COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Lo que segrega también nos conecta



Coord.
Romina Grana

Dykinson, S.L.

LO QUE SEGREGA TAMBIÉN NOS CONECTA

LO QUE SEGREGA
TAMBIÉN NOS CONECTA

Coord.
ROMINA GRANA

Dykinson, S.L.

2022

LO QUE SEGREGA TAMBIÉN NOS CONECTA

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez
© de los textos: los autores
© de la presente edición: Dykinson S.L.
Madrid – 2022

N.º 65 de la colección Conocimiento Contemporáneo
1ª edición, 2022

ISBN: 978-84-1122-372-0

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 10
ROMINA GRANA

SECCIÓN I
ESTÉTICAS EN DIÁLOGO: LAS ARTES COMO VEHÍCULO DE SUBJETIVIDAD

CAPÍTULO 1. LA LITERATURA COMO FORMA DE REINVIDACIÓN DE LA MUJER EN EL MUNDO ÁRABE: EL CASO DE LAYLÀ BA'ALBAKKĪ ... 14
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD

CAPÍTULO 2. SIMONE WEIL: LITERATURA, MORAL Y PATHOS 33
ANTONIO ALÍAS

CAPÍTULO 3. EL DESTINO DE LA MUJER EN LA HISTORIA EN DOS POEMAS DE TONYROBERTS 41
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 4. CENTRALIDAD Y MARGINALIDAD EN TRES POEMAS HISTÓRICOS DE CAROLE SATYAMURTI 53
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 5. "UN CASO DE DISCRIMINACIÓN Y SOMETIMIENTO EN LA NARRATIVA DE GARCÍA MÁRQUEZ" 66
EDUARDO DE LA FUENTE ROCHA

CAPÍTULO 6. LAS ESCRITORAS ATRAVESADAS: LA CONFIGURACIÓN Y (RE)PRESENTACIÓN DE LA REALIDAD A TRAVÉS DE LA LENGUA 79
BÁRBARA CERRATO RODRÍGUEZ

CAPÍTULO 7. LA POESÍA CHICANA COMO EXPRESIÓN DE LA MEMORIA Y EL TRAUMA DECOLONIAL 95
ISABEL DÍAZ SÁNCHEZ

CAPÍTULO 8. LAS LUCHADORAS DEL RING EN EL CINE MEXICANO: UN IMAGINARIO DE IDENTIDAD E INCLUSIÓN 111
ALMA DELIA ZAMORANO-ROJAS

CAPÍTULO 9. PRÁCTICAS SOCIO-ARTÍSTICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE MODELOS DE SOCIEDADES MÁS CREATIVAS Y SOSTENIBLES 132
MARTA AGUILAR MORENO
EVA FIGUERAS FERRER

CAPÍTULO 10. DIEGO RIVERA Y LAS EXPERIENCIAS CUBISTAS. LA REFLEXIÓN IDENTITARIA DE "UN MESTIZO SALIDO DE NO SE SABE QUÉ TIERRAS" 150
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
DIEGO RIVERA

CAPÍTULO 11. IDENTIDAD NACIONAL E INTERNACIONALIZACIÓN ARTÍSTICA. ARTICULACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA DE LAS VANGUARDIAS FIN-DE-SIÈCLE 169
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO

CAPÍTULO 12. MARÍA BLANCHARD. LA MUJER, LA DEFORME, LA OLVIDADA. LA NO MUJER. 189
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO

CAPÍTULO 13. CONTRA-NARRATIVAS DA DEFICIÊNCIA: COMO TÊM SIDO EXPLORADOS OS CORPOS NÃO- NORMATIVOS NOS MUSEUS E NA PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL? 210
PATRÍCIA ROQUE MARTINS

CAPÍTULO 14. ARQUITECTURA HÍBRIDA. MESTIZAJE CULTURAL Y PERSPECTIVA DE GÉNERO..... 228
M. J. AGUDO-MARTÍNEZ.

CAPÍTULO 15. EL VELLO FACIAL COMO DISPOSITIVO AFIANZADOR Y DIFERENCIADOR DEL IDEAL SOMÁTICO MASCULINO. UN ESTUDIO DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS..... 256
MARIANO MANUEL PASTRANA DE LA FLOR
ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO

CAPÍTULO 16. EL GRABADO Y LA PRÁCTICA A/R/TOGRÁFICA COMO HERRAMIENTAS PARA LA CREACIÓN DE IMÁGENES SOBRE IDENTIDAD EN EDUCACIÓN..... 270
JESSICA CASTILLO-INOSTROZA

CAPÍTULO 17. IMAGEN Y PERSUASIÓN. RESPUESTA ARTÍSTICA AL POGROMO DE VALÈNCIA DE 1391 293
RUBÉN GREGORI

CAPÍTULO 18. RECONOCER LA DIVINIDAD. CASTIGO Y CONVERSIÓN EN LAS TABLAS DEL CRISTO REDENTOR DE BARTOLOMÉ BERMEJO.... 318
RUBÉN GREGORI

CAPÍTULO 19. PIECE NO. 944 HABAS VERDES: KURT SCHINDLER AND HIS PROBLEMS IN THE RECOVERY OF PORTUGUESE POPULAR MUSIC IN CROSS-BORDER CONTEXTS..... 342
AARÓN PÉREZ-BORRAJO

CAPÍTULO 20. STREET ART EN MADRID: IDENTIDAD Y REIVINDICACIÓN A TRAVÉS DE LOS GRAFITIS Y PINTURAS MURALES DE MALASAÑA 361
PAULA DÍAZ ALTOZANO

CAPÍTULO 21. DE "JE SUIS L'AUTRE" DE GÉRARD DE NERVAL A "JE EST UN AUTRE" DE ARTHUR RIMBAUD: IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA LITERATURA FRANCESA. 381
NURIA CABELLO ANDRÉS

SECCIÓN II
OTREDADES EN DISPUTA, SUJETOS DISIDENTES

CAPÍTULO 22. SUPERSTICIONES, MARGINACIÓN Y VIDA PÚBLICA EN LA VALENCIA TARDOMEDIEVAL 398
ANNA ISABEL PEIRATS NAVARRO

CAPÍTULO 23. EDUCACIÓN SOCIOEMOCIONAL INCLUSIVA DE LOS JÓVENES CON DIVERSIDAD FUNCIONAL EN EXPERIENCIAS DESDE OTRO PUNTO DE VISTA, DE JESSICA MARTÍN 414
MONTSERRAT FUENTE-CAMACHO

CAPÍTULO 24. EVOLUTION OF DISABLED PEOPLE THROUGH AMERICAN LITERATURE DURING THE LAST HUNDRED YEARS 435
ÁNGEL LÓPEZ-GUTIÉRREZ

CAPÍTULO 25. INCLUSIÓN DE LA DISCAPACIDAD EN LA SOCIEDAD A PARTIR DEL LENGUAJE: LA TRADUCCIÓN EN LAS INSTITUCIONES COMO PROMOTORA DE LA DIVERSIDAD DE IDENTIDADES 456
SARA GARCÍA FERNÁNDEZ

CAPÍTULO 26. L'ARABE DU FUTUR 1 (2014): LA DISCRIMINACIÓN VISTA DESDE UN ENFOQUE LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO (FRANCÉS-ESPAÑOL) 478
FRANCISCO LUQUE JANODET

CAPÍTULO 27. LA EXCLUSIÓN JURÍDICA DE LOS JUDÍOS DE ALEJANDRÍA: LOS DERECHOS DE RESIDENCIA BAJO EL IMPERIO DE CALÍGULA 494
PAOLA DRUILLE

CAPÍTULO 28. LA MARGINALIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES MIGRANTES: EXPONIENDO LAS IDEOLOGÍAS POLÍTICAS 511
ELLIOTT JACOBSON

