarily diaries and correspondence) were published in 1917 in a small edition which achieved certain success, a fact which led to her being better known as a writer than for her artistic output (Friedrichsmeyer, 1991: 489). Moreover, she was one of the first female artists to have a museum dedicated to her work: The House of Paula Modersohn-Becker in Bremen, founded in 1927. In the 1930s a range of her paintings could be found in the collections of German museums; during the Nazi era, these artworks were purged or destroyed and at least two paintings were exhibited as examples of 'degenerate art' or *Entartete Kunst*. In an inventory compiled by the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda in 1941-2, her name is listed alongside those of Matisse, Meidner y Moholy-Nagy as artists whose work was confiscated from the Folkwang Museum in Essen.⁶ All of this demonstrates that, in Germany at least, the painter from Worpswede was not unknown. The relative oblivion in which her work languished for some decades (Dridrichsmeyer, 1991: 489) was later breached by studies such as that by Carl Georg Heise, who in 1961 produced the monograph *Paula Modersohn-Becker. Mutter und Kind*. But it was during the 1970s and 80s that, precipitated by the emergence of gender perspectives within the field of art history, Modersohn-Becker began to be characterized as an essential figure at the dawn of artistic modernity, a claim supported today by studies such as that of Diane Radycki (2013). In the 1970s and 80s, feminist historians and art critics dedicated themselves to mining Western art history for feminine referents who had formerly been discarded,⁷ and the development of this field of scholarship facilitated a range of biographical research on the painter of Worpswede. This scholarly phenomenon would only increase in the 1990s and more recent decades, to the point that it can be seen as a clear refutation of Darrieussecq's assertion that the 'Modersohn-Beckerians' comprise no more than thirty persons on earth (2016a: 117). In recent years, her work has crossed further geographic, academic and public boundaries, even arriving on the big screen through the biopic *Paula*, directed in 2016 by Christian Schwochow.

6. The inventory can be consulted in digital form through the reproduction done by the Victoria and Albert Museum of London in January 2014.

7. For example, the groundbreaking work of Linda Nochlin in her 1974 article «Some Women Realists» (Nochlin 1994: 86-108), and her later edited volumen with Ann Sutherland Harris *Women Artists 1550-1950* (Alfred A. Knopf, 1981, New York: 273-79); Ellen C. Oppler with «Paula Modersohn-Becker: Some Facts and Legends» (*Art Journal* 35, 1976); Gillian Perry's monograph *Paula Modersohn-Becker: Her Life and Work* (London: *Women's Press*, 1979); Alessandra Comini in «Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism», *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard in Harper & Row (1982, New York: 271-92); and Liselotte von Reinken with her 1983 monograph *Paula Modersohn-Becker* (Reinbek b. H.: Rowohlt).

In a contemporary context, the work of Modersohn-Becker is an obligatory inclusion in any study that seeks to trace female referents within the history of art, in the same way, although for different reasons, as Artemisa Gentileschi or Suzanne Valadon. The interest which the artist awakens generally transcends her artistic production to also encompass her personal life, her friendships and her constant search for space, time, and resources to devote to her art, a struggle she records in her diaries and upon which Darrieussecq's places a considerable focus. But arguably, it is her *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Anniversary*, an artwork seen by few people during the artist's lifetime, which converted Modersohn-Becker into a touchstone for female art historians and critics, in that it is the first known pictorial example of a nude self-portrait by a female artist. The painting's significance is heightened when we consider, as Linda Nochlin points out (1994: 103-104), that it was produced during a period in which the spectator was accustomed to encountering female nudes in artistic representations. Yet in this explicit self-identification of the artist as the nude depicted, that is, as the subject of the self-portrait, when centuries of art history had culturally conditioned the viewer to expect that the subject be masculine (and be depicted fully dressed) the painter from Worpswede displaces all expectations, further affirming her authorship through the scandalous revelation of the painting's title. Even more controversially, here she depicts herself as pregnant when she is not in fact with child. «L'autoportrait comme autofiction»,⁸ as Darrieussecq would go on to describe it (2016a: 118). In this sense, Paula Modersohn-Becker marks out an indelible point of departure in art history. The debate with which we will now concern ourselves, from the field of feminist art theory, centres on the scope and significance of this rupture. Historians such as Griselda Pollock and Roszika Parker (1981) or the aforementioned Nochlin, have expressed scepticism at the supposed originality of the German painter. In their judgement, Modersohn-Becker remains captive to a symbolic code inherited from the tradition which anchors female self-representation in artwork to meanings associated with the natural and the erotic, a tradition which undermines the ability of female artists to present themselves as autonomous creative subjects. In the materialist perspective espoused by these critics, the identification of the female body with the natural world is a trope that actively prevents women's artistic emancipation. Conversely, on the opposite side of this debate, the scholarship of Alessandra Comini (1982) and the more recent writing of Anja Hasch (1997), Anne Higonnet (2009), and Diane Radyicki (2013) attribute Modersohn-Becker with the creation of an artistic language that marries femininity, fertility and artistic practice; a language that generates new and positive meanings, opening up the pathways to other innovative female subjectivities in art, such as those of Frida Kahlo, Ana Mendieta, Rineke Dijkstra or Francesca

8. «The self-portrait as auto-fiction» (Darrieussecq, 2017: 116).

Woodman, an affinity that Darrieussecq herself also highlighted (2016a: 79). Given that it is this second, more positive interpretative thesis that tends to dominate in recent critical appraisals of Modersohn-Becker, in the following section I will return to the critical analysis of Pollock, Parker and Nochlin. A consideration of the similarities between such analysis and the *Darrieussecquian* approach, albeit from opposing sides of the argument, will permit us to undertake a comparative view, with the ultimate aim of profiling more precisely the valuation of Modersohn-Becker's body of work that is in operation throughout *Être ici est une splendeur*.

WOMEN, NATURE AND CREATION IN THE CRITICISM OF LINDA NOCHLIN, ROSZIKA PARKER AND GRISELDA POLLOCK

The reception of the work of Modersohn-Becker amongst feminist art historians of the 1970s and 80s is closely imbricated with the theoretical debate that emerged as one of the major preoccupations around the conditions that facilitate the possibility of female (self) representation. Throughout these two decades, Griselda Pollock and Roszika Parker sought to emphasise that from the Renaissance until the mid-nineteenth century, female artists were not permitted to study nude life models. This form of artistic restriction was in operation at the same time that the most influential and valued forms of art featured historical, mythological or religious themes, with the human body as their protagonist. This politics of control with regard to the nude impeded women from accessing professional training in conditions equal to those enjoyed by their male counterparts, preventing female artists from developing the same pictorial skills as men over the representation of the human body. Moreover, in a more subtle yet more definitive form of control, this punitive system denied women the possibility of participation in the configuration of the language of great art; of the creation of their own systems of meanings and codes. When, in the nineteenth century, images dominated by the presence of the female body began to proliferate, female artists remained absent from the most prestigious art schools (Parker & Pollock, 1981: 114-116). The depiction of women, and more specifically of the female nude, was thus formed through an economy of meaning that was eminently masculine, in which the male artist established himself as the significant subject and women as his Other. Which qualities were associated with the male artist and his female Other at this time? How was this symbolic order organised? As Simone de Beauvoir famously asserted, men have enjoyed the privilege of the attributes of universality and abstraction, while woman, as the signified Other, has always borne the mark of her gender and of her body. Where woman is embodiment, man is universality, abstract and bodiless (Beauvoir, 1986; Butler, 2006). In the 1970s, Sherry Ortner, one of a group of theorists involved in the foundation of a

school of feminist anthropological thought, synthesized the formulations of de Beauvoir in a more concrete articulation: traditionally, and it is through tradition that Western symbology is organized, men have been associated with culture and women with the natural world, a prearranged duality closely imbricated with hierarchical structures that function to the continued detriment of women. (Ortner, 1972; 2006).

54 It is precisely through this prism that Nochlin, Pollock and Parker analyse and interrogate Western artistic traditions, uncovering within these structures the crystallization of a cultural imaginary which presents the male as representative of culture, and as such endowed with the power to transform nature, and female bodies as endowed with the qualities of nature. Female figures thus appear as passive, appropriable, lacking agency and moreover, frequently, asleep, unconscious, distracted and openly sexualized. Within this system of meaning, woman is consistently aligned with body and nature, sited always in opposition to the male culture (Parker & Pollock, 1981: 116). In the artistic representations of the nineteenth century, this linkage between woman and nature acquires clear erotic tones, and sexual connotations often related to pornography. For example, Nochlin's scholarship of this period focuses strongly on the comparison between the desirable female body and fruit. While the specific comparative logic of women's breasts and apples can be traced back to the Greek bucolic poetry of the Idylls of Theocritus («guarding in my breast the apples of Dionysus», as Selene affirms in the second Idyll), this trope of nineteenth century art permeated the social imaginary, from its most popular cultural forms to the realms of fine art. From the Tahitian women painted by Gauguin, who rest their breasts upon mango petals as if their body parts were themselves fruit, to the *Amorous Shepherd* of Cézanne (Nochlin, 1994: 141).

Encumbered by the burden of this cultural inheritance, when women first began to gain access to art academies and to studios with life models, according to Pollock and Parker (1981), not only did they have to overcome the difficulty of being recognised as artists, they were also faced with the challenge of breaking with the signs and meanings of this established iconography, a system of meaning that was constantly working against their attempts at self representation. Often unable to achieve this objective, they continued implementing a language dominated by signs that codified them as Other, and which intensified their symbolic association with the natural world, constantly undermining their efforts through its established iconography. This was, according to Pollock and Parker, the fate of Paula Modersohn-Becker. For both critics, the German artist, in her earlier attempts at self-representation, constitutes an excellent example of the contradictions inherent within their artistic attempts to depict themselves as creative subjects; specifically, in her case, by the consistent con-

nections she makes between woman and nature. Her *Self-Portrait* of 1906, in which the artist appears nude surrounded by vegetation and carrying a flower in each hand, close to her breasts, shares an iconographic heritage with Gauguin's Tahitian Eves. Whilst for the French artist woman is both the Madonna and the primitive, fecund and sexual Venus, for Modersohn-Becker she is the mother, fatalistic and earthly. According to Parker and Pollock, the German artist is unable to escape either the symbolic hegemony or the reactionary ideology of contemporary Germany, with her associations between land, Nature and woman. Her self-portrait demonstrates the tension between the image of womanhood that connotes eroticism and fertility, and her attempt to position herself as an autonomous subject. The peritext of her artwork, present in the title *Self-Portrait*, reinforces this desire for autonomy, but given that no pictorial element of the work allows the viewer to identify the woman represented as the artist, her authorial claim is frustrated, as always, according to the authors, by the associated meanings and connotations. (Parker & Pollock, 1981: 119-121).

Despite having praised the work in question for its heavy and fallen shoulders, and the gravity of the female teutonic face that sits in judgement over the Eves and Liliths of Gauguin, Nochlin considers the German painter as having failed to break with the dominant symbolic system (1994: 104). Indeed, for Nochlin, even if Modersohn-Becker had been able to configure her own distinct aesthetic imaginary of motherhood, the elements which comprise her artwork would be (in Nochlin's judgement) little more than a heightened replica of that identification of woman (and of country women in particular) as the epitome of reproduction and nutrition, as an image of fertility, a highly fashionable aesthetic trope in the last decades of the nineteenth century which precipitated a wave of Madonnas and Child in a range of different and distilled versions, and in which Frédéric, Mary Cassat, Giovanni Segantini, Teofilo Patini and Fritz Mackenson also participated (Nochlin, 2018: 133-134).⁹ Therefore, here the permanence of the female-nature duality in Paula Modersohn-Becker not only compromises the iconoclastic potential of her artistic project, it is also a clear indicator of her participation in the dominant ideology of nineteenth century Germany, which equates authenticity with the material specificities of German peasant life, and its symbiotic relationship with the land.

It is undeniable that Modersohn-Becker's artwork reproduces the association between woman, fruit and vegetation. Indeed, there are numerous paintings in which she depicts herself carrying flowers or crowns of crops and vegetation, or surrounds herself with aesthetic motifs which allude to the natural world. Rainer Maria Rilke, with whom she enjoyed a close friendship, remarked upon this tendency in the *Requiem* (1908) which he dedicated to the artist after her death: «Women too, you saw, where fruits [...]

9. As Anne Higonnet highlights, with reference to the scholarship of Robert Roseblum, the portraits of infants produced by Modersohn-Becker, and praised by Darrieussecq for their originality, can be linked to a German pictorial tradition which, from the Romantic period onwards, resisted the general tendency originating from the eighteenth century to depict infancy as a state of purity and innocence. Examples of infants from this artistic tradition can be viewed as «exceptionally sturdy, moody, almost ugly children» (Higonnet, 2009: 18).

10. This thesis is supported by the North American art historian Anne Higonnet (2009) in an interpretation that, as we shall see, is shared by Darrieussecq. In contrast to those interpretations which assert that the paintings of Modersohn-Becker celebrate the natural, primitive, and animal aspects of the female reproductive cycle, and that the women these artworks represent exist apart or removed from culture, Higonnet opines that within these works nature and culture interact and are fused together, to the point of establishing points of connection between biological procreation and the act of artistic creation in painting.

And at last, you saw yourself as a fruit». What leaves space for interpretation is whether this association works to undermine the emancipation of female artists, or rather whether it is also possible that such motifs can be reappropriated and employed to this end. In fact, it is actually Parker and Pollock who point to this possible reading of her work, although it is a reading that they do not share:

The painting [Modersohn-Becker's 1906 Self-Portrait] can be 'read' as an attempt to produce positive and new relationships between creativity and fecundity, between notions of woman and notions of art (Parker & Pollock, 1981: 121).

Embedded as they are in their own *episteme*, Parker and Pollock do not explore this possibility further. But it is an interpretation that later historians and critics would embrace,¹⁰ perhaps working from other paradigms¹¹ which facilitate a re-consideration of the relationship between woman and nature in new terms. In the case of Marie Darrieussecq's interpretation, as we shall see in the next section, the presence of elements which allude to the natural world in the paintings of Modersohn-Becker does not conflict with the author's conviction as to the originality of the artistic language at play.

56

Unlike the image of the artist we may obtain from the critiques by Nochlin, Pollock and Parker, the Paula Modersohn-Becker that *Être ici est une splendeur* conjures up is a creator of new artistic codes. In this section, I will demonstrate that in Marie Darrieussecq's biography the German painter is presented as an innovator through the subjects she chose to paint, and more significantly in *how* she chooses to depict her subjects, in her use of an idiosyncratic aesthetic language and gaze which inaugurates female self-representation in art. In terms of subject matter, Darrieussecq constructs her Paula Modersohn-Becker as an original creator who gave pictorial reality without filter to Worpswede's women, to the experience of motherhood, babies, infancy, puberty, and the nude female body, resisting the impulse to render her subjects as pleasant or attractive to the masculine gaze of the era. That the artist's husband Otto Modersohn affirmed that Paula was attracted by 'ugly subjects' (Higonnet 2009: 15) underscores Darrieussecq's interpretation, as does the fact that her artwork was categorized by the Nazis as *degenerate/entartet*. They described her artworks as «un mélange dégoûtant de couleurs, de figures idiotes désignées comme paysans, enfants malades, dégénérés, la lie de l'humanité»¹² (Darrieussecq, 2016a: 113). Amongst the other merits Darrieussecq attributes to the artist is that her selection of subjects highlights an unyielding focus on

According to Higonnet, the relation between sign and form in the work of Modersohn-Becker exists specifically in her transformation of the material into a representational system. It establishes a relationship between the subject and the materials selected by the artist to represent them, and in doing so endowing these materials with meaning. Her use of oils, Higonnet suggests, helps to construct a sense of the presence of one body within another, representing the physical act of reproduction in intellectual form (2009: 19).

11. The significance of new and emergent modes of feminism criticism which rethink our relationship to the natural world, such as ecofeminism and posthumanism, should be not underestimated. However, the feminism of difference of Luce Irigaray is particularly relevant here, since in order to «sortir de cet engrangement infernalement rigoureux de l'ordre patriarcal phallogratique», it considers as imperative practices such as «réapprendre le respect de la vie et de la nourriture», given that such actions permit to «retrouver le respect de la mère et de la nature» (1990: 58).

MARIE DARRIEUSSECQ'S PAULA: BABIES, STAINS AND NAKED BODIES

12. «A revolting mixture of colours, of idiotic figures signifying farmers, of sick children, degenerates, the greys of humanity» (Darrieussecq, 2017: 112).

the female reproductive cycle, at a time in history when this somatic experience remained unaddressed in art, as in other areas of life. In Modersohn-Becker's lifetime, the continued vogue for variations on the Madonna and Child theme in art had assumed clear theological connotations (Steingber 1983): such depictions portrayed the divine incarnation of the infant Messiah but eschewed any reference to the corporeal experience of pregnancy, motherhood and breastfeeding. Whilst, as mentioned previously, such scenes can be readily found in all eras of Western art history, there is a notable elision of embodied experience in such depictions; entirely absent here are the distended wombs of late pregnancy, with mother and child bound together as one whole body, in an established biological endeavour of survival. As Anne Higonnet asserts (2009: 15), historically, male artwork has averted its gaze and its paintbrush from these moments of the reproductive cycle, only returning to the depiction of motherhood once the infant is fully independent of the mother, belonging to the external world, awake and fully formed in its individuality. In her ekphrasis of the paintings of Modersohn-Becker Darrieussecq pays particular attention to these subjects, lingering on her descriptions of the plurality of breastfeeding and motherhood. The audacity of Modersohn-Becker's depictions here arguably renders her more commendable to a female author writing a century later, in that her artistic defiance is testament to a continued lack of male interest in issues of motherhood. Darrieussecq affirms this when, referring to the work *Liegende Mutter mit Kind* (1906), the author connects this depiction of motherhood with the reaction to the publication of her novel *Le bébé* in 2005: «Quand le livre est paru, j'ai compris que certains hommes ne peuvent pas prendre au sérieux la maternité»¹³ (Darrieussecq 2016a: 110).