CAPÍTULO 29. "NEGROS AL ZOO" O "FUERA DE ESTE PAÍS": INICIOS DE LA DÉCADA DE LOS 90 Y EL RACISMO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE UN ESTUDIO DE CASO EN EL BARRIO GRANADINO DEL ALBAICÍN 525
JOSÉ MANUEL MAROTO BLANCO

CAPÍTULO 30. COLONIALISMO E FORMAÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS: O CASO DO SONHO AMERICANO NA AMAZÔNIA EM PUBLICAÇÃO JORNALÍSTICA BILINGUE 547
SILVIA HELENA BENCHIMOL BARROS
TABITA FERNANDES DA SILVA

CAPÍTULO 31. LA ISLAMOFOBIA A TRAVÉS DEL ARTE: EL CASO DE CHARLIE HEBDO 564
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD

CAPÍTULO 32. DOCUMENTAR LA DIVERSIDAD, UNA APUESTA DE NARRATIVAS EXPANDIDAS PARA VISIBILIZAR LAS EXPRESIONES E IDENTIDADES DE LA COMUNIDAD LGTBQ+ EN COLOMBIA 589
NORBERTO FABIAN DIAZ DUARTE
VIRGINIA GUARINOS
SERGIO COBO DURÁN

CAPÍTULO 33. LO QUE LA MÁSCARA ESCONDE/REVELA. IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN HENRI DE RÉGNIER 608
NURIA CABELLO ANDRÉS

SECCIÓN III
GRAMÁTICAS VIRTUALES: REDES, NODOS, CONFIGURACIONES

CAPÍTULO 34. EL DEBATE SOBRE EL LENGUAJE INCLUSIVO EN FRANCIA: ANÁLISIS DE ACTITUDES EN LA PRENSA Y LAS REDES SOCIALES 627
LAURA MELERO CARNERO

CAPÍTULO 35. LA PRESENCIA DE LA CONGRESISTA EDITH NOURSE ROGERS EN LA PRENSA ESCRITA 644
ANTONIO DANIEL JUAN RUBIO
ISABEL MARÍA GARCÍA CONESA

CAPÍTULO 36. RIESGOS Y ENFERMEDADES EN LA CIUDADANÍA DIGITAL 664
LUCÍA AMORÓS POVEDA

CAPÍTULO 37. MÍNIMA GRAMÁTICA DE INSTAGRAM. TRES CASOS DE ESTUDIO 675
HÉCTOR NAVARRO-GÜERE

CAPÍTULO 38. ESTRATEGIAS DE MARKETING Y COMUNICACIÓN EN LA EMISIÓN DE CONTENIDOS DE LOS CLUBES DE LALIGA EN LA RED SOCIAL TIKTOK 694
RAFAEL CANO TENORIO
PEDRO PABLO MARÍN DUEÑAS
DIEGO GÓMEZ CARMONA

SECCIÓN IV
LUCHAS, PEDAGOGÍAS Y ESPACIOS DE HABITABILIDAD

CAPÍTULO 39. A UNIVERSIDADE PÚBLICA EM UM CAMPUS NO INTERIOR: A RETÓRICA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS..... 715
GUILHERME BERALDO DE ANDRADE

CAPÍTULO 40. MOVIMENTO ESTUDANTIL NO BRASIL: A LUTA POR DIREITOS EM TEMPOS DE REDES SOCIAIS, PÓS-ELEIÇÕES DE 2018 E PANDEMIA..... 728
DANIELE PRÓSPERO

CAPÍTULO 41. EL AUTORRETRATO COMO INSTRUMENTO DE ESTUDIO DE LA AUTOIMAGEN EN EDUCACIÓN PRIMARIA Y SECUNDARIA..... 747
MIRIAM MACÍAS SANTOS
FLORA RACIONERO SILES
Mª DE LOS ÁNGELES OLIVARES GARCÍA

CAPÍTULO 42. LA FORMACIÓN LECTORA DESDE LOS AMBIENTES LETRADOS, LA CONCIENCIA INTERCULTURAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES..... 774
ANA MARÍA VARGAS SUÁREZ
EDWIN ALEJANDRO HENAO MEJÍA

CAPÍTULO 43. LA INTERPRETACIÓN JUDICIAL ESPAÑOL-FRANCÉS: HACIA UN DISEÑO CURRICULAR BASADO EN LA SOSTENIBILIDAD SOCIOCULTURAL..... 794
KHATIMA EL KRIRH

CAPÍTULO 44. EVALUACIÓN Y COMUNICACIÓN INFORMACIONAL. UN ESTUDIO DE AUTOPERCEPCIÓN POR ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS.....809
CARLOS RENÉ CONTRERAS CÁZAREZ
REYNA DE LOS ÁNGELES CAMPA ÁLVAREZ

Propongo escuchar lo que se anida en este libro: escuchar con todos los sentidos dispuestos, aquietados y atentos a la palabra evocada en cada trabajo, una palabra comprometida y fuerte que constituye una oportunidad y un desafío: los artículos aquí reunidos surgen de profundas reflexiones sobre temas acuciantes en nuestra contemporaneidad. Los más 40 trabajos compilados son filamentos de una urdimbre sutilmente trazada que descansa en el título ¨Lo que segrega también nos conecta¨. Pensar que estas lecturas son una oportunidad invita a conectar directamente con la posibilidad que nos ofrecen los autores de mirar cómo han abordado temáticas sumamente complejas tales como la presencia femenina en la literatura, la función social del arte, la situación de los migrantes, los sentidos construidos en tormo a la universidad, etc. Por otra parte, cuando hablo de desafío pienso en interpelación, en incomodidad, en cuestionamiento: estos textos son perturbadores pues inquietan a sus lectores con preguntas sobre sujetos, procesos, discursos y prácticas anquilosadas o rebeldes, hegemónicas o contrahegemónicas. La vastedad de interrogantes formulados en estas páginas descansa en un compromiso de sus autores no sólo con las problemáticas sino también con la escritura, una escritura que implica, como dice Didi-Huberman (2014:93) ¨tomar posición -literaria, estética, éticamente- en la lengua, ese vasto campo de conflictos en que se encuentran los usos más reductores y los más abiertos, las peores consignas y los mejores cuestionamientos¨.

E incluso más, ¨lo que segrega también nos conecta¨, más que un título, es una isotopía que atraviesa el libro pues en cada trabajo hay ecos de

las discriminaciones y segmentaciones que se hacen (hacemos) con nuestras prácticas en los campos social, educativo, artístico, de los medios de comunicación, etc.: estos textos son parte de una intervención que, en sentido etimológico, significa ¨venir a ponerse entre dos o más cosas¨. Y los espacios de ese ¨entre¨ son la sensibilidad, la alteridad, la identidad, la marginalidad, la inclusión, entre otros.