Beyond the physical objects and the subject matter that Modersohn-Becker chooses to depict in her artwork, which notably do not escape the objections of Pollock and Parker – who also recognize the pioneering character of the (self) representations of the painter from Worpswede in this ambit – Darrieussecq's reading situates the originality of the artist in her ability to portray her subjects *in their immanence*. «Elle montre ce qu'elle voit»¹⁴ (*Ibidem*: 114) without added meaning. «Aucun discours. Aucun jugement»¹⁵ (*Idem*). In contrast to other painters of her era, Modersohn-Becker achieves a suspension of any moral judgement of her subjects, representing them without resort to inherited symbolism. We see here the first difference with the critical approaches of Pollock and Parker outlined in the previous section. For Darrieussecq, the duality to avoid is not so much that which aligns man and woman with culture and nature respectively, linking the pairings in a hierarchy which subordinates the latter, but rather that other duality which, incapable of representing woman and the attendant experiences of motherhood, locks the female subject in a polarized system of symbols which can only define her as either madonna or whore (*sic*). Establishing a comparative link

13. «When the book was published, I learned that some men cannot take motherhood seriously» (*Ibidem*: 108).

14. «She shows what she sees» (*Ibidem*: 112).

15. «No sign of rhetoric, or judgment» (*Idem*).

with her own contemporary present, through the reception of her work *Le bébé*, the author asserts that «si la mère n'est pas représentée comme une madone (Vierge à l'Enfant) ou comme une putain (Vénus et Cupidon), ils [men, or at least some men] ne savent pas où se mettre»¹⁶ (*Ibid.*). The provocative tone of this argument should not distract us from the fact that Darrieussecq is highlighting a problematic topic which scholars of feminist anthropology have been eager to highlight since the 1970s. In her pioneering work, Sherry Ortner (1991) asserts that Western cultural tradition has placed women in an ambiguous intermedial position between nature and culture (in a system of meaning where, as we have seen previously, men are always closer to the cultural sphere), since, amongst other reasons the tasks which have historically been assigned to men consisted precisely in transforming *the natural* to the cultural: the newborn into a social subject or raw materials into foodstuff. This intermedial position (the close relationship with nature that it connotes and the persistent ambiguity of the natural in the popular imaginary) would explain why very different cultures from around the world may have been able to *brand women* as simultaneously sacred and contaminatory. Symbolic representations of this apparent contradiction have resulted in a codification of the female that oscillates between two opposing poles: that of a symbolism of the subversive (witches, the evil eye, menstrual contamination, diabolic depravity, witchcraft, *femmes fatales*, etc.); and that of a symbolism of the transcendent (maternal goddesses, merciful dispensers of salvation, female incarnations of justice and symbols of statehood, etc.) (Ortner, 1991). Or, in Darrieussecq's terms, *as either whores or madonnas*. Here, the novelist puts forward a brief tour thorough some of the representations of the female in the art history of the nineteenth and twentieth centuries, in which the majority of the depictions are aligned with one of these two opposite poles:

Les femmes dans l'œuvre de Modersohn-Becker ne sont ni aguicheuses (Gervex), ni exotiques (Gauguin), ni provocantes (Manet), ni victimes (Degas), ni éperdues (Toulouse-Lautrec), ni grosses (Renoir), ni colossales (Picasso), ni sculpturales (Puvis de Chavannes), ni éthérées (Carolus-Duran). Ni «en pâte d'amande blanche et rose» (Cabanel, moqué par Zola)¹⁷ (Darrieussecq, 2016a: 114).

Darrieussecq produces this catalogue in order to contrast the cultural producers listed with the female representations of Modersohn-Becker, who, she posits, can be seen to have broken with a dualism still present in the artwork of many of her contemporaries. «Chez Paula il y a des vraies femmes»¹⁸ (*Idem*). Equally controversial is the contrast between the description that Darrieussecq uses of the peasant women of Modersohn-Becker and that previously put forward by Linda Nochlin. The French author describes these

16. «Mother and child: the truth about this ordinary and fundamental experience is that men cringe if the mother is not represented as a Madonna (Virgin and Child) or a whore (Venus and Cupid)» (*Ibidem*: 108).

17. «Women in the work of Modersohn-Becker's are neither coquettish (Gervex), nor exotic (Gauguin), nor provocative (Manet), nor victims (Degas), nor sculptural (Puvis de Chavannes), nor ethereal (Carolus-Duran). Nor made of 'pink and white almond paste' (Cabanel whom Zola made fun of)» (*Ibidem*: 112).

18. «In Paula's work there are real women» (*Idem*).

women as «corps crayonnées, charbonneux, cagneux, gonflés, mal fichus»¹⁹ (*Ibidem*: 76); here there is no reference linking these women to authenticity, or to their relationship to the land and fecundity that Nochlin formulates, nor a trace of the established pictorial *jargon of authenticity*. «Elle peint les corps, apprend les visages et les mains. Remarque les malformations dues à la misère. N'en fait pas un motif sentimental. Elle peint ce qu'elle voit, elle peindra aussi les corps parisiens et le sien, plus tard»²⁰ (*Ibidem*: 17).

At the root of Darrieussecq's interpretation of the work of Modersohn-Becker there appears to lie the certainty that the artist, far from falling hostage to the accumulated clichés of centuries of male-produced art, has been able to install new codes with which to present, as never before, womanhood and the associated phenomena of motherhood. Two other examples from Darrieussecq's text allow us to consider this argument more clearly. The first deals with the artistic depiction of babies, a topic of particular interest to the French narrator. «J'écris pour renouveler la langue, pour fourbir les mots comme on frotte des cuivres — *le bébé, la mère*²¹ : entendre un son plus claire»²² (Darrieussecq, 2005: 44), she writes in *Le bébé*, a work which on its backcover questions of the general scarcity of babies in literature. In *Être ici est une splendeur*, the history of art is added to this representative déficit, until the appearance of Modersohn-Becker, who emerged as a pioneer in the pictorial exploration of «le petit de l'humain»²³ (*Ibidem*: 11).

L'histoire de l'art a accouché d'une tripotée de petits Jésus terriblement ratés au sein de Madones sceptiques. Museaux de singes, cous de vieillards, allaitement qui évoquent au mieux la vache, au pire une partie de billard à trois bandes. Non, on voit chez Paula des bébés comme je n'en avais jamais vu en peinture, mais tels que j'en ai connu en vrai. Le regard concentré, agrandi, presque fixe, de la petite personne qui tète. La main posée sur le sein, ou le poing fermé. Le poignet inexistant, un pli. Le cou qui ne tient pas. Les jambes dodues mais non musclées. Les bras parfois maigres. Les joues colorées ou pâles, mais jamais du teint des adultes²³ (Darrieussecq, 2016a: 114).

For Darrieussecq, the originality of Modersohn-Becker looms large in art history. If writing can be defined as the project of «dire le non-dit»,²⁴ and «à mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché»²⁵ (Darrieussecq, 2005: 16), the German artist positions herself as the creator of a new language capable of revealing that which was previously occluded, without the compulsion to resort to the comfortable and oft-frequented aesthetic tropes of *cliché*. A second comparison articulated by Darrieussecq returns us to one of the symbolic poles of tradition previously referred to: the identification of woman with *the stain*. The subject of this comparison is, in this case, the representation of

19. «Crayoned, charcoaled, knock-kneed, swollen, clumsy bodies» (*Ibidem*: 70).

20. «She paints bodies, learns how to do faces, hands. She notices deformities caused by poverty, without reducing them to anything sentimental. She paints what she sees. And later she will also paint Parisian bodies, and her own body» (*Ibidem*: 7)

21. Emphasis in original.

22. «I write in order to renew language, to polish words the way you do silverware — *the baby, the mother*: to hear these sounds more clearly» (Darrieussecq, 2019: 34).

23. «A baby human being» (*Ibid*: 3).

24. «To say the unsaid» (Darrieussecq, 2019: 8).

25. «Halfway between saying and not saying are clichés» (*Idem*).

female puberty, which Darrieussecq analyzes in the work *Puberty* by Edward Munch in a direct comparison with the young female nudes painted by Modersohn-Becker. In Munch's work, we encounter all the machinery of a symbolism that equates womanhood with a burgeoning and culpable sexuality. «Chez Munch, il y a les épaules rentrées sur les seins naissants, les bras croisés pour cacher le pubis, le regard embêté, le rouge aux joues, et l'énorme ombre surplombante – chez Paula, il n'y a pas d'ombre»²⁶ (Darrieussecq, 2016a: 74-75). The shadow or stain constitutes a clear adumbration of the very presence of the young women; her chaste gesture signals the abandonment of the innocence of childhood and her entry in the adult world, a realm marked by eroticization, sexuality, and a persisting attendant sense of guilt. The bashfulness of her pose could also be interpreted, in accordance with Sartre's theses (1992: 289), as an attempt to hide as much of herself as possible from the objectifying gaze of the other; in this case, the painter.

This comparison works to reinforce the author's interpretation of Modersohn-Becker as a painter of immanence. In her depictions of puberty, there is no trace of that symbolic polarity which oscillates between the subversive and the transcendent and which is incapable of representing women beyond the antimony of the whore and the virgin. In Modersohn-Becker's representations of puberty, Darrieussecq finds a repudiation of this organizing imperative of meaning:

Pas d'ombre. Pas d'effet. Pas de sens ajouté. Pas d'innocence perdue, pas de virginité bafouée, pas de sainte jetée aux fauves. Ni réserve ni fausse pudeur. Ni pure ni pute. Ici est une *jeune fille* : et déjà ces deux mots sont de trop, chargés de rêveries à la Rilke et de poésie masculine — « laissez-nous donc tranquilles »!²⁷ (*Ibidem*: 75).

The contrast with the young woman depicted by Munch, which the artist's paintbrush imbues with shame and embarrassment, and the nudes of Modersohn-Becker, where guilt is entirely absent from the depictions of nudity, leads us to a final consideration of Darrieussecq's reading of the German artist. Throughout her biography, she is insistent as to the principal factor of difference between Modersohn-Becker and the pictorial tradition that precedes her: that the artist has achieved an escape from the *masculine gaze* foundational to Western art history, inaugurating a new way of seeing women. The young woman posing for Munch experiences shame and embarrassment because she is aware she is *being seen* by him; she is conscious of her own reification, her conversion into object, her Being-for-Others, according to the Sartrean formula (1992: 301-400). Flaunting the right to the gaze, or the right to direct the gaze towards certain objects, has historically been a male privilege. If we assess art history from a gendered

26. «In Munch's painting, there are the hunched shoulders over the budding breasts, the arms crossed to hide the pubic area, the troubled look in the girl's eyes, her red cheeks, and the enormous overhanging shadow — there is no shadow in Paula's painting» (Darrieussecq, 2017: 69).

27. «No shadow, no effects. No added meaning. No innocence lost, no virginity defiled, no female saints sacrificed. Neither discretion nor false modesty. Neither Madonna nor whore. Here is a *young girl*: already these two words are excessive, loaded with Rilke-like reveries and with masculine poetry. These girls are saying: 'Leave us alone!'» (*Idem*).

perspective, it is difficult to find a female gaze at work throughout centuries of artistic endeavour.²⁸ The question around the definition and characterization of what can be considered as a *female* form of seeing, painting or even writing in the mode of *Être ici est une splendeur* is best answered *more negativo*, that is, through omission: «Je ne sais pas s'il existe une peinture de femmes, mais la peinture des hommes est partout»²⁹ (*Ibidem*: 115), she writes when she describes Modersohn-Becker's first visit to the Louvre. «On³⁰ peint les femmes. « On », c'est l'univers masculin, des siècles de ce regard»³¹ (*Ibidem*: 116). The association of the male world with the pronoun *on* suggests (and denounces) the appropriation of neutrality, of the impersonal and the abstraction of this pronoun. In addition, above all, it alludes to the uncontested power of men over the representation of women and their codification in the symbolic.

However, on various occasions in *Être ici est une splendeur*, Darrieussecq underlines the importance of the climate amongst women that governs the work of Modersohn-Becker, where it is understood that these women «ne posent pas devant un homme»³² (Darrieussecq, 2016a: 114). For the novelist, the relationship between model and painter here presents a stark contrast with other situations in which, like that of *L'Œuvre* de Émile Zola, a fictional narrative inspired by Cézanne that also makes an appearance in Darrieussecq's biography, «la femme est nue, honteuse, modèle sacrifié dans l'atelier glacé»³³ of the male artist (*Ibidem*: 116). Conversely, «chez Paula il y a de vraies femmes. J'ai envie de dire des femmes *enfin* nues : dénudées du regard masculin»³⁴ (*Ibidem*: 114).

In his celebrated work *Ways of Seeing* (1977), John Berger asserts that women are born and grow under the attentive gaze of men, who will judge them on the basis of their appearance in the world; their presence constitutes for men an indicator of how they should be treated. To achieve some form of control over her own existence, a woman therefore learns, from childhood, to keep a close watch over herself and to supervise the way in which she appears in the world in accordance with the male gaze. «The surveyor of women in herself is male» (Berger, 1977: 47). In this way, when a man looks at a woman, she is conscious of herself as an object being looked at. There takes place in her an internal process of splitting, derived from this forced interiorization of another's gaze, and from which her own keeper of this male gaze emerges. If we accept Berger's analysis, it is worth considering that in an environment *amongst women*, such as that which Darrieussecq claims to identify in the works of Modersohn-Becker, female subjects can relax this form of self-vigilance and stop posing, or in other words, cease to accommodate their sense of their own presence as an object for another, behavioural modalities which they activate consciously or unconsciously depending on whose gaze is upon them; in the

28. In the field of cinema, which, although decidedly more recent as a discipline, has not been exempt from the dominance of the male gaze (Mulvey 1999; Kaplan 2001), Laura Mulvey's rereading of *Three Essays on the Theory of Sexuality* put into circulation the Freudian concept of scopophilia, associated in its voyeuristic dimension with the pleasure of 'taking' another person as an object, subjecting them to a curious and controlling gaze (1999: 385). Kaplan, for her part, debated whether scopophilia, which in cinema had generally been organized to respond to male fantasies, was an obstacle to be overcome, or if, on the contrary, women could appropriate it (2001: 23-35). This is hardly the moment to delve further into this undoubtedly captivating discussion; we do consider it necessary to point out, however, that, if one were to identify a scopic pleasure in Modersohn-Becker's painting, it would have to be conceptualized on the basis of codes that bar any trace of voyeurism or narcissism.

29. «I don't know if there is such a thing as women's panting, but men's painting is everywhere» (Darrieussecq, 2017: 113).

30. Emphasis in original.

31. «They paint women. 'They' implies here the universal masculine pronoun, centuries of the masculine gaze» (*Ibidem*: 114).

32. «Who are not posing in front of a man» (*Ibidem*: 111).

33. «The woman is naked, ashamed, abandoned in the icy studio» (*Ibidem*: 115).

34. «In Paula's work there are real women. I want to say women who are *naked at long last*: stripped of the masculine gaze» (*Ibidem*: 112).

case of the models of the late nineteenth and early twentieth century, this gaze originates in the male artist, with whom the models know themselves to be in an unequal relationship. According to the novelist, the «allaitements puissants»³⁵ that populate the work of Modersohn-Becker, where «la mère tenant son sein»³⁶ is valued from a natural and unforced position that reveals a form of *knowledge* of motherhood, having been painted «comme seule une femme peintre, peut-être, peut le donner à voir»³⁷ (Darrieussecq, 2016a: 111). These depictions have developed in the previously prohibited space in women's art, shielded from the male gaze which pushes to reinforce self-supervision. This space then, favours the emergence of specific shared experience, of a particular female knowledge of subjects such as motherhood, previously unaddressed in painting. Quoting Modersohn-Becker, Darrieussecq writes: «L'intimité est l'âme du grand art»³⁸ (*Ibidem*: 79).

Moreover, in the self-portraits of Modersohn-Becker, Darrieussecq finds no trace of the self-vigilance imposed by the male gaze, and its organized economy of meaning that flaunts its exclusive right to see nudity. This absence is significant with regard to the readings of Pollock, Parker and Nochlin. According to Darrieussecq, the gaze which the artist imposes upon her own nude body in a work such as *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Anniversary* speaks of curiosity and a desire for visual self-exploration. Both subject and artist are present here, seeing herself as if for the first time through the immanence of her own body. There is no eroticism, no othering, and no imposition of meaning.

Le geste de se déshabiller et de se planter devant sa toile et d'y aller, là : ceci est ma peau, je vais montrer mon ventre, et comment se modèlent mes seins et mon nombril... L'autoportrait nu d'une femme, seule à seule avec soi et l'histoire de l'art.

Est-ce parce que les modèles coûtent cher ? Est-ce délibéré ? Cette femme saine, sportive, jolie, ronde, nudiste, allemande, aimait son corps. Se peindre nue : ce geste-là. Nul narcissisme : du travail. Tout est à faire. [...] Tout est à trouver. Je ne sais pas si elle a conscience de ça : d'être la première. En tout cas, nue, elle a toujours l'air joyeuse³⁹ (*Ibidem*: 118).

In Darrieussecq's text, the nude of Paula Modersohn-Becker does not engage with the aesthetic norms which, defined by the male artist (the author of the nude) and not by the subject herself, make up what John Berger defines as the *nude* (1977: 53-54), in contrast to the *naked* body. «A naked body has to be seen as an object in order to become a nude» (*Ibid*: 54). A conventional artistic pose, the nude constitutes a new form of dress which dispossess the female subject of her own nudity, given that it is a way of looking (the skin, the hair converted into a disguise) that is attributed to the author.

35. «Powerful depictions of breastfeeding» (*Ibidem*: 108).

36. «The mother holding her breast» (*Idem*).

37. «As only a women painter, perhaps, could allow us to see» (*Idem*).

38. «Intimacy is the soul of great art» (*Ibidem*: 76).

39. «The gesture of taking her clothes off and setting in front of her canvas and going ahead and doing it: here is my skin, I'm going to show my belly, and the shape of my breasts, and my navel... The nude self-portrait of a woman, one on one with herself and the history of art.

Is it because models are expensive? Is it deliberate? This healthy, sporty, pretty, well-rounded, nudist German woman loved her body. The act of painting herself naked has nothing to do with narcissism; it is work. It is all there for her to do. [...] All there for her to discover. I don't know if she is aware of it: being the first one to do it. In any case, she always looks happy naked» (*Ibidem*: 116).

In contrast, what Darrieussecq identifies in the work of Modersohn-Becker is a *naked* woman, who has discarded the pose of the nude and who is engaged in exploring her own body through painting, thus embarking upon a new labour of self-recognition.

A GENEALOGY OF ONE'S OWN

It is no small undertaking to identify the catalyst, rather than the objective, that lies behind the writing of a literary work. In the case of *Être ici est une splendeur*, it is the author herself who does this in black and white: the task she is undertaking is to restore Modersohn-Becker something more than a degree of justice, to restore her to splendour (*Ibidem*: 132). The mention of justice is settled on a mnemonic level, with the text as vehicle for remembering and recognition, to which end she adds the staging of the exhibition *L'intensité d'un regard* in the Musée d'Art Moderne in Paris in 2016, based on her monograph. The historic debt owed by the French capital to Modersohn-Becker leads Darrieussecq to ask herself: «Pourquoi n'est-elle connue qu'en Allemagne? Pourquoi sa ville de Paris ne l'a jamais exposée?»⁴⁰ (*Ibidem*: 141) and through the exhibition, this debt is repaid. However, the restoration of splendour to the artist proves more complex, given the surplus value which splendour entails. The specificities of this unusual biography, which as we saw in the introduction, is closer to a work of literature than to one of historiography, permit the conjecture that the *splendeur* that Darrieussecq aspires to restore to Modersohn-Becker is not solely the sheen of existence, but rather a considered recognition of her artistic labours. The French narrator entertains herself in the recreation of notable scenes, of epistolary exchanges and of personal conflicts from the life of the artist in order to restore something of the *être-là*, but it is no small undertaking (as demonstrated in the previous section) to conquer for her a space of prestige in art history. In this sense, we see that her objective is not limited to removing the artist from the unjust oblivion to which France condemned her. Rather, it goes beyond this, in an endeavour to *construct* Modersohn-Becker as a referent. And a referent not solely confined to the artistic subgenre of the female nude self-portrait, or to the female artists who have come after her, but rather as a referent that transcends disciplinary boundaries because it amplifies the subject and the field of what can be represented. Here we return to the second hypothesis outlined at the beginning of this article: namely, that Paula Modersohn-Becker forms part of the specific canon of Marie Darrieussecq, of her own genealogy in which the author uncovers the German painter as her precursor. In her she finds a referent for the representation of an «expérience féminine qui reste encore à explorer et à dire,⁴¹ as she asserted in an interview in the French cultural television programme *La*

40. «Why is she only known in Germany? Why has *her* city, Paris, never had an exhibition of her work?» (Darrieussecq, 2017: 140).

grande Librairie, whilst promoting the publication of her translation of *A room of one's own* by Virginia Woolf. An experience that «n'est pas l'expérience masculine»,⁴² and that Darrieussecq emphasises goes beyond any essentialism: «Les hommes et les femmes sont différents. Je ne suis pas essentialiste mais ils sont différents parce que ça fait des milliers d'années qu'elles vivent sous domination masculine, et ça crée des psyqués, des êtres différents».⁴³

When asked whether distinct modalities of male and female writing exist, she reponds that this is the central question of her life, and despite not yet having found an answer, she confirms that the experience of inhabiting the world as a woman facilitates access to a distinct subjectivity, different to that which springs from inhabiting it as a man. Thus, it is from this subjectivity that she is able to construct a different language for herself, in linguistic and pictorial terms.

[The question of female writing] C'est la question de ma vie. Je ne sais pas encore [...] Ce que je sais c'est que nous avons une expérience qui n'est pas la même, déjà dans le cours d'une vie, mais aussi... Enfin, mes grands-mères, mes arrière-grands-mères n'ont pas été traitées comme mes grands-pères et mes arrière-grands-pères. Elles étaient sous domination [...] masculine. Cela crée des êtres humains qui sont différents, qui n'ont pas la même approche du monde. Une femme qui sort dans la rue, elle ne marche pas comme un homme [...] Quand elle écrit [a woman], on hérite de tout ça, de cette expérience [...] Il y a une expérience féminine qui reste encore à explorer et à dire. Et ce n'est pas l'expérience masculine. Par contre ce n'est pas une question de biologie⁴⁴ (La Grande Librairie, 2016/01/22: min. 11:04-11:59).

Darrieussecq's interest in the life and work of Modersohn-Becker cannot be extricated from her conception of the German artist as a pioneer in the representation of this distinct subjectivity. Likewise, it is difficult to isolate this interest from the context in which she produced her biographical exploration of the German painter, given that she was simultaneously engaged in work on a new translation of *A room of one's own*. In the prologue to her translation of Woolf's text,⁴⁵ Darrieussecq situates both female creators in the same sphere, forcing herself to highlight that «*ma Paula et ma Virginia sont contemporaines*»⁴⁶ (2016b: 14). Her use of the possessive pronoun here alerts us to the fact that Darrieussecq finds in these women a contiguity that transcends mere chronology. That she encounters this affinity between Paula and Virginia is because both women form part of her own creative genealogy. The achievement of Woolf, who invented «mine de rien, une nouvelle littérature : celle des femmes hors regard masculin»⁴⁷ (*Ibidem*:12) is married to that of Modersohn-Becker, who achieved a similar feat in a male-dominated artistic

41. «Female experience that still remains to be explored and told». All translations of this interview are ours.

42. «Is not the masculine experience».

43. «Men and women are different. I am not essentialist, but they are different because women have lived under male domination for thousands of years, and that forges different psyches and beings».

44. «This is the question of my life. I am not sure yet [...] What I do know is that we have an experience which is not the same, already during a lifetime, but also... In short, my grandmothers, my great-grandmothers were not treated like my grandfathers and my great grandfathers. They were under [...] male domination. That creates separate human beings, with a different approach to the world. A woman who goes on the street, she does not walk like a man [...] We have inherited all that experience when we write. [...] There is a female experience that remains to be explored and to be told. And it is not the male experience. Nevertheless, it is not a question of biology».

45. Her translation was first published in 2016, and is notable for its substitution of the conventional French title, *Une chambre à soi*, as seen in the translation of Clara Malraux, for *Un lieu à soi*, in a specific attempt to demarcate what she perceived as the impulse to normalize the assimilation of women's writing with the bedroom: «It is not a *bedroom* but a *room of one's own* [...] And I do not understand the *camériste* enclosure where tradition has wanted to lock up our wolfie» (Darrieussecq, 2016b: 9-10). All translations of this prologue are ours.

46. «My Paula and my Virginia are contemporaries».

world. For Darrieussecq, both women are pioneers in the creation of a lexicon capable of representing female lived experience in the world, forged far from the male gaze. Here, Woolf and Modersohn-Becker share the longing/desire «de toute femme qui voudrait travailler, écrire, penser et être prise au sérieux»⁴⁸ (*Ibidem*: 11).

Both women are also crucial in repopulating the lacuna of referents to which Marie Darrieussecq has referred on a number of occasions. Her novel *Le bébé* (2005) resonates with this search for precursors in literature and philosophy who could have addressed the question of the baby, and of motherhood itself. It is a search that always leaves the author dissatisfied, despite the fact that, in her own words, «il doit bien avoir quelque chose à comprendre là»⁴⁹ (2005: 11). While on the back cover of the text, she questions the scarcity of babies in literature, throughout the work itself she posits some possible answers, such as that «le bébé est enveloppé de discours épais comme des langues», for which that «il est ainsi l'objet le plus mineur qui soit pour la littérature»⁵⁰. A topic regarded as having been «laissé aux femmes», paradoxically many women do not wish to engage with themselves: «celles qui entendent écrire vraiment se tiennent prudemment à distance»⁵¹ (*Ibid*: 43). Thus, she undertakes a literary search that takes in Guillaume Dustan, Montaigne, Toni Morrison, James Joyce's *Ulysses* and Tolstoy, lamenting the absences of babies for novelist such as Natalie Sarraute, Marguerite Duras and for Woolf herself. Her survey of philosophy proves equally unhelpful:

«Tota mulier in utero», la femme est toute dans l'utérus : Socrate réserve au seul homme la Raison. Rousseau juge indigne la femme qui écrit au lieu de s'occuper de ses enfants. Quatre ou cinq femmes sont réunies dans cette émission de radio et concluent, à propos du désir d'enfant : « C'est cet insondable mystère qui fait que la maternité est inexplicable au philosophe ».

Je ricane dans ma cuisine.

[...] Le bébé rend les femmes idiotes (Darrieussecq 2005: 137-138).⁵²

From her frustrated search for predecessors capable of giving expression to the phenomenon of motherhood and the enigma of the newborn, we gain a deeper understanding of her fascination for the encounter that opened this article: that of her unexpected discovery in the previously unknown German painter Paula Modersohn-Becker of a *predecessor* in the founding of a language, albeit a pictorial one, through which these phenomena can be opened up to representation. It is here in the work of Modersohn-Becker that Darrieussecq finds a language equal to this task of representation, in the artist's sense of immanence and a gaze unmediated by pre-existing systems of male vision.

47. «as if nothing happened, a new literature: that of women outside the male gaze».

48. «Of any woman who would like to work, write, think and be taken seriously».

49. «There must be something to investigate, to understand here» (Darrieussecq, 2019: 3).

50. «All the talk about the baby —he's wrapped up in it, as thick as nappies— means that he holds a very insignificant place in literature» (*Ibidem*: 32).

51. «A subject reserved for women [...] and women intending to write literature, to really write, keep at prudent distance from the theme of babies» (*Idem*).

52. «Tota mulier in utero. A woman is a womb. Socrates declares reason to be the sole preserve of men. Rousseau considers a woman who writes instead of looking after her children to be unworthy. On the subject of wanting to have a child, the four or five women on this radio chat show conclude: 'This unfathomable mystery is what makes motherhood inexplicable to the philosopher'.

I snigger in my kitchen.

[...] Baby makes women silly» (*Ibidem*: 122-123).

In his famous short story, «Kafka and His Precursors», from the collection *Other Inquisitions* (1952), Jorge Luis Borges posits the notion that each writer creates their own precursors. Those which he identifies in Kafka differ so much amongst themselves that, if it were not for the Czech author's writings, we, as readers or interpreters of the text, would remain unable to identify their mutual interconnections, given that their only link is in fact, their shared exposition of a distinctly Kafkaian sensibility. A similar notion may be identified in the attempts of Darrieussecq to create her own precursors, albeit from the perspective of gender. If we recognise Paula Modersohn-Becker and Virginia Woolf as part of the same constellation of subjectivities which Darrieussecq inhabits, it is because the author has taken it upon herself to trace out the lines of creative connectivity between these two women. Consequently, both can now be claimed as referents of a new form of female representation outside male gaze to which Darrieussecq is natural heir, through the literary act of naming these pioneering creative women as her antecedents. It is in this gesture of seeing and naming that Darrieussecq truly restores splendour to Paula Modersohn-Becker.

66

In *Être ici est une splendeur*, Paula Modersohn-Becker appears, as the back cover proclaims, as an artist who «voulait peindre et c'est tout»⁵³ (Darrieussecq, 2016a). Through her life of Modersohn-Becker, Darrieussecq chronicles the social, material and familial struggles that female artists have experienced throughout history, in order to be recognised as cultural producer, and to establish conditions which allowed them to create with independence and freedom. By including details of these struggles in her narrative, Darrieussecq lays the foundations for her portrayal of Modersohn-Becker as a pioneer, a representation that she reinforces through her extensive commentary on the artist's body of work, and her selection of specific works for the originality and innovation of their focus. From her reading of the life of Paula-Modersohn-Becker and from our analysis of this text, we can draw various conclusions.

The first of these is that Darrieussecq begins with an assumption that is far from certain, namely her assertion of the alleged lack of public and artistic recognition of the figure of Modersohn-Becker. While it is true that the artist does not enjoy the same recognition as some of her contemporaries, and that this situation is particularly valid in France in the period in which Darrieussecq is writing her biography, the brief examination of her reception presented in the second section of this article prevents her inclusion in the category of forgotten female artists. Moreover, the wide and ongoing discussion of her work amongst feminist art historians is further testament

CONCLUSIONS

53. «Wanted to paint, and that's all».

to this. From this thread of the debate, we can draw a second conclusion: there is no trace in Darrieussecq's biography of the difficulty that the German artist experiences in breaking with established aesthetic codes, as highlighted by Griselda Pollock, Roszika Parker and Linda Nochlin. The *Paula* of Marie Darrieussecq has successfully cast off the bonds of conformity that the male gaze had historically imposed on the possibility of a genuine female self-representation. The life of Modersohn-Becker, as written by the French novelist is that of a pioneer, not only as the first woman artist to produce a nude self-portrait but more significantly, for having implemented a language and gaze of her own in regard to certain subjects which, whether due to a lack of interest – as with the example of motherhood –, or whether due to an established symbolism that defined them as other, previously belonged the realm of the unsaid and unexpressed. In her representation of the artist she proves the hypothesis raised and subsequently dismissed by Parker and Pollock: Modersohn-Becker generated new and positive systems of meaning for women, creation and nature. Perhaps this is why Darrieussecq writes her biography as if talking of a beloved friend. «J'ai écrit cette biographie [...] parce que cette femme que je n'ai pas connue me manque»⁵⁴ (Darrieussecq, 2016a: 132). She misses Modersohn-Becker in the same way that a distant forerunner is missed, just as she misses the Virginia Woolf whom she translated in *Un lieu à soi*. The third conclusion we may draw from this study is that both Darrieussecq's biography of Modersohn-Becker and her translation of Woolf appear shaped by the author's search for a female genealogy. A genealogy which allows her to assess her own relation to those female creators of the past who laid the first bricks in the wall of their own dwelling place of language, from inside which they sought to narrate their experiences of living in and representing a world made by women. Thus, in an interrogation of certain modes of interpretation prevalent in feminist art history, and through a transdisciplinary dialogue with her own body of work, Darrieussecq asserts Modersohn-Becker's significance within and beyond the boundaries of art, consecrating her as a fully-formed referent of female self-representation.

67

54. «I have written this little biography [...] because I miss this woman I never knew» (Darrieussecq, 2017: 131).

BIBLIOGRAPHY

- BEAUVOIR, Simone de (1982). *Le deuxième sexe, Tome 1*. Paris: Folio Essais.
- BERGER, John (1977). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- BUTLER, Judith (2006). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- COMINI, Alessandra (1982). «Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism». In BROUDE, Norma and GARRAND, Mary (eds.). *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, 271-92.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2005). *Le bébé*. Paris: P.O.L éditeur.

- (2016a). *Être ici est une splendeur. Vie de Paula Modersohn-Becker*. Paris: P.O.L éditeur, coll. Folio.
- (2016b). Preface to WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi*. Paris: Denoël.
- (2017). *Being Here is Everything. The Life of Paula Modersohn-Becker*. Translated by Penny Hueston. Cambridge: MIT Press.
- (2019). *The Baby*. Translated by Penny Hueston. Australia: Text Publishing Company.
- FRIEDRICHSMEYER, Sara (1991). «Paula Modersohn-Becker and the Fictions of Artistic Self-Representation». *German Studies Review* 14 (3, October), 489-510.
- HEISE, Carl Georg (1961). *Paula Modersohn-Becker, Mutter und Kind en Werkmonographien zur bildenden Kunst*. Ditzingen: P. Reclam, n.º 62.
- HIGONNET, Anne (2009). «Making babies, painting bodies: Women, Art and Paula Modersohn-Becker's Productivity». *Woman's Art Journal* 30 (2 Fall/Winter), 15-21.
- IRIGARAY, Luce (1981). *Le corps-à-corps avec la mère*. Ottawa: Les éditions de la pleine lune.
- (1990). *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- 68 KAPLAN, E. Anne (2001). *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge / Taylor & Francis e-Library.
- LA GRANDE LIBRAIRIE (2016). «Marie Darrieussecq aborde les thèmes de la fiction et des femmes». *La Grande Librairie*. 22 January 2016. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=d9U7KMhEXLk&ab_channel=LaGrandeLibrairie
- LEE, Hermione (2009). *Biography. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- MULVEY, Laura (1999). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In BRAUDY, Loe and COHEN, Marshall (eds). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 833-44.
- NOCHLIN, Linda (1994). *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson Ltd.
- (2018). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Routledge.
- ORTNER, Sherry B. (1991). «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?» in HARRIS, Olivia & YOUNG, Kate (eds.) *Antropología y feminismo*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- (2006) «Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?» in *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 1, n.º 1, February 2006, 12-21.
- PARKER, Roszika, POLLOCK, Grisela (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Pandora Press.