Este libro se organiza en 4 ejes que, tal vez sea preferible llamarlos ¨momentos¨ de una escritura trenzada de modo tal que un texto se va haciendo en el diálogo con el que le sigue o el que le antecede. Así, el hilo conductor del primero de ellos son las artes, las narrativas estéticas, que son en sí mismas un objeto de estudio pero que a la vez permiten objetivar por ejemplo cuestiones vinculadas con el rol de las mujeres en la literatura, la poesía como vector de interpretación del trauma decolonial, la función cohesiva del arte a la hora de pensar sociedades más sostenibles e incluso hay trabajos que recogen las semillas que deja el arte en las calles o en los retablos cristianos. El segundo momento se titula ¨Otredades en disputa, sujetos disidentes¨. Aquí se reúnen trabajos sobre brujas, hechiceras, matronas, fugitivos, pero también sobre comunidades lgbt+, migrantes, judíos, discapacitados y musulmanes. Las reflexiones sobre discursos racializantes, violentos y discriminatorios quedan plasmadas en estas aportaciones que enuncian y denuncian prácticas de desubjetivación mediante las cuales los sujetos quedan minorizados y desvalorizados. El tercer eje pone de relieve la omnipresencia de las redes, el mundo digital y los medios de comunicación masiva en nuestra contemporaneidad. Tik tok e Instagram son la expresión de una nueva gramática que ordena la información de manera inmediata, simultánea y abierta. Los textos reflexionan sobre la construcción de figuras públicas, la enfermedad, estrategias de marketing y lenguaje inclusivo en diferentes canales y portadores todo lo cual es signo de la aceleración del discurso digital actual. El último eje, ¨Luchas, pedagogías y espacios de habitabilidad¨ recoge un universo de sensibilidades en torno a los diseños curriculares y su dimensión multicultural, la autopercepción de estudiantes universitarios, la formación lectora en ambientes letrados y la construcción de los sentidos en torno a la universidad pública. Estas

contribuciones revisan los espacios públicos y los modos de apropiación de los sujetos para hacerlos más habitables, inclusivos y propios.

Cada uno de estos trabajos es un cristal luminoso dentro un caleidoscopio: espeja la luz que proviene de iluminar un tópico controversial en un mundo también polémico que es susceptible de ser interrogado en función de un aparato conceptual que, en estos textos, queda explicitado: las citas, las referencias, son fruto de búsquedas potentes para esclarecer los supuestos de los cuales los autores parten. Los textos están aquí para ser tomados: la ruleta está lista, sólo hay que hacer girar la bolilla y jugar.

ROMINA GRANA
Facultad de filosofía y humanidades
Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

SECCIÓN I

ESTÉTICAS EN DIÁLOGO: LAS ARTES COMO VEHÍCULO DE SUBJETIVIDAD

LA LITERATURA COMO FORMA DE REINVIDACIÓN DE LA MUJER EN EL MUNDO ÁRABE: EL CASO DE LAYLÀ BA‘ALBAKKĪ

SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD
Universidad Pablo de Olavide

1. INTRODUCCIÓN

La literatura es una forma de expresión del ser humano que permite ver el mundo desde múltiples de vista. Se ha utilizado para informar, pero también para reivindicar derechos, como acabar con la discriminación de la mujer. No obstante, en el mundo árabe, algunas manifestaciones llegaron relativamente tardías, aunque su desarrollo fue tan significativo que se llegó a utilizar para reivindicar los derechos de la mujer en el mundo árabe.

De este modo, tomando como referencia a la autora Laylà Ba‘albakkī, se han establecido las siguientes hipótesis: (1) la mujer ha estado discriminada en muchos aspectos de la sociedad, ya que se consideraba que su papel era cuidar de la familia; (2) existe una necesidad de romper los estereotipos femeninos, para que la mujer deje de estar discriminada y pueda considerarse al mismo nivel que el hombre; y (3) la literatura es un medio idóneo para llevar a cabo estar reivindicaciones y demostrar que la mujer tiene que cambiar.

Siguiendo esta línea, los objetivos generales de este trabajo son: (1) estudiar a la autora Laylà Ba‘albakkī en tanto que se dedicó a reivindicar el papel de la mujer en sus obras; y (2) estudiar sus obras para poder ver claramente esa reivindicación femenina. Como consecuencia, los objetivos específicos son: (1) observar el movimiento literario de Laylà Ba‘albakkī con el fin de comprobar si existe un espíritu de lucha; (2) interpretar sus obras con el fin de ver qué función puede tener para

reivindicar el papel de la mujer; y (3) observar si se podrían utilizar en la actualidad como forma de empoderamiento femenino.

Con todo, este trabajo busca mostrar la importancia de la literatura para reivindicar el papel de la mujer. Por lo general, siempre se ha estudiado la literatura en torno a la figura masculina, mientras que a la mujer ha pasado a formar parte de otra realidad. No obstante, este trabajo pretende mostrar cómo la mujer árabe es capaz de reivindicar sus propios derechos a través de manifestaciones artísticas, como es el caso de la literatura.

2. MATERIAL Y MÉTODOS

Respecto a la muestra, se ha usado a la autora Laylà Ba'albakkī y sus obras, ya que son un fiel reflejo de la reivindicación del papel de la mujer a través de la literatura. Se han elegido las siguientes obras: *Yo vivo (Anā Aḥiyā)* (1958), *Los dioses monstruosos (al-Āliha al-Mansūja)* (1960) y *Un barco de ternura hacia la luna (Sāfīnat Ḥanān ilà al-Qamar)* (1964). Se trata de tres novelas donde la mujer tiene un papel preponderante en relación a su papel en la sociedad, por lo que serán estudiadas e interpretadas con el fin de confirmar las hipótesis planteadas en este trabajo.

En este sentido, se ha optado por una metodología cualitativa, dado que se trata de una aproximación teórica al estado en cuestión. Por tanto, se centra en una serie de sujetos específicos que adoptan una perspectiva del fenómeno con el fin de darle significado, es decir, muestra como la literatura es capaz de expresar una realidad sociológica desde un punto de vista artístico e reivindicativo (Taylor y Bogdan, 1984).

En primer lugar, se ha optado por usar el método histórico. Este método permite estudiar desde una perspectiva diacrónica el movimiento literario en el que se mueve la autora Laylà Ba'albakkī. Se busca explorar lo que sucedió en su entorno y cómo lo reflejó ella dentro de sus obras, dando lugar a un compendio literario que llega hasta nuestros días. Por esta razón, este método ha contribuido a iniciar una primera fase de la investigación basada en una descripción del movimiento literario en el que se encuadra la autora.

Por otro lado, también se ha recurrido a un método etnográfico. Este método es una forma de complementar el anterior, en tanto que consiste en hacer un análisis de la muestra. El método etnográfico ofrece la posibilidad de estudiar lo que ocurre dentro de la obra y ponerlo en relación con la sociedad, así como con el movimiento en cuestión que se está analizando. Como consecuencia, se centra en la observación directa, es decir, en el comportamiento humano y su relación con el medio, por lo que permite hacer una interpretación de la primera fase, contribuyendo a desarrollar una tercer más elaborada (Vasilachis de Gialdino, 2009).

Por último, estos métodos han sido completados con la teoría fundamentada con el fin poder interpretar los datos teóricos recolectados en relación a la muestra analizada de una manera inductiva. Para ello, se ha desarrollado un muestreo teórico y un método comparativo constante. En consecuencia, se han llevado a cabo diferentes abstracciones teóricas, así como una codificación abierta para identificar el tema y sus dimensiones. En un primer momento, se ha optado por la codificación axial que ha permitido generar categorías y subcategorías, teniendo en cuenta las novelas analizadas en este trabajo. A continuación, se ha llevado a cabo una codificación selectiva con el fin de refinar toda la teoría en la que se basa la investigación, es decir, que las obras de esta autora son una forma de denunciar la discriminación de la mujer, al mismo tiempo que suponen una reivindicación (Trinidad Requena, Carrero Planes & Soriano Miras, 2006).

3. ANÁLISIS DE DATOS

3.1. Contexto literario de Laylà Ba'albakkī

Laylà Ba'albakkī pertenece a la etapa de las literaturas revolucionarias, donde la narrativa atraviesa durante años por una circunstancia, alcanzando prácticamente a todos los países de la zona. Dentro de esta etapa podemos destacar al polifacético y muy "britanizado" Ŷābrā Ibrāhīm Ŷābrā (n. 1920), de origen palestino, uno de los más finos y cultivados espíritus con que cuenta la literatura árabe contemporánea en Iraq; aunque no es solo un narrador destacado y elegante, sino también importante poeta de la tendencia del "verso libre", con inclinación preferente

a una lírica en que se contrapesan una lo cerebral y lo emotivo; es más, puede ser considerado como crítico y ensayista de talento y excelente conformación académica. En Iraq destacan, asimismo, autores como Šākir Juṣbāk (n. 1930), que inició muy joven su obra literaria, y Gā'īb Ṭu'ma Firmān (n. en 1927). El cristiano Edmomd Ṣabrī (1921-1975), por su parte, brinda el aliciente de una obra muy fecunda que atiende a la sugerencia de muy variados géneros y temas, con una intención social y crítica también siempre predominante.

Suhayl Idrīs (n. 1923), libanés, es una de las figuras de mayor repercusión práctica en el desarrollo de la literatura árabe actual, pues funda en 1953 una importantísima y muy difundida revista, al-Ādāb, en Beirut, donde se sigue "cociendo" buena parte de los nombres, tendencias y títulos de esta literatura. Suhayl, que resulta con ello uno de los principales portavoces de esta oleada de literatos renovadores y progresistas, muestra una primera dedicación a la novela, El Barrio Latino, por ejemplo, luego no continuada regularmente, y es en cierto aspecto también uno de los principales canales de conocimiento y de difusión del existencialismo en las letras árabes, especialmente de la obra de Sastre, labor en la que es eficazmente ayudado por su esposa. Pero, con seguridad, la máxima y más "descarada" aportación última del Líbano a la narrativa árabe resulta ser la obra de una mujer, Laylà Ba'albakkī (n. en 1938), que publica a los veinte años una típica y abrupta novela de joven rebelde, Yo vivo (Anā aḥyà), que sirvió para desencadenar uno de los mayores tumultos que ha conocido la literatura árabe contemporánea. Una mujer joven se atrevía a entrar en el mundo íntimo, tabú y supermitificado, tanto en sentido positivo como negativo, del sentimiento y sexo femeninos, y justo es reconocer lo que hacía con bastante más valentía y sinceridad de la escasamente presente en algunas otras narraciones árabes contemporáneas de temática en origen afín, pero lastradas aún por una visión "rosa-decadente" y aburguesada de los hechos: el auténtico "best-seller" No puedo dormir (Lā-anām), del egipcio Aḥsān al-Qaddūs, como muestra. La obra de Ba'albakkī es excelente reflejo de un amplio sector de la juventud árabe de nuestro tiempo, "saganista" y cafeteril,, y que en lugares como la "Horse-Shoe" de la capital libanesa ha vivido la mayor parte de sus afanes y, por ello, un documento también

de época; aunque muy matizado de circunstancialidad, y quizá esto explique en parte que la obra posterior de la autora no le haya añadido mayor mérito.

Sin embargo, una dulce y frustrada ternura erótica baña el relato de Laylà Ba'albakkī, por lo que su obra puede servir como señal indicativa de toda una amplia actividad narrativa femenina que, aparte de su oscilante y variable valor literario, aporta varios caracteres distintivos muy peculiares de orden histórico-social y psicológico, brindando con ello inquietantes y sugestivas parcelas reflectoras del desvelamiento interior de la mujer árabe de nuestra época. En tal conjunto hay que destacar preferentemente nombres como los de Samīra 'Azzām (1934-1967), palestina; Colette Jūrī (n. en 1934), siria; Dayzī al-Amīr (n. h. 1939), iraquí avecinada en Beirut, o la también siria Gādat al-Sammān (n. en 1942), quizá la que realiza una obra más próxima a la psicología de la mujer coetánea que, en ciertos países occidentales, atraviesa aún por situaciones parcialmente similares.

La gran expansión que la narrativa alcanza, con la incorporación de otros países árabes aún de menor calibre en orden a su producción literaria, pero que ya empiezan, sin embargo, a contar con alguna figura de importancia, queda bien representada con al-Ṭayyib Ṣāliḥ (n. en 1929), de formación anglo-árabe, excelente narrador, que trae toda la presencia de un ambiente rural nuevo abocado asimismo a todo otro panorama distinto, humano y socio-cultural: el sudanés, en cruce con lo africano negro, y cuya obra enlaza directamente, por propio gusto, con la de los grandes maestros egipcios de la generación anterior, como Naŷīb Maḥfūẓ (que masivamente influye en todos) y Yaḥyà Ḥaqqī. Su Época de emigración al Norte, en 1969, es sin duda una de las novelas árabes más importantes de este tiempo. En algún otro escritor egipcio, como Eduard al-Jarrāṭ (n. en 1926), resulta asimismo muy perceptible la común influencia "maḥfūẓiana", lo que contribuye eficazmente para la consecución de un relato de mayor raíz metafísica.

Hay que señalar, por último, que una tendencia narrativa distinta, que comunitariamente podría calificarse de más tradicional, teniendo en cuenta especialmente su gama temática y el uso de estos temas que, sobre todo, efectúa, se mantiene, asimismo. A tal tendencia se ajusta y

aparece, también en 1954, un libro ciertamente original y valioso: La ciudad inicua de Muḥammad Kāmil Ḥusayn, médico y destacado intelectual egipcio (Martínez Montávez, 1985, pp. 149-151).

3.2. Biografía de la autora

Laylà Ba'albakkī nació en el sur del Líbano en 1938, en el seno de una familia tradicional chií de Oriente. Su familia no entiende por qué quiere estudiar, pues una mujer instruida es difícil de casar, por lo que tuvo que luchar bastante para poder convencer a su familia para que la dejaran estudiar. No obstante, a pesar de su lucha, logra estudiar y va a escuelas de jurisprudencia musulmana, así como también estudia en la Universidad de San José en Beirut. No obstante, sus estudios se vieron interrumpidos para trabajar como secretaria en el Parlamento libanés. A pesar de ello, en 1960 recibió una beca y estudió en la Escuela de Lenguas Orientales de París durante un año. Más allá de todo esto, cuando tan sólo tenía catorce años comenzó a publicar sus artículos en revistas, aunque lo hacía bajo un seudónimo, ya que el tema que ella trataba era considerado un tema tabú (Zeidan, 1995, p. 96). Sin embargo, su primera novela, Yo vivo (Anā Aḥyā), fue escrita cuando apenas tenía veinte años y supuso, como ya hemos anunciado antes, una gran revolución, ya que por primera vez una mujer joven se atrevía a entrar abiertamente en el mundo íntimo, tabú y supermitificado del sentimiento y sexo femeninos (Martínez Montávez, 1985, p. 149).

Por otro lado, en 1954, cuando sólo tenía dieciocho años, la autora hablaba del impacto negativo que ejercen los padres sobre los hijos, pues, según ella, una constante ansiedad los rodea durante la niñez, convirtiéndose en víctimas de sus padres, quienes se aferran a todo lo que han vivido, sin adaptarse a los tiempos modernos. Por tanto, siente que muchos de su generación arrastran su cuerpo sobre el mundo, mientras que otros se ven inmersos en una batalla entre lo viejo y lo nuevo. Como consecuencia, el tema de la alienación de la nueva generación se plasma en sus obras, llegando a ser el tema principal de una conferencia que dio en 1957, titulada Nosotros sin máscaras (Naḥnu bi-lā Aqni'ah). En dicha conferencia, expone que la nueva generación de mujeres no sólo ha sido alineada espiritualmente, sino también físicamente. Así pues, cualquier

intento por parte de la mujer de controlar su cuerpo, puede acabar en tragedia; de manera que la sobreprotección de la castidad de la mujer, sobre todo antes del matrimonio, le hace sentir que ella no es dueña de su propio cuerpo. Por tanto, Laylà Ba'albakkī critica la segregación sexual practicada en la sociedad árabe, ya que permite la represión en ambos sexos (Zeidan, 1995, p. 101).