- RADYCKI, Diane (2013). *Paula Modersohn-Becker: The First Modern Woman Artist*. United States: Yale University Press.
- SARTRE, Jean Paul (1992). *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*. United States: Washington Square Press.
- SCHWOCHOV, Christian (2016). *Paula*. Germany, France: Pandora Filmproduktion, Grown up films.
- STEINBERG, Leo (1983). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. Chicago: Chicago University Press.



AN OPEN LETTER FROM AN AFRICAN WOMEN SCIENTIST TO RESEARCH ETHICS COMMITTEES

Una carta abierta de una mujer científica africana
a los comités de ética de la investigación

ESTHER DEGUENON

Research Unit in Applied Microbiology
and Pharmacology of natural substances,
Polytechnic School of Abomey-Calavi
University of Abomey-Calavi

DEGUENON, Esther (2021). «An open letter from an African women scientist to research ethics committees». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (6), 71-74.

ABSTRACT

With inspiring backgrounds, challenges, rich and diverse experiences, African women in science have proven that gender does not matter as long as you have the will and passion. But how many of these women today are recognised for their daily work? From the difficulty of evolving in a male-dominated environment to the challenges of entering a new field, many are the challenges African women face in finding their place in science. African women scientists face the hardship of being a female scientist every day and of being considered the weaker sex. It would be very useful to strengthen the networks of women scientists by facilitating access to information for women scientists and to get them to support each other and, specially, to the younger ones who want to pursue a career in science. African women scientists deserve to be protected in their scientific activities by applicable and binding texts. This is a letter read by its author to members of the Aragón Research Ethics Committee and of the National Ethics Committees of Benin, Guinea Bissau, Guinea Conakry, Mali and Senegal during the opening of the University of Zaragoza-led 2nd International Congress on the Harmonisation of Gender Mainstreaming in West Africa.

Keywords

Female scientist, challenges, gender equality, female solidarity, ethics.

RESUMEN

Con antecedentes inspiradores, desafíos, experiencias ricas y diversas, las mujeres científicas africanas han demostrado que el género no importa siempre que tengas la voluntad y la pasión. Pero ¿cuántas de estas mujeres son reconocidas en su trabajo diario? Desde la dificultad de evolucionar en un entorno dominado por los hombres hasta los desafíos de adentrarse en un campo nuevo, son muchos los desafíos que las mujeres africanas deben afrontar para encontrar su lugar en la ciencia. Las científicas africanas se enfrentan todos los días a las dificultades de ser científicas, y de ser consideradas el sexo más débil. Sería muy útil fortalecer las redes de mujeres científicas facilitando su acceso a la información y promoviendo que se apoyen entre sí y a las más jóvenes que quieran seguir una carrera científica. Las científicas africanas merecen protección en sus actividades científicas mediante textos aplicables y vinculantes. La autora leyó esta carta a los integrantes del Comité de Ética de la Investigación de Aragón y de los Comités Éticos Nacionales de Benín, Guinea Bissau, Guinea Conakry, Malí y Senegal en la apertura del 2.º International Congress on the Harmonisation of Gender Mainstreaming in West Africa, liderado por la Universidad de Zaragoza.

72

Palabras clave

Científica, desafíos, igualdad de género, solidaridad femenina, ética.

The gender of a noun means that the masculine or feminine does not refer to the nature of things. Let us take a simple example. The chair is no more feminine than the armchair is masculine, and while in French the sun is masculine (as opposed to the moon, which is feminine), the opposite is true in German. In short, gender is a social convention. Gender, a common term in grammar, underlines the constructed and mobile character in time and space of what is called sex elsewhere. This concept is useful for thinking about the formation of social categories. This word is used so frequently today that it has become a language tic among young people to punctuate a sentence. It has spread to all spheres, including of course science. To understand the issue of gender in science, we must first define the concept because, despite its success in various stages, gender is often misunderstood.

Our struggle today is to better understand the inequalities and discrimination that affect women in science in order to better combat them. Recognising and valuing the efforts of the African woman scientist is today a primordial task to achieve in order to effectively accompany the development of Africa. Indeed, women scientists have always tried to make their mark in science. It should be remembered that science in sub-Saharan Africa

has always been a highly masculinised field and, for this reason, the opportunities given to men are often greater than those given to women. Social representations of the feminine and the masculine differ from one region to another in sub-Saharan Africa, but all come together to accept that women are inferior to men.

Several realities have always constituted bullying factors for the young African woman scientist. I will put all these factors in one package, and I will call it: harassment. I will not focus here on sexual harassment, which is certainly what everyone has been thinking about directly. I can say without a doubt and with conviction that some forms of harassment are sometimes more pervasive and degrading than sexual harassment. I would like to dwell on emotional blackmail, denigration, devaluation of efforts made, and all the corollaries. How many women in sub-Saharan Africa are persecuted on a daily basis, especially by their male colleagues, without being able to say so openly? Sometimes it is impossible to retaliate in order to keep a job or not be noticed or avoid being tagged. How many women in science and in sub-Saharan Africa have been prevented from gaining a distinction, a better position, a rank just because they are women? For many young scientists, it is difficult if not impossible to enjoy moral satisfaction for a job well done because self-doubt is already instilled. How many young scientists, because they have refused to conform to the rules of male colleagues, have been called degrading names and insults?

The number of women scientists who are victims of various abuses is large but this fact is not mentioned. Sometimes, some of them have to accept responsibility for what they are subjected to. I would say that these abuses are primarily due to the fact that women are the weaker sex and that in sub-Saharan culture women are not allowed to take offence at the behaviour of men, who are considered the stronger sex. We hope that change will also begin at the level of the family unit to value women, show them their abilities, and instil self-confidence in them. And here again, many actions could be carried out with the support of the research ethics committees.

How many careers, how many lives, how many homes have been shattered because the woman or young woman suffering the outrages was unable to defend herself because she had no support? Once again, the number is great. Gender equality is not yet a reality in sub-Saharan Africa in all areas of daily life. This is a fundamental right and an integral part of development and social well-being.

Eliminating all forms of gender inequality at national and regional levels through a series of policies, objectives and actions derived from regional, international, continental and legally binding instruments, must be the daily struggle for every African scientist with the accompaniment and support of

research ethics committees. A struggle for the recognition and valorisation of women's efforts in science. A struggle that is oh so difficult.

There are so many injustices passed over in silence towards the committed scientist and for that reason so many grievances that she would certainly like to have the opportunity to formulate.

We hope that she will be given the opportunity to protect herself by means of imposed texts. We, therefore, encourage all young scientists to continue to give priority to work well done by refusing to take the easy way out in order to impose respect for their male colleagues.

We hope one day to see female solidarity go beyond its known limits and, through its commitment, force positive change.

To finish my letter, I would like to thank all the older women scientists who are fighting so that the younger generation does not suffer the abuses they have had to face. You are our Amazons.¹

Continue to show us the way as you know how to do so well.

1. The Dahomey Amazons (also known as The Mino) were an all-female military regiment of the pre-colonial African Kingdom of Dahomey (present-day Benin).

05

FEMINIDADES Y CONVIVENCIA POLÍTICA EN LA ANTIGUA GRECIA

Ana Iriarte Goñi
Síntesis, 2020

MARÍA SECADES FONSECA

Universidad de Oviedo

SECADES FONSECA, María (2021). «Feminidades y convivencia política en la antigua Grecia». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (6), 75-77.

feminidades y convivencia política en la antigua grecia

Ana Iriarte



75

En el libro que aquí presentamos, Ana Iriarte Goñi, catedrática de Historia Antigua en la Universidad del País Vasco, propone un recorrido crítico a través de la correspondencia entre las esferas doméstica y política de la polis basándose en fuentes literarias e iconográficas de la antigüedad griega. La autora adopta en su investigación algunos de los conceptos proporcionados en las últimas décadas por los estudios de género, los cuales le permiten cuestionar anquilosados

esencialismos, demostrando con ello que el análisis de las relaciones de género es ineludible para comprender en profundidad el pensamiento religioso y las reflexiones políticas y filosóficas de las civilizaciones antiguas. Integrando en su ensayo los cambios propiciados por estos nuevos planteamientos, Iriarte trasciende, a lo largo de ocho etapas y un apéndice documental, la artificial dicotomía «hombre/mujer» para privilegiar aquellos espacios y representaciones mentales en los que se revelan analogías o incluso un total mestizaje entre aquellas dos categorías.

El primer capítulo examina las interpretaciones más significativas desde las que se ha analizado el mito de Hesíodo sobre la creación de la primera mujer, Pandora. Considerar estas líneas hermenéuticas es ilustrativo por dos motivos. Por un lado, nos ofrecen una muestra de la evolución de los estudios históricos con perspectiva de género. Por otro, dichas líneas hermenéuticas nos permiten descubrir los contenidos del debate historiográfico sobre la cultura helena más vivo en el presente. En los siguientes capítulos se contrapondrá esta narración mítica a otras noticias literarias e iconográficas que distorsionan el principio normativo del binarismo de género.

76

En el segundo capítulo evalúa Ana Iriarte los cantos de la Odisea desarrollados en torno al lecho conyugal de Ulises y Penélope, comparándolo con el regreso contra-épico de Agamenón en la tragedia ática. Analizando este y otros textos, la historiadora constata que el deseo correspondido es el fundamento de la vida matrimonial ideal en el imaginario griego. La demostración de esta hipótesis permite a la autora deconstruir la frontera entre «deseo» y «obligación reproductiva» derivada de la artificiosa dicotomía «hombre/mujer». Por un lado, la autora recuerda los términos en los que, en el mundo griego, el deseo homoerótico coexiste con el heterosexual. Por otro, precisa que lo erótico no se agota en la dimensión marital, aunque se dé también en este modo de unión. En otras palabras, el significante «eros» responde en el imaginario griego a una clase de experiencias que rompen con nuestros esquemas mentales más arraigados y, a menudo, proyectados en la antigüedad clásica.

Un estudio del matrimonio en el *Económico* de Jenofonte ocupa el capítulo tercero. La lectura atenta a esta obra socrática prueba que el *oikos* no es un espacio femenino, ajeno a la ciudad, sino uno complejo, transversal, de carácter mixto, en el que viven y trabajan durante gran parte de sus vidas tanto los hombres como las mujeres. En una obra como esta, que aparentemente fuerza la correspondencia exacta entre el sexo y el género, detecta Iriarte una multitud de ámbitos intermedios que trascienden los límites impuestos por el binarismo sexual. Desde la perspectiva de Jenofonte, el *oikos* es la casa ciudadana sobre la que se asienta lo político. Como tal, el buen funcionamiento de la polis depende de la correcta administración del hogar y este es un asunto que concierne tanto a hombres como a mujeres. El deseo

correspondido determina la armonía del hogar garantizando, consecuente y paradójicamente, el bienestar de la ciudad. Por esta razón, la separación radical entre una dimensión privada y una pública se diluye cuando se revisan sin prejuicios tanto el ámbito hogareño como determinados espacios públicos de la cotidianidad griega.

El cuarto capítulo explora los distintos espacios laborales y otros territorios mixtos en los que se difuminan nuevamente las dicotomías de género establecidas. Una vez más, los testimonios arqueológicos e iconográficos certifican la presencia de personas de diversas edades, géneros y grupos socioeconómicos que interactúan en avenidas y callejuelas de barriadas, en fuentes y mercados, en talleres y en lugares de culto como los templos o las necrópolis.

En el capítulo quinto y en el sexto se profundiza en dos rituales religiosos de corte femenino: las Tesmoforias y las Adonias. Las primeras dan cuenta de la importancia de que gozaron las atenienses en las instituciones públicas con motivo de la celebración de los cultos cívicos por ellas protagonizados. Son las ciudadanas quienes ocupan en esta ocasión los espacios centrales del entorno cívico al que pertenecen. Las segundas componen un ejemplo de interferencia entre el espacio público y el doméstico en la vida cotidiana. Además, las Adonias recuerdan que en la mitología helena es algo habitual que se representen parejas heterosexuales, como Afrodita y Adonis, con roles invertidos que confunden los principios normativos de la diferenciación sexual, algo que también puede detectarse en otras relaciones jerárquicas de poder y eróticas, en especial en la esfera de la prostitución, estudiada en el capítulo séptimo a través del análisis de dos discursos: *Contra Neera* y *Contra Timarco*.

En el capítulo octavo, a través de un acercamiento al imaginario bélico griego, se cuestiona la idea de que la guerra es un asunto que no incumbe a las mujeres, demostrando que esta no se ajusta al reparto canónico de los roles de género, sino que vincula a todos los miembros de la ciudad. Al mismo tiempo, se examinan algunos relatos históricos sobre personajes híbridos, como los dedicados por Heródoto a Artemisia de Halicarnaso o las amazonas; figuras femeninas que distorsionaron el principio normativo del binarismo de género.

En definitiva, Ana Iriarte nos descubre en este ensayo la importancia de la intervención de las mujeres en su entorno cívico, la de los hombres en el *oïkos*, la de los lazos filiales en la ciudad y viceversa. Este original recorrido histórico revela una sorprendente realidad cotidiana, miscelánea y pluridimensional, que trasciende el binarismo sexual y la división dual de los espacios, posibilitándonos el acceso a aspectos relevantes de la antigua civilización griega; aspectos que, además, «permiten profundizar en notorios fenómenos de la modernidad».



EMILIA PARDO BAZÁN. EL RETO DE LA MODERNIDAD*

Isabel Burdiel (comisaria)
Biblioteca Nacional de España.
9 de junio-26 de septiembre de 2021

* Este texto se enmarca en el proyecto PGC2018-097445-A-C22 financiado por el MICINN.

MÓNICA BURGUERA

UNED

BURGUERA, Mónica (2021). «Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (6), 79-83.

La celebración del centenario de la muerte de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) ha relanzado su imagen, recuperándola, por una parte, como la «gran dama de las letras españolas» que fue, partícipe y protagonista de la profunda renovación de la literatura en España en el marco de las corrientes estéticas europeas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al mismo tiempo, por otra parte, esta recuperación la ha erigido en estandarte de un feminismo radical con el que se han identificado un conjunto amplio de sensibilidades críticas y políticas actuales. Pardo Bazán parece que se ha reubicado definitivamente en nuestro imaginario (nacional) como una escritora canónica, de resonancia internacional, moderna y valiente. Me parece una noticia especialmente buena en medio de un clima político tan exacerbado que parece dar progresivamente cabida a las voces que banalizan no solo los significados históricos del feminismo, sino el principio mismo de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres; esa lucha que la escritora gallega capitalizó a finales del siglo XIX.

Las anunciadas conmemoraciones han ido desplegando un diverso abanico de eventos académicos y divulgativos apoyados por el conjunto de las instituciones estatales, madrileñas y gallegas de todos los

colores políticos.¹ Pero también se han reeditado sus obras, se han estrenado adaptaciones teatrales de mayor o menor presupuesto, se han hecho lecturas dramatizadas y, en A Coruña y Madrid, se han difundido los ecos del centenario con un despliegue de actos locales y populares, desde diferentes actividades conmemorativas en bibliotecas municipales hasta banderolas callejeras que hubiesen hecho las delicias de doña Emilia. En la radio, la televisión y la prensa de tendencias opuestas se ha reproducido su voz y su escritura elocuente y se han (re)transmitido esa imagen renovada de una mujer adelantada a su tiempo, audaz y sólida en sus convicciones sobre la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. En la amplia repercusión del centenario de la muerte de la escritora han confluído diversos motivos. El gran compromiso intelectual e investigador por parte, sobre todo, de los estudios y la crítica literaria especializada en Pardo Bazán ha ido recuperando su obra y agrandando su genio a lo largo de las tres últimas décadas. También ha amplificado el alcance de sus conmemoraciones la resolución judicial de 2020 por la que la familia Franco devolvió el llamado Pazo de Meirás al Estado, la gran obra arquitectónica concebida por Pardo Bazán junto a su excepcional y amplísima biblioteca, que ha abierto una reflexión pública en torno a este como lugar emblemático y compartido de memoria histórica.

En la amplitud de este escenario de celebración intelectual y divulgativa, y de los debates que lo recorren, sobresale la exposición *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, comisariada por Isabel Burdiel, que se ha exhibido en Madrid en la Biblioteca Nacional entre el 9 de junio y el 26 de septiembre y que se podrá visitar en A Coruña, Kiosko Alfonso, del 27 de octubre al 19 de diciembre.² La exposición viene precedida por la magnífica biografía de Pardo Bazán que publicó la propia Burdiel en 2019 y un cuidadísimo catálogo. Esta es, en casi todos los sentidos, la proyección gráfica, de una y otro; un complemento visual extraordinario que reúne doscientas piezas relacionadas con la vida y la obra de Pardo Bazán.³ En ese escenario de fuerzas confluyentes sobre el que ha reaparecido ese feminismo radical de la escritora celebrado por (casi) todos, al que me he referido más arriba, me parece que este conjunto de contribuciones ha sido particularmente influyente en un doble sentido.

En primer lugar, como indica el mismo título de la exposición, porque ha impulsado la reubicación de la figura de Emilia Pardo Bazán en el corazón de la modernidad y de sus retos y, con ello, su incorporación definitiva a los imaginarios políticos y culturales actuales. Hay que mencionar que ni la relación de Pardo Bazán ni la de la España de las décadas finales del siglo XIX con la modernidad han sido nada fáciles. En ese sentido, la potencia de Emilia Pardo Bazán como fenómeno eminentemente moderno es creíble porque emerge sobre un relato de fondo renovado acerca de una España finisecular conectada, como su protagonista, a las tensiones políticas y culturales que atravesaban la Europa del periodo. Eso lo consigue Isabel Burdiel con todas

1. De entre los primeros, destacan los dos congresos internacionales que se celebrarán en septiembre y octubre de este año y que, organizado uno por el conjunto de los grupos de investigación dedicados a la escritora (*Emilia Pardo Bazán en su centenario. Literatura y vida en los siglos XIX, XX y XXI*, A Coruña, 22-24 septiembre 2021); y otro, por parte de las instituciones oficiales gallegas (*Emilia Pardo Bazán 100 años después*. A Coruña y Santiago de Compostela, 25-29 octubre 2021), reunirán al conjunto de los especialistas que han trabajado ya durante décadas en la recuperación de la escritora.

2. Coorganizada por el Ministerio de Cultura y Deporte, la Biblioteca Nacional de España, Acción Cultural Española (AC/E), la Xunta de Galicia y la Comunidad de Madrid. Los comentarios a la exposición se basan solo en la visita al primer montaje en la Biblioteca Nacional, que es la única que se ha inaugurado mientras se escribe este texto.

3. Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus, 2019; Isabel Burdiel (coord.) *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*. Comunidad de Madrid y BNE, Madrid, 2021.

sus propuestas a partir de un enfoque interdisciplinar, pero de preguntas fundamentalmente históricas. Más que la escritora y su obra, lo que le ha interesado a Burdiel es iluminar toda una época; poder discernir cuáles fueron las condiciones de producción y recepción de la autora y su literatura; sus condiciones de posibilidad. Pese a lo que nos haya podido parecer, Pardo Bazán fue producto de su tiempo, no se adelantó a este. En segundo lugar, porque, lejos de beatificarla, como la propia autora ha escrito, se trata de comprender que la escritora transitó por ese tiempo a través de todas las contradicciones aparentes entre razón y fe; entre la ciencia y la superstición, entre universos progresistas y retrógrados, liberales y antiliberales; masculinos y femeninos; atrasados, modernos y antimodernos que parecían ordenar la realidad española y europea de entre siglos. En las últimas décadas del siglo XIX, disolvió todas estas categorías, tuvo la capacidad de ver doble, «desde dos orillas», en expresión de Burdiel, y eso es lo que la convirtió en una celebridad y en un fenómeno moderno; en una mujer y escritora mezclada, femenina y masculina, conservadora y progresista. Esa Pardo Bazán que trascendió categorías es la que hoy vuelve a nuestro universo (pos)moderno con el potencial quizá también ahora de conciliar culturas políticas.

En la magnífica exposición de la Biblioteca Nacional (como en la biografía que la precedió), ambas, vida y obra, se van desplegando a lo largo de unos escenarios arquitectónicos extraordinariamente elegantes y sobrios, de fondo negro, que acompañan y ensalzan las piezas expuestas y los ritmos en los que se forja, crece y se reinventa la escritora. Emerge a lo largo del recorrido Emilia Pardo Bazán como la escritora conservadora y católica, la intelectual independiente y eminentemente moderna que tanto ha costado ubicar en el panorama feminista español y europeo de finales del siglo XIX. El excelente catálogo y las contribuciones de los diferentes especialistas invitados amplían algunas de las cuestiones clave que ni la biografía ni la exposición agotan, porque estas abren, no cierran, interpretaciones, ya sea respecto a su españolismo ambivalente (Villares), a la modernidad de su religiosidad (Romeo), a su feminismo ecléctico (Aresti), a su crítica a la naturalización de la diferencia sexual (Labanyi) o a sus referentes célebres y nacionales, femeninos y feministas (Burguera), entre otras cuestiones.

La interconexión entre los espacios de la primera sala muestra las claves de una subjetividad híbrida que conecta el clima liberal y progresista de su casa y su familia, en el que se respiró un ambiente propicio para la instrucción y el desarrollo intelectual femenino en general y de Emilia, en particular, con su inmersión y compromiso con el universo carlista de su marido José Quiroga, desde 1868. La gran firma de la escritora en blanco iluminada sobre negro, que aparece al final de la sala, adelanta que rechazó ambos al elegir la escritura, desechando modelos ideológicos y literarios aparentemente irreconciliables, liberales o católicos que organizaron el paisaje intelectual y

político de la Restauración en España. Mujer independiente, madre de un hijo y dos hijas, separada y escritora total. Talló los contornos de su propia celebridad femenina autodidacta, fuerte y profesional, maternal y cosmopolita con la publicación, en 1883, de *La cuestión palpitante*, exposición y defensa del naturalismo, prologada por Clarín, y con los *Apuntes autobiográficos* que precedieron a *Los pazos de Ulloa*, en 1886. La escritura, en concreto la novela y el naturalismo, le abrieron un nuevo espacio de libertad personal y creativa que nos sitúa en la gran plaza central de la exposición en la que eclosionan las claves de su celebridad y sus fuentes de inspiración en público y en privado. Su inserción en las redes de la sociabilidad literaria, la intimidad de sus relaciones amorosas (entre iguales, con Lázaro Galdiano, con Galdós) y su feminismo radical se funden en el periodo de mayor reconocimiento y vitalidad y en el de mayores desencuentros (con Clarín, con Murguía, con la Academia). En *Insolación y Morriña* (1889), en su revista, *Nuevo Teatro Crítico*, en su *Biblioteca de la mujer*, entre 1891 y 1893, y en todas sus intervenciones respecto al rechazo (formal e informal) de su candidatura a la Real Academia Española, en las que Emilia Pardo Bazán se declaró abiertamente feminista y radicalizó así su imagen pública. De Feijoo al krausismo y a Concepción Arenal; del feminismo ilustrado de Wollstonecraft a la obra de Stuart Mill, el ecléctico pensamiento feminista de Pardo Bazán se opuso frontalmente a la idea de la diferencia sexual asumida por el liberalismo. Apostó, en palabras de Burdiel, por un *diferentismo* en el que hombres y mujeres diferían entre sí como individuos y no a causa de su naturaleza masculina o femenina.

El diseño y la construcción de las Torres de Meirás, entre 1894 y 1907, y de su extraordinaria biblioteca (Sánchez García y Patiño Eirín) cierran la tercera sala. Con ellas Emilia Pardo Bazán pretendió inmortalizar su celebridad desde entonces, a partir de los imponentes referentes arquitectónicos neorrománticos inspirados en los de Walter Scott, Victor Hugo, Alejandro Dumas o George Sand. Las torres, como espacio de su cotidianeidad, de su vida familiar y de su trabajo intelectual y fantástico; difuminaba la frontera entre vida y obra, entre la figura pública y su intimidad. Era un monumento a su sufrido y justo reconocimiento intelectual; a la lectura y la literatura, al pensamiento y la creatividad, al conocimiento, la reflexión y la tolerancia, a la firmeza y la audacia de una mujer escritora contracorriente; y, también, a su poderío económico y a su estatus social. Desde mediados de los años noventa, en esta misma sala, se aprecia cómo su imagen pública, como la del simbolismo de sus torres, empieza a dar señales de agotamiento en un tiempo en cambio vertiginoso. Condesa y beata, habían cambiado los términos en los que ella había exhibido la transgresión misma. Socia del Ateneo, catedrática en la universidad, Pardo Bazán, sobre todo, se reinventó ante los retos políticos y estéticos de las primeras décadas del siglo xx, y reelaboró desde su propio repertorio político y espiritual una nueva propuesta

modernista de la que es ejemplo su excelente serie de los monstruos. Ese feminismo que conciliaba su universo distinguido y privilegiado, profundamente religioso y conservador, con una concepción práctica y radical de la libertad personal y la igualdad entre individuos, ya fueran hombres o mujeres, no era capaz de competir con el nuevo feminismo pacifista, encarnado en España por Carmen de Burgos, que precedió y trascendió la Gran Guerra en la profunda crisis ideológica y de valores que esta propició.

Había que atravesar de nuevo la plaza central dedicada a sus años de mayor reconocimiento y vitalidad para recorrer la última sala dedicada a los usos y abusos de la figura que fue Emilia Pardo Bazán, oscurecida por el franquismo y a menudo recuperada posteriormente como exponente de esa España decimonónica dual y atrasada, empobrecida cultural y espiritualmente, que aún hoy permanece en el imaginario histórico nacional e internacional. Este epílogo, presidido en el horizonte por la enorme fotografía en blanco y negro de una Pardo Bazán que mira a los ojos, elocuente, como su obra entera, nos deja con la necesidad de incorporar a la escritora a nuestros repertorios revisados de la llamada memoria democrática que tiene, por definición, que ser feminista. La historia de sus torres y su biblioteca, la de todo su legado, no siguió los caminos que Emilia Pardo había escrito para ellas. En manos de sus herederos, en 1937, a través de opacas maniobras de compraventa y donación fraudulenta, según sentencia judicial de septiembre de 2020 y certificada en febrero de este 2021, las instituciones gallegas cedían a Francisco Franco el pazo, que se convirtió desde entonces en su residencia de verano y eventual centro de mando ejecutivo del dictador. La comisión de expertos que dilucida los términos y prioridades de la «resignificación» del Pazo de Meirás tiene una buena oportunidad para incorporar los términos en los que Pardo Bazán soñó sus torres y su biblioteca desde la cima de su celebridad moderna y feminista a finales del siglo XIX, para recordar, precisamente, cómo la historia, con sus ambivalencias y sus caminos no escritos, como nuestro presente, puede tornarse despiadadamente intolerante y dictatorial.

07

RESISTENCIA BISEXUAL. MAPAS PARA UNA DISIDENCIA HABITABLE

Elisa Coll
Melusina, 2021

MARINA HERNÁNDEZ ROYO

Universidad de Zaragoza

HERNÁNDEZ ROYO, Marina (2021). «Resistencia bisexual. Mapas para una disidencia habitable». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (6), 85-89.



85

Aeropuertos, estaciones, lugares donde la vida está de paso: no destinos, no lugares. ¿Es la bisexualidad un no lugar? Elisa Coll en su libro *Resistencia bisexual: Mapas para una disidencia habitable* (2021, Melusina) derriba esta hipótesis desde una narrativa que parte de lo personal y subjetivo pero que, coherente e inevitablemente, tiende a lo colectivo y político. Por lo visceral de la narrativa no es posible aproximarse a la revisión de la lectura de Elisa Coll desde una mirada

objetiva porque es, precisamente, la subjetividad y la reflexión personal de la autora lo que hace que este libro conecte con multiplicidad de realidades que buscan —y necesitan— reconocer lo colectivo en sus experiencias.

La lectura de *Resistencia bisexual* es realmente interesante en muchos aspectos tanto para personas bisexuales como para las que no lo son. Sin embargo, reconocerte en las vivencias de otra persona de una manera tan personal, y a la vez tan colectiva, es inusitadamente abrumador. En las primeras páginas del libro, la conexión con la autora va más allá de lo palpable y te descubres diciendo en voz alta: «me ha pasado», «sí soy», «¡total!». En mi caso, la experiencia en este sentido fue aún más allá, pues fue una amiga quien me prestó el libro y me pude reconocer, no solo en las experiencias personales de la narradora, sino en los comentarios escritos a lápiz en los márgenes del libro, que referenciaban los mismos párrafos y las mismas ideas que resonaban en mi lectura. En esos momentos, en los que te ves proyectada en las situaciones de otras personas y en las vidas de otras compañeras te das cuenta del poder que supone «encontrarnos en la disidencia y colectivizar nuestra identidad» (p. 55).

86

Miro atrás y me veo pronunciando las mismas palabras que escribe Elisa Coll en este libro: «quiero ser como ella» (p. 23). No, no era idealización, no era admiración; o quizá sí... pero también era deseo. En el primer capítulo del libro, lo colectivo de la bisexualidad se enfatiza página a página cuando en las palabras de la autora, subrayadas a lápiz, reconozco (no solo) mi experiencia: «El no tener en la cabeza el concepto de lo que eres no impide que lo seas, impide que tengas herramientas para identificarlo y puedas construir tu identidad siendo consciente de ello» (p. 25). ¿Cómo podemos entonces ser si no somos conscientes de que la bisexualidad existe? Conceptualizar la bisexualidad como un lugar que habitar es una tarea complicada ya que para ello debemos ser capaces de situar la bisexualidad en nuestro imaginario colectivo y la invisibilización de las personas bisexuales, máxima expresión de la bifobia, no nos permite reconocer nuestra identidad y apropiarnos de un espacio que también es el nuestro. «La B no es de bicicleta» (p. 27), menciona la autora al empezar la obra, algo que, bajo la apariencia de una pequeña broma para conectar y crear complicidad con la persona que lee el texto, tiene gran peso en el discurso de la bisexualidad por la frecuencia con la que las bisexuales nos sentimos impostoras en relación a la pertenencia al colectivo LGTBQA+. No, la B no es de bicicleta y la B tampoco se limita a existir dentro de los límites de las fantasías de la heteronorma donde generalmente las mujeres son objetos sexuales sin agencia. El discurso de la autora se posiciona entorno a la idea de que las bis existimos y tenemos vivencias que van más allá del placer y la diversión que se asocian en el imaginario colectivo nuestra identidad: «Sin carga identitaria ni política, desprovista de todo lo que la hace peligrosa, la bisexualidad vista como dócil y divertida, como una

mera forma de pasarlo bien sin cuestionar nunca la heteronorma» (p. 35). Una definición como esta hace de la bisexualidad un no lugar, donde no se puede vivir y donde solo se está de paso; una línea divisoria que separa la heterosexualidad y la homosexualidad, la norma y la disidencia, como si estos conceptos no fueran en sí opuestos y excluyentes. Para Coll, la concepción de la sexualidad como una línea *straight/queer* no es del todo válida, debemos dejar esa idea de lado para concebirla como un mapa.

La línea no tiene nombre, ni historia, ni cultura, ni habitantes, porque su función es definir dónde empieza y dónde acaba el nombre, la historia, la cultura y las habitantes ajenas [...]. No se construyen casas en las líneas de los mapas: necesariamente estas deben estar a un lado o a otro. En este lugar no se puede vivir (p. 37).

La bisexualidad es disidencia y no podemos abordarla únicamente desde el deseo —hacia tu mismo género y otros— sino desde las implicaciones que supone *ser* fuera de la norma, como lo es la violencia. Es cierto que como mujer cis bisexual puedo pasear tranquilamente de la mano de mi pareja cis hombre bisexual por las calles de cualquier ciudad sin enfrentarme a miradas amenazadoras, que rechacen mi existencia y que renuncien a compartir espacio público conmigo y eso, no se puede negar, es privilegio. Pero formar parte de una relación leída como heterosexual también acarrea su violencia. El *passing* heterosexual implica invisibilización, malestar y violencia:

[Hablar] de privilegio heterosexual en personas bisexuales significa limitar la experiencia personal a lo visible, dejando fuera la bifobia interiorizada, la salud mental, la salud física, la violencia en espacios privados, la violencia institucional, la falta de recursos y un largo etcétera (p. 102).

Por todo esto: no, no somos impostoras dentro de la disidencia sexual y no debemos, por lo tanto, seguir cargando con ese «miedo a apropiarnos de una categoría a la que tenemos derecho» (p. 56). «No, tú no eres bisexual, tú eres pansexual/polisexual/omnisexual». Si me hubieran dado dinero cada vez que he escuchado esta frase no sería rica, pero quizás podría haberme comprado una entrada para un concierto de Cariño.¹ Si algo hemos aprendido a lo largo de los años es la necesidad imperante de nombrar(nos) para existir, para reconocernos en una memoria histórica común pero, todavía a día de hoy, nombrarse bisexual parece ser objeto de debate para quienes piensan que la B supone reforzar la norma de un sistema binarista donde solo cabe la dicotomía de género. La autora se hace eco de esta reflexión tan

1. Grupo musical que escribió una canción titulada «Bisexual» y cuya letra es citada en *Resistencia Bisexual* por Elisa Coll: «Me gustan las chicas, ¿cómo pudo pasar? Me gustan las chicas, no lo puedo explicar».

expandida y explica que en todas las identidades del colectivo LGTBIOQA+ se difumina el binarismo de género y tienen cabida muchas identidades: ¿por qué, entonces, solo nos planteamos esta pregunta en la B?

[...] decir que la bisexualidad es binarista a estas alturas de la película es un argumento tan manido como caduco, es como decir que bailar reggaetón es machista o que practicar BDSM es violencia, y que se siga diciendo solo demuestra la vasta invisibilidad que aún pesa sobre la bisexualidad (p. 52).