3.3. Análisis de las obras

3.3.1. Yo vivo (Anā Aḥiyā) (1958)

Su primera obra, titulada Yo vivo (Anā Aḥiyā), fue escrita en 1958, cuando apenas tenía veinte años. La novela cuenta la historia de la lucha de una joven llamada Līnā por conseguir la libertad personal y la autosuficiencia en un ambiente conservador y hostil, tanto fuera como dentro del hogar. Los frecuentes choques que marcan los intentos de Līnā de liberarse a sí misma tienen lugar en dos áreas: la familia y la sociedad. Su primera rebelión es contra su padre, una figura masculina autoritaria, además de ejemplo de corrupción moral, que ejerce su autoridad sobre todos los miembros de la familia, especialmente sobre Līnā. Además, su padre puede ser considerado como un oportunista y como alguien que se beneficia de la guerra, pues abandonó sus estudios para dedicarse al comercio; así como también colaboró con el mandato francés y con sus cerrados círculos.

Por otro lado, también le era infiel a su esposa: Līnā una vez lo ve espiando a su vecina mientras se desnuda, así como también sabía que una vez que fue a El Cairo tuvo una aventura amorosa cuando dijo que iba por negocios. Así pues, Līnā odiaba a su padre por estos hechos. Por tanto, Līnā siente repugnancia hacia su madre, que se rinde al egoísmo y arrogancia de su padre, así como también ha anulado completamente su personalidad, alabando a su marido para complacerle; por lo que el papel de la madre de Līnā muestra un carácter estereotipado de la madre árabe tradicional que se encontraba en las novelas de esta época, es decir, la mujer complacía al marido y criaba a los hijos. No obstante, Līnā choca con su madre porque ésta intenta criarla a su imagen y semejanza, pero la situación de la familia de Līnā produce una imagen negativa del

matrimonio en su mente y prejuicios contra él. Para ella, el significado de la palabra "matrimonio" es ser esclava, mientras que el marido es el amo y señor, por lo que ella se revela contra el matrimonio y feminidad. Como consecuencia, ella ve el sexo como algo mecánico y deshumanizador, que sólo sirve para satisfacer al hombre y para tener hijos (Zeidan, 1995, pp. 96-97):

> Mi pobre madre! Todo lo que ella conoce de la vida se limita a hacer la cama de un hombre, a su labor en la cocina y a educar a sus hijos.
>
> Hete aquí, mi madre está entregada a sus labores. Yo he tratado de encontrar su superioridad sobre estos tres puntos, en su risa entrecortada, pedigüeña e insistente y en sus vestidos escotados, abiertos por el pecho.
>
> La vida de mi madre, del cuerpo de mi madre, me rompe el corazón. ¡Cómo puede ser eso la mujer! Ella es la fuente de la vida. Hace falta para transcurrir por numerosos canales, vastos y profundos.
>
> Mi madre su frustra cada noche. Yo lo siento en su risa de bestia degollada, en su humor turbio.
>
> Pero no es sólo la frustración lo que le hace enturbiar su humor, abrir sus vestidos y cortar su risa; sino también cuando deja quemar el arroz, donde alguno de nosotros se enfada con ella. Y lo extraño, en su mentalidad, es que sólo uno de los tres elementos de su personalidad se altera para actuar en los otros dos (Monteil, 1961, p. 134).

En este fragmento, aparece la percepción que tiene la protagonista de la mujer, en general, y de su madre, en particular. De este modo, siente lástima por su madre, pues su función sólo se limita al hogar y no es libre por sí misma. Además de esto, resalta el hecho de que la mujer no es dueña de su cuerpo, ya que su cuerpo pertenece al hombre, de manera que no es de extrañar que la protagonista tenga esa visión del sexo, puesto que la mujer aparece como una "esclava" al servicio del hombre, que sólo se mueve en el ambiente del hogar, sin preocuparse por ser feliz o vivir la vida que ella realmente quiere vivir. Por tanto, la protagonista critica esto de su madre, pues ella nunca ha sido feliz porque ha vivido al servicio de un hombre y sus hijos, y no se ha preocupadAsimismo, este fragmento se relaciona con la propia vida de la autora. Ella pertenecía a una familia tradicional chií, por lo que tuvo muchos problemas para poder estudiar, ya que una mujer instruida era difícil de casar. Por tanto, la autora está relacionando la opresión de la protagonista con su propia

vida, puesto que ella tuvo impedimentos para ser quien realmente quería ser porque la función de la mujer en la sociedad no era otra que la de ser buena madre y buena esposa. Sin embargo, no hace falta mirar a la sociedad árabe para ver esto, pues si nos trasladamos a la España de 1958, nos encontraremos con que el papel de la mujer no era otro que el de ser buena madre y buena esposa, sin cuestionarse si era eso lo que realmente quería o no.

Más allá de todo esto, la protagonista pronto se da cuenta de que no puede ser libre en casa, por lo que se marcha buscando su fortuna. Su primer acto independiente fue obtener un trabajo en una compañía sin pedir permiso a sus padres. Pero, desafortunadamente, el jefe de la compañía era su padre, quien no entendía por qué una chica joven quería trabajar. Ante esta situación, decide buscar otro camino para su autosuficiencia, en el que comienza una aventura con un estudiante llamado Bahā'. Sin embargo, él proviene de un ambiente conservador en el que el cuerpo de la mujer es un tabú, por lo que su actitud hacia la mujer no se diferenciaba mucho de otros hombres que hubiera conocido antes. Entonces, a Līnā no le queda otra opción que la de volver a casa. Una vez allí, sus padres intentan "domesticarla" y la preparan para el principal rol de la mujer de esposa y madre, completando así el círculo vicioso: de la casa hacia el mundo exterior y vuelta a la casa (Zeidan, 1995, pp. 97-98).o de ser ella misma y hallar su propia felicidad.

> Yo corro detrás del hombre. Le daría una patada en la cara…para demostrarme a mí misma que yo sigo existiendo: ¡yo vivo!
>
> Pero, decepcionada, me detengo: perdí el trazo del tiempo.
>
> Entonces, volví a casa.
>
> Como si me forzaran a volver. Siempre he de volver a mi casa, dormir en esta casa, comer en esta casa, lavarme en esta casa, pues mi destino está ligado a ella (Monteil, 1961, p. 137).

En este fragmento se analiza la decepción de la protagonista al tener que volver a casa. Aquí se muestra ese círculo vicioso en el que ella sale al mundo exterior y termina regresando a casa, pero en este caso vemos que vuelve decepcionada tanto de la vida como del hombre, pues ve que todos son iguales y piensan igual con respecto a la mujer. Por tanto,

dicha decepción la puede llevar incluso a odiar al hombre porque ella quiere vivir y ser feliz, sin tener que estar al servicio de un marido que le diga lo que tiene o no que hacer. Por otro lado, ella se rinde al destino que le ha tocado vivir, pues, como bien dice su "destino está ligado a esa casa". Se siente presa de esa casa que le ha mostrado tantas cosas negativas y no le ha permitido ser quien realmente quiere ser, por el simple hecho de ser mujer; es más, cuando consigue salir, ella misma se da cuenta de que no puede hacer nada por cambiar las cosas, ya que esos son los roles de la sociedad y una persona sola no puede cambiarlo, sino que hacen falta más personas para poder cambiar dicha situación, así como también es necesario que estas personas inculquen estos valores a sus hijos para que pueda producirse dicho cambio.