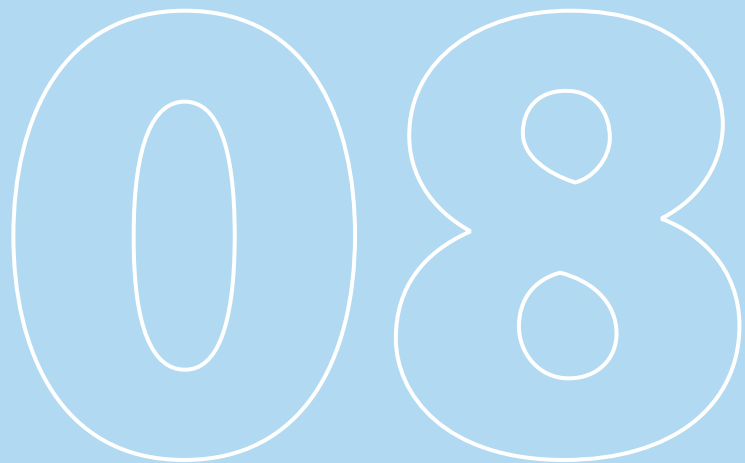
Más allá de la etiqueta de binarista, las personas bisexuales (también) somos tachadas de confusas, curiosas y parece que el cuestionamiento y reconocimiento de nuestro deseo sea una mera etapa para bien confirmar o desmentir si sentimos deseo hacia nuestro género u otros. Etimológicamente hablando, la bisexualidad se definió a finales del siglo XIX como una «fase inmadura o una patología» (p. 51) en relación con el deseo. Podríamos pensar que, casi dos siglos más tarde, esta noción de «etapa» asociada a la bisexualidad estaría completamente eliminada de nuestro imaginario. Pero términos como *bicuriosas*, *heteroperos* y *heteroflexibles* siguen presentes en discursos actuales y la autora no deja escapar la oportunidad de reflexionar sobre la curiosidad a raíz de ellos. La curiosidad, la confusión y la flexibilidad restan agencia y por lo tanto identidad porque lo que cuenta es lo «hetero», donde no salir de la línea recta, lo *straight*, supone una «tranquilidad normativa» (p. 62) tanto para quienes se cuestionan su identidad sexual como para quienes la leen desde fuera. Ahora bien, esta infantilización del deseo también ocurre dentro del propio colectivo disidente bajo la concepción de que las bisexuales exploramos nuestro deseo probando sexualmente con lesbianas; como afirma Coll,

[esta idea], además de estigmatizarnos, quita agencia de forma un poco paternalista a las lesbianas que libremente deciden enrollarse con las bis (como si no tuvieran poder de decisión), y además parte de una noción del sexo con dejes románticos, moralistas y heteropatriarcales: el sexo como estructura de poder en sí misma [...] (p. 116).

Desgraciadamente, esta concepción del deseo y la identidad como confusión, como algo no válido influye mucho en la construcción de nuestra disidencia sexual; no obstante, es importante tener en cuenta que la curiosidad no tiene por qué ser algo negativo, ya que no es ajena a la identidad y en sí misma supone un cuestionamiento. La bisexualidad es también «para las confusas e indecisas, para quien aún no se atreve a decirlo, para quien llega pronto y para quien se da cuenta de repente en plena edad adulta» (p. 56).

Bollera, marica... Siempre me ha sorprendido la capacidad que tienen y han tenido siempre las disidencias de redefinir conceptos y de reapropiarse de términos peyorativos para hacerlos propios, para llenarlos de poder y lucha. Pero *¿han tenido?* o *¿tenemos?* Las bisexuales no tenemos un insulto del que apropiarnos, «porque no hay una idea generalizada de lo que es ser bisexual» (p. 151). Somos invisibles, pero podemos aprovecharnos de ello porque, al no tener nada de lo que apropiarnos, podemos escribir sobre esa hoja en blanco que menciona la autora para construirnos no en oposición a un estereotipo, sino desde nuestro propio discurso.

Resistencia bisexual supone un viaje sobre todas estas cuestiones, colectivas y universales, desde una mirada tan íntima y autobiográfica que cuando acaba, no queremos irnos; porque sabemos que hemos llegado a un lugar donde quedarnos.



ENTREVISTA A **Marika Vila**

ELISA MCCAUSLAND

Madrid/Barcelona, 28 de agosto de 2021

La historietista e investigadora Marika Vila es una figura esencial en la historia del cómic español por su larga y diversa trayectoria en el medio y por las contribuciones fundamentales que ha aportado a la genealogía desde la perspectiva de género. Licenciada en Humanidades, máster en Estudios de Mujer, Género y Ciudadanía y doctora en Construcción y Representación de las Identidades de Género por la Universidad de Barcelona, María del Carmen Vila Miguelo (Barcelona, 1949) se construye como dibujante en los ámbitos del cuento ilustrado y la historieta romántica. Desde mediados de los años setenta hasta principios de los noventa pasa a abordar el cómic de autor en *Butifarra*, *Trocha/Troya*, *El Víbora*, *Tótem* y otras publicaciones para adultos. Entre sus obras de cómic más reconocidas de esta época destacan las historietas «Noche y día», publicada en *Tótem «Especial Mujeres»* (1977), «Tango» (1982), «Reflejos» (1983), «Moderna secreta» (1984) y «Mata Hari» (1991). En ellas comienza a perfilar un pionero discurso feminista en torno al medio que desarrollará en años posteriores a través de la palabra escrita y actividades culturales diversas.

A partir de los ochenta, Vila compagina una prolífica labor como ilustradora y dibujante para cabeceras especializadas y prensa generalista con la animación televisiva, el activismo sindical, la participación en la creación del Salón del Cómic de Barcelona y el desempeño de tareas técnicas y de coordinación en revistas y sellos editoriales. A todo ello hay que sumar, en las dos últimas décadas, el comisariado de exposiciones, como



92

Marika Vila. Imagen Agencia Kahlomedia/Iñigo Azkona.

Papel de mujeres (1988), *Con voz propia: Mujeres cuerpo a cuerpo* (2020), el ensayismo en ámbitos académicos y generalistas, así como su incansable labor divulgativa en mesas redondas y conferencias.

Entre los galardones más recientes que han reconocido su trabajo se cuentan el Premio «lvá» 2018 a la Mejor Historietista Profesional por parte de Còmics A Cornellà, el Premio Homenaje en 2019 a su trayectoria en el marco de la XVIII Edición del Salón del Cómic de Getxo, el Premio AACE 2020 concedido por la Asociación de Autores de Cómic de España y el Premio «Una vida de viñetas» 2021 otorgado en la VIII edición del Festival de Cómic Splash Sagunt.

Seamos tradicionales y remontémonos a tus orígenes. ¿Qué leía Marika Vila de niña, cuáles fueron tus influencias tempranas?

He sido una lectora empedernida desde pequeña. Más que jugar, leía. Los libros me estimulaban

especialmente cuando era niña, más que los cómics. Todo lo que tuviera letra atraía mi atención.

¿Mis primeros recuerdos en relación con los cómics? Básicamente, el *TBO* que mi padre me compraba todas las semanas, que él también leía; le gustaba mucho. Me explicaba y me enseñaba a Coll, «Los grandes inventos del TBO» cuando el dibujante era Ramón Sabatés... El vínculo con mi padre a través del cómic para mí fue importantísimo.

Íbamos al Mercado de San Antonio donde siempre caía un tebeo, un libro... Recuerdo muchísimo de aquella época los libros de la editorial Araluce, que tenía una colección de clásicos adecuada a la infancia. Se trataba de una colección de hace tiempo, más propia de la generación de mi padre que de la mía, con ilustraciones de Carlos Bécquer y José Segrelles. Un formato pequeño con ribetes dorados. A mí siempre me parecían una maravilla. Eran clásicos adaptados de terror, artúricos... La colección la coordinaba María Luz

Morales, una pionera de la edición, escritora y periodista. La conocí después, pero su nombre se me había quedado grabado en la infancia.

Esta colección es importante, sobre todo, por cómo impactaron en mí sus imágenes. El cómic era algo que iba en paralelo. Como he comentado antes, leía todo lo que me caía en las manos: *DDT*, *Superhumor*, muchas cosas. Pero, sobre todo, porque era algo muy típico de la época, leía romances dibujados por Rosa Galcerán, María Pascual y otros nombres del momento. De estos cómics lo que más me gustaba eran los dibujos. Me llamaban muchísimo la atención, aunque enseguida me sentí defraudada por el contenido: personajes muy planos, obsesión constante de sus personajes femeninos con el matrimonio... todo eso no me enganchaba, pero el dibujo, sí. Esa cierta decepción que te comento con los contenidos me impulsa a leer cómics pensados para chicos, como *El Jabato*, *El Capitán Trueno* o *Hazañas Bélicas*, pero tampoco me llegan porque no me siento representada en sus páginas.

Al respecto tengo una anécdota que he contado en otras ocasiones, y es que, en el colegio, jugaba con mis amigas al Capitán Trueno y ninguna quería ser Sigrid, pues se pasaba todo el tiempo del recreo atada a un árbol esperando a ser rescatada. Con todo esto lo que te quiero decir es que me gustaba el cómic, pero, de pequeña, no me satisfacía. Leía también muchos libros y, aunque la literatura también era bastante castradora para las mujeres, me ofrecía perspectivas más amplias. Si seguí enganchada al cómic fue por el tema del dibujo. Coincidió además que era vecina de Luis García, novio de una buena amiga del colegio que le enseñó algunos de mis dibujos. A Luis le pareció que había en mí un potencial por desarrollar y me empezó a dar clases. Por aquel entonces yo iba a la Escuela de Arte y Diseño La Massana, pero no duré demasiado tiempo; en parte, porque una hora con Luis era mucho más estimulante que la escuela y, además, comencé a trabajar gracias a él en Selecciones Ilustradas, la agencia de Josep Toutain. Con una aguada para Toutain ganaba tanto como en los dos trabajos que tenía, con lo cual dejé uno de ellos. Por aquel entonces también

estudiaba sociología. Así estuve hasta los veinte años, cuando me casé y me fui a Londres. Allí comencé a trabajar directamente para IPC Magazines haciendo ilustraciones. Y, al volver un año después a Barcelona, me exigieron que, para continuar trabajando, si estaba en España tenía que hacerlo a través de agencia. Ese fue un momento de bastante trajín porque me quedé embarazada, tuve a mi hija y me separé, pero seguí trabajando, haciendo ilustración y cómic de romance, claro.

Si Luis García me introdujo en el dibujo e ilustración profesionales y el conocimiento profundo de los autores de cómic, quien me introdujo en las técnicas que se exigían en ese momento para hacer romance en Gran Bretaña fue Miguel Fuster. Estuve cerca de un año con él en su estudio haciendo romance y luego ya trabajé por mi cuenta. Estamos en 1975, y llega la Transición. Es el momento en que el proceso de concienciación gradual comienza a desbordarse en mí, empiezan a pasar muchas cosas.

93

En este contexto, además, quería preguntarte también por tu vocación sociológica.

Empecé a estudiar sociología en el Instituto Catalán de Estudios Sociales, que por aquel entonces era de la Iglesia, pero estaba en contacto con los movimientos sociales antifranquistas. Fue una época muy emocionante. En la puerta se vendían ejemplares de la editorial Ruedo Ibérico y otras parecidas, cuyos títulos estaban prohibidos. Gracias a esos libros pudimos conocer temas no solo teóricos, como la *Historia de la Guerra Civil española* de Hugh Thomas, sino también otros interpretados por dibujantes, como el cómic didáctico *El marxismo para principiantes* de Rius.

Por otro lado, era normal encontrarse el instituto cerrado debido a las continuas detenciones del profesorado. Hasta que, finalmente, en 1970, cuando yo me caso y me voy a Londres, el gobierno de Franco acaba por clausurarlo. Ya en la Transición ese centro en particular se dedicaría más al ámbito laboral y a la formación de graduados sociales, pues Sociología ya empezaba a tener su espacio en la universidad.

En aquel momento me interesaba no tanto por el derecho como por lo laboral. En esa misma época fue cuando empezamos a montar un sindicato de dibujantes. Todo lo que hice, por aquel entonces, estaba relacionado con el activismo. Aquello supuso también mi introducción al mundo de la investigación, a la teoría social y ramas conexas, que me apasionan. Todo ello lo he seguido trabajando después en la carrera de Humanidades, donde me aferré a los estudios sociales y a la filosofía, o lo que es lo mismo, al pensamiento y a los estudios culturales. Pero el germen ya estaba ahí, en los primeros años setenta.

En ese sentido, ¿cuál es el proceso de tu despertar político?

94

Hasta 1975, dibujaba cómic romántico absolutamente inconsciente del contenido. Lo hacía sin darme cuenta de que a mí misma no me llenaba, ni como lectora ni como autora. Lo hacía porque disfrutaba del dibujo, a pesar del contenido. Me ponían muchas limitaciones, pero bueno, para mí era un reto. Es una constante en mi vida, continuamente he iniciado caminos que no conocía y he tenido que dominarlos para ser profesional, tanto en la ilustración como en el cómic. Cuando dominé las herramientas del dibujo y la ilustración me lancé a los dibujos animados, los *layouts*, la publicidad, los cromos... Cada una de esas actividades tiene una técnica diferente, un punto que has de pillarle. En esa época, al dominar la técnica del romance, para mí suponía un reto adquirir en ese género un espacio, una personalidad, a la vez que tenía que seguir unas pautas muy claras, pues no podías expresarte como querías. Era un espacio muy limitado que me empeñaba en agrandar al menos a nivel expresivo, porque además eran tebeos para niñas inglesas, diferentes, de modo que yo recibía un guion en inglés, lo traducía y dibujaba... Para mí lo importante era dibujar, y dibujar bien. A eso se le sumaba el hecho de publicar, los halagos, encontrarme la revista inglesa con mi dibujo y mi firma... Además, se cobraba muy bien. Y, por último, me sentía muy bien valorada entre mis compañeros dibujantes.

¿Existía una dinámica laboral de igual a igual en aquella época, o eso se da ya más adelante?

No, no, todavía no. En absoluto. Y ahora explico por qué. El lugar de las mujeres en este mundo del cómic al que me comenzaba a acercar era el de fan de dibujantes. Éramos consideradas como posibles ligues u objeto decorativo. En los estudios de dibujo, si te encontrabas alguna mujer era como pareja de alguno, pero en general eran todos chicos y yo. Cuando vieron que dibujaba me miraron de otra manera, pero tampoco me valoraron más por ello. No lo digo en un sentido peyorativo, ojo, pues al final acaban siendo todos ellos tus amigos de profesión.

Pero te veían como una chica más, esto es así. Lo que ocurría es que, si además dibujabas, eras rara, porque no era lo habitual. A eso añádele que dibujaba cómic romántico mientras que ellos dibujaban suspense, terror, bélico o *noir*, es decir, cosas duras, lo más comercial —caballos, coches, armas—, y también romance. Lo que hacían las chicas era directamente para niñas, a partir de un dibujo agradable, suave, sin complicaciones y que, además, a los chicos se les daba muy mal porque se basaba en moda y maquillaje, algo que ellos apenas dominaban.

Así descubres que había una jerarquía de los géneros, y el romance estaba especialmente desprestigiado. Por ejemplo, cuando había una época de vacas flacas, recuerdo que Carlos Giménez se vanagloriaba de que había hecho de todo, «hasta romance». Eran trabajos de ganar dinero, había muchas páginas y se llegaba a cobrar ciento cincuenta mil pesetas de la época, lo que sacaba de apuros a muchos dibujantes. El romance era considerado una expresión menor y se hacía para sacar pasta; lo bueno del arte del dibujante era «lo otro», los géneros para chicos.

En todo caso, cuando llega la Transición esa concienciación política por la que me preguntabas se desborda. También en el grupo en el que estaba, que era muy particular, de donde surgen las publicaciones *Trocha* y luego *Troya* mientras que, al mismo tiempo, se concreta otro grupo en paralelo, en el que coincidimos también algunos miembros del Colectivo, pero en la



Marika Vila. Ilustración de Carla Berrocal.

encarnación del Equipo Butifarra. Hay que entender que este último proyecto era activista en el sentido de que no cobró nadie, los que allí participamos contribuimos con nuestro trabajo. En *Trocha* se trató de poner dinero, lo que requería hacer una cooperativa y ahí nos liamos casi dos años.

El tránsito de los tiempos de ebullición activistas a su asentamiento, y de cómo este despertar de la conciencia generalizado también afecta en lo autoral: se os va a llamar la generación del compromiso...

Mi primer contacto en ese aspecto son Butifarra y el Grupo Premia Tres, que son Luis García, Adolfo Useiro y Carlos Giménez, que habían montado un estudio profesional en el que, para tener una razón de ser, y para pagar el estudio, llevaban a cabo una historieta en común, pero después cada uno hacía sus propios proyectos. Después de haber estado fuera del círculo del cómic por mi maternidad, comienzo a ir a trabajar a ese estudio. Y es en este ambiente de amigos, en la terraza del estudio, donde coinciden Víctor Mora, Armonía Rodríguez, Jesús Cuadrado... Gente de Madrid tam-

bién, como Ventura & Nieto y Felipe Hernández Cava. Del Butifarra, Montse Clavé y yo misma. Y, mientras se va montando *Trocha*, en Bandera Negra estamos toda esta gente que te digo, en reuniones que son políticas para mí, pues es aquí donde yo empiezo a ordenar mi mundo y mis sensaciones políticas, escuchando a todas estas personas, que van de lo comunista a lo socialdemócrata pasando por lo anarquista. De hecho, ahí es cuando empiezo a sentirme feminista. Bandera Negra era, sobre todo, ácrata y política, en la línea de cuestionar los dogmatismos de las ideologías.

De ciertas fricciones políticas, termina surgiendo otro grupo, el Colectivo de la Historieta, más ecléctico en teoría. Cada uno es muy militante en lo suyo, lo que se ve en las historias que realiza. Hay una necesidad de activismo y toma de postura frente a la sociedad, pero no hay un dogma que unifique a toda la gente que está publicando en la revista. Pero, además, para hacer esta es para lo que se hace una cooperativa en la que hay un compromiso no solo de colaboración, sino económico, con lo que la gente se obliga y por eso se reduce aún más el grupo, en el que se cuenta gente como la dupla formada por Andreu Martín y Mariel Soria. Son dos años de trabajo hasta que en 1977 se publica *Trocha*.

Para mí es importante porque, aunque dura solo un año, se trata del germen de la lucha por un sindicato propio, de la emergencia de la conciencia como autores. No me refiero a la autoría de quien reivindica su arte. Hablo del arte al servicio de lo popular y su implicación social. En unos más y en otros menos, pero en esta época surge un gran impulso que cristaliza no solo en las revistas, que son el resultado final, sino en todas las movidas que montamos en ese momento. Todo ello motiva la creación del Salón del Cómic, el sindicato de dibujantes, cantidades de reuniones, asambleas y activismos culturales en favor de la configuración de la profesión y, sobre todo, del contacto entre nosotros. Porque la profesión era, y es, una profesión de gente aislada. En aquella época los núcleos de contacto eran las agencias, pero allí se iba a entregar el trabajo y, bueno, aunque unos eran más amigos que

otros, la mayoría vivían ajenos a los demás, encerrados en sus estudios de trabajo. Lo que decía entonces, y lo digo ahora también, es que hemos de luchar por una mayor comunicación y una red de apoyo mutuo mínima entre los autores y las autoras, pensemos como pensemos.

Formasteis parte de una generación pionera que puso en marcha iniciativas inspiradoras y proyectos que han tenido sus propias derivas. Cuando Trocha se convierte finalmente en Troya, tú ya estás en el consejo de redacción.

Del germen de *Trocha/Troya* y *Butifarra* han florecido muchos otros proyectos, como el Salón del Cómic de Barcelona sin ir más lejos, que hasta los noventa estuvo más enfocado en lo profesional/autoral que en lo comercial. Ha pasado mucho tiempo, pero es de justicia hacer genealogía, pues activamos un montón de historias que eran impensables en aquella época, como apreciar el arte del cómic o el valor social del mismo. La importancia de reivindicar a figuras pioneras en la investigación del cómic, como Antonio Martín o Luis Gasca, sin cuyos estudios e investigaciones no se hubiera empezado a trabajar el prestigio de este medio, son los primeros peldaños en los que nos hemos apoyado muchos. Lo mismo ocurre con las voces de los autores y la toma de conciencia del poder que podemos tener, o la toma de conciencia feminista de las autoras. Siempre puedes volver ahí y decir: esto empezó así, aquí fue mal, aquí fue mejor. Pues vamos a ver con esa experiencia por dónde vamos ahora.

¿Cuáles son las dinámicas por las que al final terminan mudando o incluso mutando a determinados intereses unas y otras iniciativas?

Astronave Pirata, por ejemplo, es un experimento loco, y solo por eso ya me interesaba. Era un proyecto que venía a pertenecer a la nueva generación de entonces, los modernos. El alma de este proyecto era Carmelo Hernando, con quien trabajé en *Bésame mucho* y, además del libro que hicimos juntos, en otras muchas historias. La generación posterior a la nuestra

era muy diferente. Primaban la imagen y tenían los objetivos muy claros, también los económicos, y nos miraban como si estuviéramos flipados y pecáramos de ingenuos. Nuestra generación era social, militante y activista. Nuestro objetivo con el cómic nunca fue económico. En mi caso, sin ir más lejos, hacía desde portadas para Italia, cromos, dibujos animados, romance, lo que hiciera falta, para luego poder hacer mis cómics de manera independiente.

Estos puntos de inflexión en el cómic desalentaron a muchos compañeros, que pasaron a trabajar en una cierta retaguardia. Creo que no se ha hecho una historieta más importante que *Nova-2*, de Luis García, y sin embargo es de las menos conocidas. Y claro, hacer esa historieta, por ejemplo, te podía llevar dos años o tres de trabajo, como poco, por su complejidad argumental y artística. Pero, en un momento en el que el cómic era todo imagen, esta otra vertiente pasó a un segundo plano y no llegó a apreciarse.

Pasamos de una época en la que el cómic era denso y preciosista como *El Príncipe Valiente* o *Haxtur* o no era cómic, a otra época marcada por la línea clara, también llamada «moderna», de dibujos fluctuantes y un mundo etéreo. Nosotros defendíamos el eclecticismo, la expresión de todos: mostrar la diversidad y mostrar la riqueza del género, lo que fue el germen de *Rambla*. Lo cierto es que, por unas cosas y por otras, crecía el *boom* del cómic, pues hicimos muchísimo ruido durante todo ese tiempo. Se empezó a importar material francés, argentino, pero también estadounidense —sobre todo superhéroes— y después manga, llenando el mercado con un material mucho más barato que el generado por unos autores a los que había que pagar decentemente la página y que, para colmo, recuperaban los derechos de autor.

Aquí es cuando toca decir que en España no hay industria del cómic, hay grandes industrias que se nutren de comprar material extranjero y publicarlo, o comprar *best-sellers* y publicarlos. Pero no hay una producción regulada básica que dé soporte a los autores. Cuando se crea un mercado se ha de construir, y aquí, por el contrario, se ha optado por destruirlo una y otra vez.



Página de «Reflejos».

En los años ochenta y noventa colaboraste como ilustradora en prensa y revistas, seguiste manteniendo tu activismo e iniciaste aventuras laborales que te garantizaban independencia creativa. ¿Cómo vives esta época profesional?

El trabajo alimenticio, cuando era en el cómic romántico, era muy duro y difícil de asumir. Por otro lado, se me abrió un gran campo en la ilustración de las revistas nacionales de prensa en los ochenta, un espacio donde hacía lo que quería y como yo quería. Me interesaba y comprometía y, además, estaba bien pagado. Lo importante siempre fue el activismo y seguir haciendo las historias que yo quería, pero, claro, por otro lado, tenía una hija que mantener. En esta época tuve la gran suerte de que me ofrecieran hacer una serie de dibujos animados, *Mofli*, *el último koala*, una experiencia magnífica que también me llevó a hacer publicidad y otros proyectos de animación. ¿Me sentía tan realizada como cuando una autora explica su historia? No. Pero fue un trabajo que hice super a gusto, y con ello me planté a finales de los ochenta, una época en la que me pude

permitir el lujo de seguir implicada en proyectos de corte activista y autoral, como «Mata Hari» con Andreu Martín. Más adelante entré a trabajar en la editorial Planeta DeAgostini.

También llegaste a idear por entonces un proyecto sobre la muñeca Barbie.

Antonio Martín me llamó para proponerme dirigir la revista *Barbie*, pues la quería renovar y hacer de ella aquello que a mí me gustaría que leyera una niña de once o doce años. Resultó ser tan solo el cinco por ciento de la revista, porque el setenta y cinco restante lo daba Mattel, así que mi proyecto se quedó sin realizar. Entonces, Antonio Martín me pidió una serie para la propia revista, y ya sabes que a mí me gustan los retos. Así que, como experimento, confeccioné la historieta *Luna y Duna* y luego *Los cuentos de Cafelito*, que eran unas narraciones que iban apareciendo. Y así empecé a trabajar con Planeta.

Más adelante es Juanjo Sarto, el editor, el que me llama porque se iba a iniciar la línea manga con *Dragon Ball*. Ahí es donde comienza una etapa de nueve años en Planeta como realizadora técnica editorial y coordinadora de ediciones, que coincide con todo el inicio del éxito del manga. Fui la coordinadora y realizadora de *Dragon Ball* de la época, y de gran parte de los nuevos títulos que conformaron la línea manga de Planeta.

Al estar al otro lado, descubrí de manera más contrastada, si cabe, lo caros que les resultaban los autores españoles a editoriales como Planeta, que prefería comprar refritos baratos antes que invertir en una producción propia y alimentarla de historietas autóctonas. Sin ir más lejos, actualmente tenemos autores y autoras que están produciendo mucho cómic, pero para otros mercados. Desde mi punto de vista, para construir un mercado, este ha de ser diverso: debe tener *mainstream*, experimentación y productos minoritarios; es decir, tener de todo. Si el mercado nacional no existe de base, entonces va a ser muy difícil que puedas conectar con el público. Más aún si este, en general, está acostumbrado al gran fogonazo de lo que sea, a lo que le llueve

continuamente, le guste o no le guste el cómic. Todo el mundo sabe lo que es el cómic, pero luego preguntas y te dicen que el cómic son los superhéroes y el manga. No saben que hay otras muchas cosas.

Desde mi punto de vista, tendría que haber una industria nacional del cómic, igual que hay una industria del libro. Algo que, por precario que fuese, al menos ofreciese unas paredes y un techo a quienes trabajasen para ella.

Desde tu perspectiva y tu experiencia, ¿cuál sería tu modelo ideal?

Creo que tendría que haber una mayor inversión en la protección cultural y en la creación cultural nacional, o sea, la española, catalana, vasca, gallega... Entiendo que es algo que se tendría que potenciar porque es lo que redundaba en la cultura, y creo que eso no se puede menospreciar. Deberíamos tener una industria con visión de futuro, no con la pretensión de obtener resultados el año que viene. Debería poder llevarse a cabo una inversión que ponga en valor la construcción de un mercado, más allá del *mainstream*, y sostener unas políticas culturales basadas en criterios más comprometidos con la expresión artística y la dimensión ética.

En el especial de la revista Totem «Especial Mujeres», publicado en 1977, ya trabajabas lo genealógico desde un sentido no solo creativo, también de reflexión. El especial incluye tu artículo Mujer, objeto y sujeto del cómic y, además, una entrevista que, si no recuerdo mal, te hace Luis García. Son los primeros pasos de un trabajo que desarrollarás con más profundidad en los años ochenta, por ejemplo, con la exposición Papel de mujeres que comisarías junto a Hernández Cava, entre otros proyectos. Ya en el cambio de siglo, inicias junto a Verónica Moretta *Ikónikas*, un proyecto por el que siempre he tenido curiosidad. ¿Cómo surge, qué idea lo impulsó?

Ikónikas surge con el propósito de llevar a cabo un proyecto didáctico denominado «Cambiar la mi-

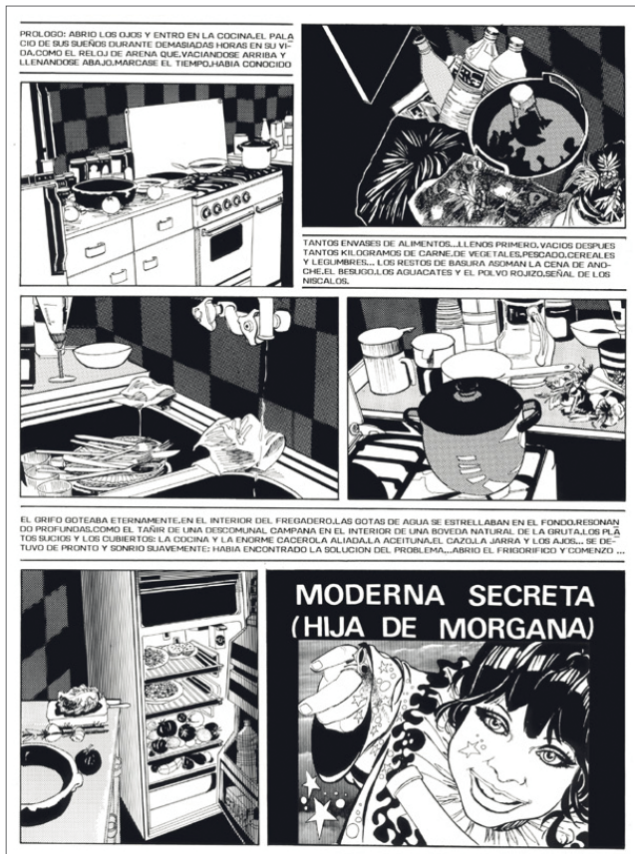


Página de *Mata Hari*.

rada», sobre la importancia de la interculturalidad y la diversidad. Por unas cosas o por otras el proyecto nunca se llegó a realizar, a pesar de que le gustaba a todo el mundo. Lo bonito es que, gracias al mismo, tanto a Verónica como a mí nos encargaron otros proyectos, y nos ha servido como base para muchas otras cosas conjuntas que hemos organizado.

De una u otra manera, siempre has estado trabajando en colaboración. A nivel autoral, siempre han sido compañeros los que te han acompañado en los guiones.

Durante años, aparte de Armonía Rodríguez, no he conocido a ninguna otra guionista y con ella la verdad es que fui perdiendo el contacto. Además, en esa época, empecé a trabajar con Felipe Hernández Cava en los guiones. Era muy fácil trabajar con él porque vivíamos en discusión permanente de ideas y mi voz prevalecía siempre. De hecho, todos los guiones partían de una idea que yo quería hacer y, por lo tanto, ya partían



Página de «Moderna secreta».

de mi voz. Con eso, él me proponía una puesta en escena u otra. Muchas cosas me parecían bien. Pero todo lo que me parecía que se podía cambiar, él solía aceptarlo. A lo mejor lo discutíamos alguna vez, pero yo siempre sentí que los resultados se correspondían con mi voz.

Lo primero con lo que me pongo a trabajar es con las historietas sobre tangos, que publico a principios de los ochenta en *Rambla* o *El Jueves*, lo que implica tomar la voz de otro, pues es un tango, pero lo que hago es traducirlo en imágenes desde mi voz. A nivel expresivo lo satirizo, pues decido tratar el dibujo de forma expresionista para enfatizar el dolor que produce.

A partir de aquí, lo siguiente que hago es un guion propio, «Trip», publicado en *Rambla* por esa misma época, y es mi voz. Vamos, es directamente la transcripción en imágenes de un poema que escribí unos años antes, y que habla de cómo muere la ingenuidad a causa de las drogas. Los críos de esta historieta se dejan llevar por los colores y son incapaces de ver que caen al asfalto.

«Reflejos» y «Moderna secreta» eran míos también. En *Butifarra* algunos fueron con Hernández Cava y otros directamente míos. Y llegamos a «Mata Hari», con Andreu Martín, que es una situación muy diferente en gran medida, porque no llegamos a trabajar juntos, sino que es Josep Toutain el que me ofrece un guion de Andreu Martín para que lo dibuje. Y lo acepté, claro, pues por fin la escudería que me había visto nacer como dibujante me pedía que colaborara en su revista.

El encargo nace del mismo prejuicio escuchado en *El Víbora*, que los guiones de las autoras no funcionaban ni interesaban, y yo le comento a Toutain que a mí solo me interesa dibujar de unos temas determinados. Le propuse a Hernández Cava como guionista y acepté hacer unos guiones de prueba, *Circe* y *Devil-idad*. Finalmente, él me propuso a Andreu Martín con el guión que ya tenía de «Mata Hari». Me entendí a la perfección con Andreu, así que acepté el encargo y, con su complicidad, lo trabajé desde mi perspectiva.

99

Hay que entender que Andreu Martín es amigo mío de toda la vida y cuando leí el guion fui a verle para ponernos de acuerdo en cómo lo quería tratar, y me dio carta blanca para hacer lo que se me antojara. Muy distinto a cómo era con Hernández Cava, pues con él trabajaba los guiones, paso a paso, mientras que con Andreu Martín trabajé sobre un guión hecho con anterioridad, aunque con toda la libertad de interpretación, es algo completamente diferente.

Luego también has trabajado en la recuperación de la memoria y la labor de las autoras de cómic, muchas de ellas colegas que te has ido encontrando en el camino, como es el caso de Mariel Soria o Montse Clavé, y la labor misma de articular tus proyectos expositivos, recuperar tu propia voz y el material de aquella época. Pues si algo dificulta la recuperación genealógica es la complejidad para encontrar el material pasado firmado por autoras.

Es interesante que comentes esta cuestión, pues está relacionada con el momento en el que, a partir del proyecto *Cambiar la mirada*, recupero la necesi-

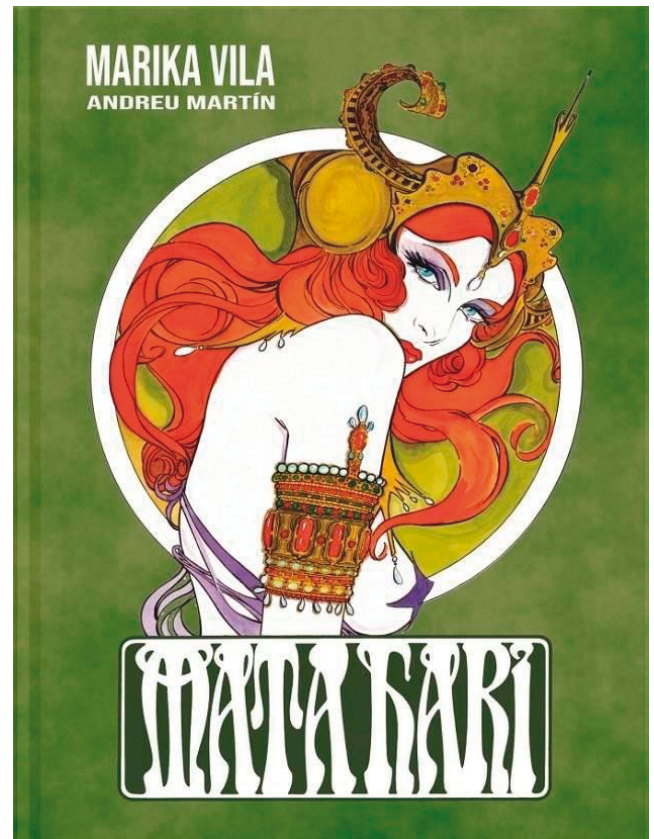
dad de profundizar en la psicología. Cierto es que son solo unos cursos para llevar a cabo unos cuadernillos didácticos, pero es el disparadero a partir del cual me embarco en la carrera de Humanidades mientras cuido a mi madre. Se trata de un momento clave porque la flexibilidad que he tenido siempre para hacer muchos trabajos se ve reducida, no me puedo mover de casa, y aprovecho para seguir estudiando virtualmente.