Esto último también se relaciona con la propia vida de la autora. Sin embargo, en el caso de Laylà, ella si logra estudiar y hacer realidad su sueño, es decir, logra hacer con su vida lo que verdaderamente quiere, tras un duro enfrentamiento con su padre y a todo lo que le rodeaba. Por tanto, Līnā, en parte, no es otra cosa que el reflejo de Laylà llevado a la ficción, pues ella también tuvo muchos problemas por el hecho de ser mujer, ya que lo importante era casarse y tener hijos, puesto que no interesaba que una mujer supiera demasiadas cosas.

Yo vivo, por tanto, fue la primera novela que describió este tema del círculo vicioso, común a la mayoría de las novelas de mujeres en la década de los 60. En el mundo exterior, Līnā no puede encontrar la salvación, debido a que todos la tratan como una mujer y no como una persona respetable. Como consecuencia, la actitud de Līnā hacia los hombres no es del todo consistente, es decir, en el fragmento anterior vemos claramente que la protagonista muestra su decepción hacia el género masculino, ya que ninguno la ha tomado en serio y no la han tratado como a una persona, sino como a una mujer (Zeidan, 1995, p. 98).

No obstante, sus ideas de libertad pueden ser confundidas. Por un lado, ella quiere que la tomen en serio, así como también desea romper con los estereotipos de la mujer. Por otro lado, cuando es incapaz de tratar con Bahā' a un nivel intelectual, ella recurre a su feminidad para salvar su relación. Es más, irónicamente, Līnā encuentra refugio en un hombre, pues su soledad y el continuo desprecio por parte de los hombres la

arrastran a los brazos de Bahā'. De hecho, ella misma llega a decir en un café: "Estoy sola…He vuelto a sentir mi insignificancia y me he dado cuenta de que necesito un amigo, un amigo que mantenga mi mente ocupada con cosas a las que no estoy acostumbrada". Además, Līnā siente que sólo un hombre puede ayudarla a encontrarse a sí misma: "Él me ayudará a encontrar mi caracterización: ¿Oriental u occidental? ¿Guapa o fea? ¿Vale la pena expresar mis opiniones sobre política o no? ¿Soy una estudiante o una visitante?" De este modo, podemos apreciar que ella está dispuesta a sacrificar sus ideales para salvar su relación con Bahā', llegando a confesar: "Tengo miedo de que Bahā' se enfade y me abandone para siempre, pues volvería a la soledad, a la ansiedad y al vacío". Por tanto, su fracaso en el trabajo y en los estudios la hacen volver a casa, adaptándose a las normas de la sociedad, llegando incluso a desear tener un hijo: "Quiero ejercer mi derecho. Quiero tener un hijo ahora que he fallado en el trabajo y en mis estudios. Pero, necesito un hombre para tener un hijo". Por tanto, Līnā llega a completar el círculo, aceptando el papel que se le ha otorgado. Sin embargo, a pesar de aceptar dicho rol, desde el principio de la novela, Līnā es una chica diferente al resto de las demás. De hecho, cuando va a la Universidad, ella se siente diferente al resto de los estudiantes: "Todos aquellos estudiantes apilados sobre las bancas…son estúpidos". Su superioridad llega hasta tal punto que ella no quiere que ningún estudiante la toque, por lo que incluso se sienta aparte del resto, debido a la riqueza de su padre (Zeidan, 1995, p. 98-99).

Esta novela marca el uso narrativo de la primera persona en la novela femenina árabe de ficción. Por tanto, puede llamar la atención el empleo constante de la primera persona del singular para dar énfasis, pues lo que pretende es intensificar la identidad e individualidad de la protagonista. Es más, el carácter de la protagonista está muy ligado al de nuestra autora, ya que la obra contiene muchos elementos autobiográficos, pues la autora también tuvo que rebelarse contra su familia para poder estudiar (Zeidan, 1995: 99-100).

3.3.2. Los dioses monstruosos (al-Āliha al-Mansūja) (1960)

Su segunda novela, Los dioses monstruosos (al-Āliha al-Masūja), difiere mucho de la primera. En esta obra quiere mostrar cómo los orientales rinden culto al cuerpo de la mujer y glorifican el pasado y la muerte. La parte más importante del cuerpo femenino en esta obra es el himen, de manera que lo que nuestra autora pretende mostrarnos en su obra es la obsesión que tienen los árabes con la castidad de la mujer antes del matrimonio. La protagonista de esta historia, ʻĀyida, es una chica libanesa que estudia en Londres, cuyos problemas comienzan cuando ella se siente triste, al oír que su madre ha muerto. Más tarde, ella se despierta en la habitación de un estudiante indio y se da cuenta de que él ha abusado de ella, cuando estaba inconsciente (Zeidan, 1995, p. 100):

> Entonces abrí los ojos, estaba tumbada sobre una cama, en una habitación en la que había una chimenea; y vi delante de mí a un joven moreno que provenía de la India, era mi compañero de la Universidad. Entonces, fijé mis ojos en él y le pregunté:
>
> ¿Cómo te has atrevido?
>
> Respondió furioso:
>
> -¡Estás loca! Acabas de perder a alguien que te quiere, pero hay millones de personas que estarían felices por conocerte. Y compartirían tu soledad, aunque estuvieras en otro continente. En mi país, en la India, abundan los trabajos miserables, las lágrimas, las enfermedades y la miseria. Y, sin embargo, ellos siguen ahí. Eres una niña mimada. Eres rica y no puedes deshacerte de tu arrogancia, de perder a alguien a quien posees…
>
> Me quedé, mientras él volvía, aturdida en la habitación. Y vi sobre su vasta frente como se elevaba nuestro sol resplandeciente. Una voluptuosa emoción corrió por mis brazos. Él se acercó y cerró mis ojos con sus manos. Yo me perdí entre los suspiros de un templo, acunada en una pila de plata donde los perfumes tibios se vierten. Entonces, murmuró:
>
> Estás loca
>
> Y yo me perdí entre sus brazos.
>
> A la mañana siguiente, él se fue antes que yo a la Universidad. Yo recogí mis cosas y volví a Beirut.
>
> Oh amigo mío, tiemblo y estoy cansada (…) (Makanius & Berque, 1964, p. 334).

Este hecho le va a traer problemas en el momento en el que se casa, pues su marido, Nadīm, sin saber nada de esta historia, descubre la noche de bodas que su mujer no es virgen: "¡Oh, Dios! ¡Perdóname, Dios! La pared se derrumbó, ¡oh Dios! Me has sido infiel. Criminal. Eres diabólica y maldita. ¿Cómo te atreviste a hacerlo? ¿Cómo te atreviste a hacerlo?" Convencionalmente, él la habría dejado, pero él decide permanecer con ella por su dinero. Sin embargo, él le pone un castigo por no ser virgen, por lo que la ignora completamente y se niega a dormir con ella (Zeidan, 1995, p. 100): Mi marido me castigó porque había destrozado el muro sagrado (Makanius & Berque, 1964, p. 332).

El hecho de haber perdido la virginidad antes del matrimonio es algo que le va a acompañar hasta el día de su muerte, privándola de tener hijos. De este modo, 'Ayida plasma todo su amor maternal sobre una muñeca, Nānā. Ella trata a esta muñeca como si fuera un bebé, acostándola, llevándola a los cafés e, incluso, preparándole el desayuno. Sin embargo, un día Nādīm se emborracha e imagina que 'Ayida es otra mujer, por lo que se acuesta con ella y la deja embarazada. Pero, las esperanzas de ser madre pronto desaparecerían, ya que el bebé nace prematuro y muere (Zeidan, 1995, pp. 100-101).

Con todo, en esta obra Laylà muestra una nueva dimensión, donde las experiencias dolorosas de los prisioneros de un mundo convencional y absurdo se derrumban desembocando en la soledad y en la muerte. Se aprecia, por tanto, una iluminación violenta, pues existe un aura de lirismo, en la que se condena el paisaje urbano y sus personajes (Makanius & Berque, 1964: 330). No obstante, comparándola con la primera, la técnica usada en Yo vivo es simple, convencional y sencilla, pues permite al lector adentrarse en el mundo de los personajes a través de los ojos de la protagonista. De este modo, podemos apreciar como la autora utiliza el monólogo interior para resaltar el aspecto individual de Līnā, permitiendo al lector adentrarse en la profunda psicología de la protagonista. Sin embargo, en su segunda novela podemos notar que ya existe un grado de madurez tanto en la caracterización de los personajes como en el punto de vista narrativo. Por tanto, vemos que utiliza una estructura más compleja, en la que aparecen una gran variedad de técnicas literarias para presentar a los personajes: epístolas, narrador

omnisciente y lluvia de ideas. Además, el lenguaje que utiliza Laylà en Los dioses monstruosos es más tenso, condensado y con una mayor carga emocional, pudiendo llegar a alcanzar un grado poético (Zeidan, 1995, pp. 101-102).

A pesar de todo, el uso del lenguaje que hace Laylá en sus obras es una innovación para la época, especialmente en su segunda novela, donde usa muchas palabras y expresiones coloquiales. Como consecuencia, muchos la criticaron, ya que no empleaba la elocuencia esencial de la lengua árabe. Pero, sus críticas no sólo ciñeron a este campo, sino que también se extendieron a la temática de sus obras, puesto que suponía una auténtica revolución social; por lo que generó una gran controversia tanto en los críticos como en las críticas de la época (Zeidan, 1995, p. 102).

3.3.3. Un barco de ternura hacia la luna (Sāfīnat Ḥanān ilà al-Qamar) (1964).

Los problemas de Laylà con sus críticas llegan a su cima con la publicación de su siguiente obra: Un barco de ternura hacia la luna (Sāfīnat Ḥanān ilà al-Qamar), que es una colección de doce historias cortas. En este trabajo, fue más vehemente que en sus anteriores trabajos, pues ahora en algunas de sus historias llega a incluir descripciones sexuales. Muchos lectores se ofendieron al leer estas descripciones, de manera que la interrogaron y la llevaron a juicio por haber escrito dicho libro. El problema surgió, principalmente, en dos frases de una de sus historias ("Cuando cae la nieve"):

> Se tumbó y sus manos, bajo las sábanas, cogieron las mías, poniéndolas sobre su pecho y, luego, viajaron hacia mi vientre.
>
> Lamió mis orejas, luego mis labios y deambuló sobre mí. Se tumbó sobre mí y susurró que estaba en éxtasis y que yo era fresca, dulce, peligrosa y que me había echado de menos (Zeidan, 1995, p. 103).

La reacción comenzó en una revista semanal titulada Buenos días (Ṣabāḥ al-Jayr), donde se criticaba la frase en la que Laylà usa la palabra "lamió". De este modo, la autora que la criticó concluyó diciendo: "Señora Laylà Ba'albakkī, ¿qué significa la palabra "lamió"? ¿Qué quiere decir con la palabra "deambuló"? ¿Qué quiere decir con la palabra "dulce"? ¿Qué tipo de

literatura es esta? Esto es una literatura ofensiva, señora". Sin embargo, otra escritora, Ṯurayyā Malḥas, usó esta obra para atacar las críticas masculinas, pues, según ella, los hombres son los culpables de que la mujer esté por debajo. Así pues, las normas habían cambiado en nombre de la literatura y del arte, pudiendo alcanzar ahora su propia fama. No obstante, a pesar de todas las críticas que recibió, la revuelta de las mujeres contra las estrictas normas sociales y morales que les impedían afianzar su identidad continuaba siendo un tema importante para las escritoras (Zeidan,1995, pp. 103-104).

Más allá de todo esto, destaca un fragmento de esta obra en la que podemos ver esa descripción de la sexualidad que tantas críticas suscitó. En dicho fragmento podemos comprobar que la protagonista está describiendo una escena y concluye describiéndonos el cuerpo desnudo de su marido. Seguidamente, ambos tienen un diálogo en el que hablan del amor y el matrimonio. Sin embargo, a diferencia de otras obras en las que se exponen estos temas, vemos que el deseo y la pasión se unen dando lugar a un amor carnal, es decir, si leemos la obra entera con atención, podemos comprobar como ambos van describiendo el amor que sienten el uno por el otro en función del cuerpo y la sexualidad, por lo que podemos afirmar que la autora ha roto con todos los tabúes de la sociedad, plasmándolo en esta obra:

> Cuando cerré los ojos pude ver todo a mi alrededor, el largo sofá que llenaba una gran pared de la habitación, de esquina a esquina; los estantes de las paredes, la pequeña mesa, los cojines de colores sobre la alfombra, la lámpara blanca, con la forma de un queroseno grande que colgaba de un hueco de la pared y descansaba en un suelo de baldosas. Incluso las ventanas que habíamos dejado sin cortinas. En el segundo cuarto había un gran sofá, una mesa soportando un espejo, un armario de pared y dos sillas tapizadas en terciopelo. Desde nuestro matrimonio nada había cambiado en la pequeña casa, y me he quitado a quitar nada de ella.
>
> Abrí mis párpados un poco al haber escuchado mascullar algo a mi marido, "Hay luz y sólo nosotros estamos despiertos en la ciudad". Lo vi levantándose delante de la ventana con la luz plata del alba iluminando su cara y cuerpo desnudo. Me encanta su cuerpo desnudo.
>
> Una vez más cerré mis ojos; pude ver cada pequeña zona de él, cada minuto detalle oculto: su suave cabello, la frente, la nariz, el mentón, las venas de su cuello, el pelo en el pecho, el estómago, los pies, sus uñas.
>
> Lo llamé para que volviera y se tendiese junto a mí, pues quería besarlo (Johnson-Davies, 1967, pp. 128).

Tal vez lo más novedoso sea que es la propia mujer la que fantasea y se imagina el cuerpo desnudo del hombre. Así pues, a través de la imaginación ella busca los "rincones ocultos" de su marido, es decir, bajo nuestro punto de vista, ahora es ella la que busca el deseo y el placer del hombre a través de la sexualidad. Por tanto, si se compara con otras sus obras, comprobaremos que ha habido un cambio brutal en este sentido. Pues, en Yo vivo, la protagonista llega a odiar la sexualidad, ya que sólo sirve para satisfacer al hombre y para tener hijos. Sin embargo, ahora es diferente, puesto que es la mujer la que disfruta a través de la sexualidad y es ella misma la que busca al hombre a través de la pasión y el deseo. Por ello, no es de extrañar las críticas que recibió, pues hasta entonces ninguna mujer se había atrevido a hablar así de estos temas.

> Cuando él estaba cerca de mí, de pie como una gran torre sobre una estación disparando cohetes, mi corazón palpitó y le murmuré que yo adoraba su cuerpo desnudo. Cuando se pone su ropa, especialmente cuando se anuda su corbata, siento que es un extraño que viene a visitar al jefe de la casa. Él abrió los brazos y se apoyó sobre mí. Yo me apresuré a abrazarlo y le murmuré locamente: "Te amo, te amo, te amo, te amo, te amo". Susurró en mi pelo: "Eres mi perla". Luego, pasó la palma de su mano sobre mi boca, me atrajo con la otra mano, y ordenó: "Vamos a despegar, tú y yo, hacia la Luna" (Johnson-Davies, 1967, pp. 133-134).

Con respecto a este fragmento, se vislumbra el amor que la protagonista siente por su marido, ya que todo lo que él hace es perfecto. Por tanto, vemos que el amor es tratado como algo que sienten dos personas por igual, sin importar si es hombre o mujer; mientras que en sus anteriores obras veíamos que esto no era así, ya que la mujer estaba oprimida, en cierto modo, por el hombre. Sin embargo, ahora todo eso ha cambiado, pues, como ya hemos referido antes, es la propia mujer la que siente y la que ama, expresando sus deseos de pasión junto al hombre.