Al estudiar y tener que hacer un trabajo de final de carrera primero, de final de máster después, y de doctorado, es cuando me focalizo en el objeto de estudio. Siendo la carrera de estudios culturales, sociales, pensamiento filosófico y de arte digital y, dada mi biografía, tiene sentido que el trabajo final de carrera lo hiciese sobre el cómic español, el máster de género sobre *Valentina* de Guido Crepax, y en el doctorado me centrare en las autoras de cómic y el tratamiento del cuerpo.

100

Todo este bagaje de más de una década desemboca en mi tesis doctoral y, durante todo este tiempo, sigo con mis intervenciones activistas, lo que va enriqueciendo el contenido de la investigación y amplía una visión teórica que me lleva a ofrecer cursos y seminarios. Precisamente, en uno de los seminarios que hago en Cornellà, una de las asistentes me propone trabajar sobre la imagen de la mujer en el cómic y recuperar a las autoras de nuestra historia del medio, ¡empezando por mí!

Cuando se da esta situación curiosa pienso que lo que yo he dibujado tiene un tiempo y que necesitaría darle un repaso. En el proceso veo que todo lo abarcado tiene una vigencia en el presente: desde la violación publicada en *Totem*, la representación de la mujer republicana... Voy analizando mi pasado como artista y, en el proceso, recupero un discurso que, en realidad, es el mío y lo tengo desde siempre, pero al organizar la exposición me doy cuenta de que tiene sentido. Esta muestra, titulada *Marika Vila, voz de mujer rompiendo estereotipos*, que ha estado girando más de un lustro en contra de todo pronóstico, ha dado origen a otra que me hicieron el año pasado, en la que se recorre mucho más ampliamente todo mi trabajo, desde

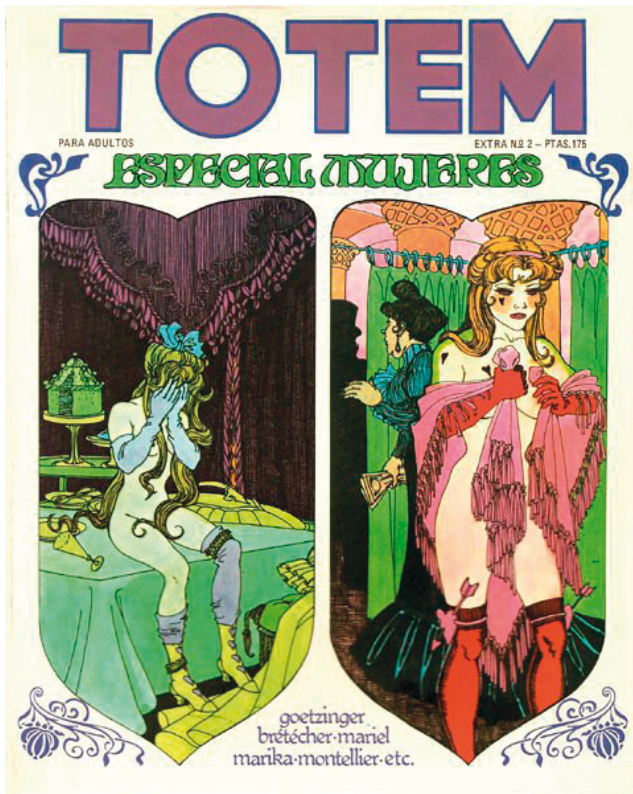


Portada de *Mata Hari* de Marika Vila y Andreu Martín. Isla de Nabumbu (2019).

los orígenes en Toutain hasta el final, con originales, sobre todo las primeras aguadas, así como «Reflejos» y «Moderna, secreta». Se llama *Mata Hari y otras mujeres valientes* y es consecuencia del Premio «Ivà» a la mejor historietista profesional que me dieron en 2018. Desde la misma se aborda cómo mi trabajo se ha centrado siempre en buscar ese empoderamiento propio de la valentía femenina, de los riesgos de ser mujer.

Volviendo a tu pregunta, todo este trabajo expositivo, que no ha parado de moverse, ha generado un interés que no solo repercute en mí, sino en todas las autoras de cómic. Es una manera de decir «oye, estamos aquí desde hace un montón de tiempo».

Por otro lado, yo sigo montando exposiciones, como *El Cos com a conflicte* para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, o la que preparé para el Museo de Sant Cugat, *Con voz propia: Mujeres cuerpo a cuerpo*, que ahora también está en Canarias rodando por todas las islas. Y sigue, pues es un trabajo monumental de cuarenta autoras, desde la II República has-



Portada de *Totem* «Especial Mujeres» (1978).

ta nuestros días, a partir de un discurso desde el que preguntarnos cómo hablan las autoras a través de sus (auto)representaciones, cómo ven sus cuerpos, cómo los dibujan, cómo los trabajan: qué nos cuenta el cuerpo dibujado por las autoras a través de las épocas y a qué época responden.

Es esa otra faceta de mi trabajo que ha ido en paralelo desde aquel momento, décadas atrás, del *Totem* «Especial Mujeres», cuando alguien me dice: «¡Exprésate! ¡Di lo que piensas!», germen de lo que luego en esencia ha sido mi tesis.

¿Cuáles dirías tú que son tus principales perspectivas a la hora de analizar los discursos en el cómic en relación con el constructo mujer? Siempre en línea con aquello que tú has denominado «el cuerpo ocupado».

En aquel momento inicial me planteo la idea de una manera ingenua, porque no tengo ninguna base, nada más que una intuición. Pero, precisamente por

eso, es una idea absolutamente sincera. Es la inquietud que me ha movido desde el primer momento, ya que la he sentido así desde siempre. Por eso siempre digo que me he sentido atraída por el cómic, pero incómoda en el cómic, porque siempre he sentido que no estaba como mujer. El cómic no interactuaba conmigo y yo, por más que quería interactuar, me encontraba una serie de obstáculos que son los que desgrano en la investigación. Es por eso por lo que rescato a todas las autoras que considero importantes. Bueno, especialmente a las más antiguas, las más oscuras y olvidadas que puedo recuperar.

Es el descubrimiento del cuerpo ocupado, gracias a los filósofos de los setenta y la lógica de la deconstrucción. Cuando la filosofía del lenguaje pasa a ser un elemento de desbordamiento, una herramienta de (de)construcción de la realidad, entender cómo funcionan los textos y subtextos, que no existen las mujeres nada más que como imagen construida por los hombres, en este caso, la imagen de la musa inspiradora, que vuelve a recuperar la retórica de la seducción y, por ende, la mujer de la calle desaparece, es liberador.

En los setenta, por ejemplo, todo lo supuestamente rompedor en el mundo del arte y la cultura te señala muy claramente dónde y para qué se vuelve a recuperar el uso del cuerpo femenino y cómo se utiliza. Y cómo todo eso coincide con el momento en que las mujeres, la segunda ola del feminismo, están rompiendo tabúes, saliendo a la calle y ganando terreno. Al mismo tiempo la progresía las vuelve a anular y a utilizar el cuerpo de la musa seductora en todas las portadas de sus mitos culturales: la serie negra, la *nouvelle vague*, el nuevo cine, el cómic transgresor... El cuerpo de la mujer es el territorio de batalla, el terreno donde se producen todos los debates masculinos, mientras las voces femeninas han desaparecido.

Todo esto lo abordé en mi trabajo de final de máster, analizando, como te decía, *Valentina* de Guido Crepax, que, especialmente si la sabes leer, relata ese mundo del París de los años sesenta, de la intelectualidad; de las élites culturales. *Valentina* casi no habla. *Valentina* siempre está desnuda, hablando por teléfono

no, contestando sí o no. Está disponible, pero detrás tiene a Marx, tiene a Lenin, tiene a Mao; tiene todos los mitos culturales, los códigos y los iconos. Está reescrita con toda la cultura masculina del momento. Valentina es la musa inspiradora que además es una marioneta a disposición del autor y el lector. Guido Crepax, su creador, confiesa que le pasa lo mismo: Valentina soy yo. Valentina es un vestido de Valentina. Valentina soy yo y me parece que, en ese momento, ahí se combina la deconstrucción, el asesinar a todas las copias de Valentina, sobre todo el lesbianismo, lo que pone en riesgo la masculinidad del propio Crepax, que hasta entonces se veía representado como el novio de Valentina, que comenzó siendo el protagonista de la serie.

A partir de un momento, Valentina pasa al frente y Crepax pasa a operar en el submundo desde donde domina el mundo. Cuando el sujeto de la filosofía se descentra y se va al margen, coincidiendo entonces en el cambio, en el centro está el cuerpo de la mujer y desde el margen, desde la sombra, la manipula. El cerebro masculino de la intelectualidad.

A mí *Valentina* me parece un brutal campo de códigos en el que se explica la respuesta masculina del revolucionario, que se rebela contra él, contra el antiguo régimen, contra el padre, pero que no cede a los privilegios de la masculinidad. Eso está muy claro en *Valentina*: cómo el cómic, sobre todo el cómic de autor, es decir, el cómic que nace en los años cincuenta y sesenta y que nos marca a todos los autores de aquella época, y que marca al cómic europeo, está repleto de todos esos códigos. Y es por eso por lo que, en ellos, el cuerpo femenino tiene una gran presencia y ninguna voz. ¿Esto sigue siendo así ahora? En realidad, es complejo de explicar.

Sí que es una conclusión y una iluminación desde la que trazar caminos para la investigación.

Sí, es una conclusión sólida. A partir de ese momento he de decir que en el cómic se producen muchas cosas. Todavía no puedo hablar de ellas con toda claridad porque se están produciendo varias de

ellas en estos momentos. Una, es el cambio en los autores también, no solo en las autoras. Igual que antes era mucho más homogénea la visión estereotípica en los autores, a partir de, yo diría 2012, hay un cambio en las nuevas generaciones. Detectado ya antes, pero este cambio en la mirada era muy mínimo. Ahora encontramos a toda una nueva generación de autoras y autores que no está conforme con la antigua lectura, y que reconoce que hay que ver la realidad desde otras perspectivas más complejas, que trascienden el tópico y el lugar común. Una mirada crítica a la que se le añade que hay muchas más autoras que antes.

Todo ello genera, en este ámbito del cómic de autor español, un ecosistema más diverso a la vez que precario. Un ecosistema minoritario donde se dan cita autores y autoras cuyas obras nos dicen que sí, ha habido cambios. Por ejemplo, la temática. Que se haya abierto a lo cotidiano es un buen síntoma, pero creo que todavía es pronto para poder sacar conclusiones.

Por el momento, las anteriores reflexiones a las que he llegado me parecen sólidas y creo que siguen teniendo su peso. Están sujetas a crítica o pueden parecer superadas, pero desde mi punto de vista no lo veo así, ya que estamos hablando de cuestiones arquetípicas. Es decir, consolidadas y normativizadas, y eso no se cambia tan fácilmente.

¿Dónde queda el juicio crítico a la hora de leer y producir las imágenes en una época como la actual, marcada por el prosumo generalizado?

No sabría qué decirte. No creo que el consumo hoy sea especialmente crítico, despierto. Para mí lo que seguirá siendo muy importante, hasta que alguien me demuestre lo contrario, son las inercias. En estos momentos parece que todos somos más conscientes, pero también hay una gran cantidad de consumo, sobre todo joven, que no es consciente de lo que está viendo y lo que implica. En todo caso, lo que yo pretendo decir siempre es que seamos conscientes de que, con aquello que no nos gusta de la realidad, tengamos cuidado, porque la construimos nosotros según consumimos una u otra imagen.



Portada de *Trocha*, n.º 1 (1977).

Es decir, ve con cuidado con la imagen que te es impuesta porque al consumirla la estás construyendo. Los arquetipos, los modelos, los estereotipos nacen de un intercambio social. Desde el principio podría ser neutro, pero no es así. La sociedad produce unas imágenes que, según sean aceptadas o desechadas, se vuelven a emplear o no. Si la sociedad las compra, se convierten en modelos; pero si no las compra, no. Quien produce esas imágenes nunca es neutro.

Siempre hablamos del poder de la ficción en ese sentido. ¿Hasta qué punto también somos responsables de cerrar el sentido de lo que quiere decirnos una imagen? En tu obra, sin ir más lejos, sueles valerte del mito, del arquetipo, también en su potencial subversivo e inspirador. Se intuye en «Mata Hari», por ejemplo, pero en «Moderna secreta» es evidente.

En «Moderna secreta», precisamente, trabajo mucho la deconstrucción de los mitos. Hay que enten-

der que el mito, el arquetipo, es una solución cultural básica en la que cada cultura, cada escritor, cada lector reinterpretar la leyenda que está utilizando. Por eso hay mil versiones de las aventuras de Júpiter o de Zeus, y pueden parecerse mucho a los mitos y leyendas que encuentras en Japón o en el budismo. Cambiarán algunas cosas, pero hay un núcleo que es muy parecido y que sirve para la reinterpretación. Por eso en «Moderna secreta» lo que me interesó fue buscar lecturas diversas de los mitos, interpretarlos y encontrar maneras de romper los tabúes que más nos atañen.

Mi manera de hacerlo era inventarme los míos, es decir, inventarme la reinterpretación con un sentido que era reivindicar «el amor amigo», «el amor hermano», «el amor sororo»... dentro de todas las capacidades del amor. Si el amor no se basa en la fraternidad y en la amistad, es tóxico. Era un poco lo que quería desprender de todo eso, para lo que utilizaba los mitos, porque son algo que, de una forma o de otra, hemos recibido todos.

103

¿Cómo has trabajado tú la construcción de la imagen en historietas como «Reflejos», donde juegas con las posibles lecturas, con sus potenciales subversivos? ¿Cómo abor das la ambigüedad de la imagen desde una perspectiva feminista?

Para mí tiene que haber varias cuestiones: la radicalidad de la denuncia, por un lado, pero luego la ambigüedad de la resolución, por el otro. Porque la resolución está por hacer y hemos de solucionar cada uno. No puede ser fija, porque si fijas una solución, fijas una imagen, un modelo, y estás etiquetando de nuevo —para mí un error— o estás construyendo una nueva «catedral mala», por así decirlo. Las catedrales son buenas como expresión del pensamiento de una época, pero son malas en el sentido de la religión, del fijado: «Esto es verdad». Pero la verdad no es eso; eso es una expresión. Las catedrales solo son buenas bajo una mirada ambigua que sea capaz de descubrir sus cosas interesantes y sepa liberarlas del peso de su omnipotencia impostora. Y eso es lo que yo creo que debe tener la imagen: ese peso de la denuncia, de la



Ilustración de Marika Vila para la «Secció de Cultura» de *El Periódico de Catalunya* (1979-1986).

104

manifestación, de lo que se ha sentido, se ha sufrido o se ha expresado, pero ha de estar libre de la obligación de cualquier posible «bondad». La bondad se ha de encontrar en cada momento, y en cada momento será diferente.

Ha pasado ya casi una década y ha habido un boom de lo superheróico bastante interesante. ¿Qué valoración haces de la superheroína?

En el máster de género en el que imparto clases lo suelo preguntar a mis alumnas. Si conocen algo del cómic, a las superheroínas. Al no haber mujeres en el cómic, o haber muy pocas, pareciera que el hecho de que una superheroína tuviera papel, una cierta agencia, hacía que las mujeres pudieran sentirse reivindicadas a partir de ellas. Y de hecho ha sido así. Es decir, la superheroína para mí ha venido a cubrir esa necesidad de las mujeres de encontrar un reflejo de algo más que en el romance. Al menos transmiten algo. Durante

un tiempo han cumplido una faceta y creo que ha variado, pero poco. Las superheroínas durante mucho tiempo han mantenido algo de acción, aunque el gran poder ha sido masculino. Pero ahora, han ido alcanzando algún poder y, al mismo tiempo, han tenido que compensarlo con una gran feminidad.

Como ocurre en la mitología con las Amazonas, la superheroína ocupa un lugar que parece activo, pero es lo que el patriarcado acepta como tal y lo acepta con un precio. Al leer ese tipo de cómics hay que tener mucho cuidado, porque te puedes creer que hay una agencia propia en los personajes femeninos cuando en realidad están aceptando una invitación al papel masculino.

¿Cuáles son tus líneas de investigación ahora mismo, y cuáles tienes en perspectiva?

De momento, estoy recopilando materiales sobre superheroínas para un proyecto expositivo. Por otro lado, estoy actualizando materiales para la exposición de mi obra en las Islas Canarias. También estoy trabajando en una historieta— ya veremos cuántos años tardaré en acabarla— y me gustaría editar «Moderna secreta» y transformar mi tesis en libro. En esta línea, están pendientes de salida algunos libros colectivos en los que he participado, uno de ellos con un artículo cuyo foco es el cómic femenino de los ochenta y los noventa, y trabajo desde hace un tiempo en una investigación para construir una historia del cómic en Cataluña que se está llevando a cabo en el seno de la Comisión de Cómic e Ilustración de la Generalitat de Catalunya.



Edita



Patrocina



Vicerrectorado de
Política Científica
Universidad Zaragoza



Cátedra sobre
Igualdad y Género
Universidad Zaragoza