4. RESULTADOS

Laylà Baʻalbakkī propone en su obra una liberación de la mujer y busca modificar su relación con el hombre. Los personajes de Laylà buscan la libertad en la construcción de una sociedad en la que el hombre será un elemento constitutivo y no la única alternativa.

En este sentido, sus obras están relacionadas con su propia vida y con los problemas que ella tuvo para poder estudiar e, incluso, publicar, ya que sus temas suponían una auténtica revolución. Así pues, teniendo en cuenta Yo vivo, se comprueba que tanto la autora como la protagonista de la novela están íntimamente unidas. Cada hecho y escena por el que pasa la protagonista son narrados desde el sentimiento más profundo de la autora, ya que ella también se enfrentó a su padre para poder lograr su objetivo (Zeidan, 1995, pp. 99-100).

Por tanto, puede hablarse de una literatura revolucionaria para la época, ya que ponía de manifiesto una cuestión social tan importante como el papel de la mujer. De hecho, su segunda novela pone de manifiesto una situación que, incluso, podemos rastrearla en alguna parte del mundo en la actualidad: la castidad de la mujer antes de llegar al matrimonio. Así pues, el hecho de no ser virgen le trae muchas consecuencias negativas a la protagonista, que llega a ser ignorada por su propio marido, privándole incluso del derecho a ser madre.

No obstante, otra novedad importante reside en la naturalidad con la que trata algunos temas como el de la sexualidad, que puede ser considerado como un tema tabú tanto en la época en la que se escribió como hoy día. De este modo, el hecho de que una mujer sea capaz de hablar de la sexualidad y de las partes del cuerpo masculino supone una innovación tanto en la literatura como en la sociedad, ya que muestra que la mujer también puede enamorarse y sentir la pasión y el deseo como el hombre, es decir, ahora la autora muestra un grado de madurez que no estaba presente en su primera obra. Pues, en Yo vivo (Anā Aḥiyā) la protagonista siente repugnancia con respecto a la sexualidad porque para lo único que sirve es para tener hijos y satisfacer los deseos sexuales del hombre; sin embargo, en su tercera obra se produce un cambio radical con respecto a este tema, pues la mujer siente lo mismo que el hombre y ella también tiene derecho a satisfacer sus deseos sexuales con la persona a la que ama.

Con todo, tal vez lo más importante de Laylà Ba'albakkī es el avance que supone para la mujer. Pues, ella es capaz de hablar sobre temas que nunca nadie se había atrevido a hacer, así como también vemos que está dispuesta a cambiar la sociedad a través de sus obras, ya que lo único que ella pretende es que tanto hombres como mujeres sean tratados por

igual. Por tanto, lo que está haciendo es reclamar sus derechos como ciudadana del mundo para poder estudiar y trabajar al igual que el hombre, pues el ser mujer no debe ser un impedimento para hacer lo que realmente quieras hacer.

5. CONCLUSIÓN

Este trabajo muestra la situación de la mujer en los años 60 en el Líbano. No obstante, se puede aplicar a la época actual. Es cierto que supuso una auténtica revolución porque a la mujer se le prohíbe aún comentar ciertos temas.

La idea que plasma Laylà Baʻalbakkī en sus obras es muy actual y debería tenerse en cuenta, pues ella no aboga por un feminismo radical, sino por una igualdad de género, es decir, ella lo que pretende es que la vean como una persona y no como una mujer. Por ello, debería trasladarse esta idea a nuestra sociedad porque muchas veces se confunden los ideales y desembocan en un feminismo radical que rechaza al hombre por completo y que no tiene ni pies ni cabeza. Así pues, hombres y mujeres tenemos que formar parte de nuestra sociedad luchando juntos por alcanzar nuestros objetivos sin que nadie nos obligue a cumplir un rol concreto.

Por todo ello, esta autora debería ser considerada una referencia para el empoderamiento femenino. Así pues, ha sido capaz de reivindicar a través de la literatura temas considerados como tabú para la mujer. Es una forma de romper con el machismo y la discriminación de la mujer, utilizando el arte de la literatura como un medio de comunicación artístico que lleva a romper estereotipos y hace partícipes tanto al hombre como a la mujer de esta situación.

6. REFERENCIAS

Johnson-Davies, D. (1967). Modern Arabic Short Stories. Oxford U. P.

Makanius, R. & Berque, J. (1964). Anthologie de la litterature arabe contemporaine. Éditions du Seuil.

Martínez Montávez, P. (1985). Introducción a la literatura árabe moderna ([2a ed. corr. y amp.]). Cantarabia.

Monteil, V. (1961). Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine (Edición Bilingüe). Imprimerie Catholique.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1984). Introducción a los métodos cualitativos de investigación : la búsqueda de significados (1a ed.). Paidós.

Trinidad Requena, A., Carrero Planes, V., & Soriano Miras, R. (2006). Teoría fundamentada "Grounded theory" : la construcción de la teoría a través del análisis interpretacional / . CIS

Vasilachis de Gialdino, I. (2009). Estrategias de investigación cualitativa . Gedisa.

Zeidan. (1995). Arab women novelists : the formative years and beyond. State University of New York Press.

SIMONE WEIL: LITERATURA, MORAL Y PATHOS

ANTONIO ALÍAS
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN: LA NECESIDAD DEL OTRO

La pensadora francesa Simone Weil coincide con las disquisiciones políticas de Hannah Arendt, precisamente cuando esta señala –haciéndose acompañar por Platón y Aristóteles– una *philia* que, entendiéndola como necesidad política fundamental, conforma un régimen de *igualdad* para que todos "juntos constituyan una comunidad" (2018, p. 55). Sin embargo, en la aparente institucionalización de la amistad en política, Arendt revelaría en realidad una especie de ética negativa –en muchos aspectos contenida ya en la aristotélica *Ética nicomáquea*– sobre los *modos de ser* en comunidad en consideración al *otro*, lo que, en cierta manera, no deja de apuntar también a un registro, tan intrínseco como fenomenológico, de la comprensión del mundo a través del reconocimiento del *otro*:

> El elemento político contenido en la amistad es que en el diálogo veraz cada uno de los amigos puede entender la verdad inherente a la opinión del otro. Más que como un amigo a nivel personal, el amigo comprende cómo y bajo qué articulación específica el mundo se le presenta al otro, quien como persona permanece siempre desigual o distinto. Este tipo de comprensión –ver el mundo (tal y como decimos hoy día, de modo más bien trillado) desde el punto de vista del otro– es el tipo de conocimiento político por excelencia. (p. 55)

La asunción de la comunidad procede en Arendt como una atribución teleológica y secular en sustitución de lo ontológico del *ser-en-común* –algo que denunciaba Jean-Luc Nancy en su texto *La Communauté affrontée*– por la política afirmación del vínculo (Balnchot, 2002, p. 103). O, dicho en otros términos, se trata en la pensadora alemana de un olvido del vínculo en la propia articulación política, una forma de la

constitución que, en Simone Weil, sin embargo, se sigue manteniendo como principio de *necesidad*, esto es, –leído desde Blanchot– como un principio de insuficiencia que "no busca asociarse a otro para formar una sustancia de integridad", sino como una *necesidad del otro* "o de algo distinto" (p. 18) que evite un cierre ontológico sobre sí. Así, no es de extrañar que, en los fragmentos que la pensadora francesa dedicara en sus *Cahiers* a la *amistad,* el vínculo personal trasciende cualquier semantización conceptual política para situarse en clara correspondencia (*con-natural*) con el *otro*, pues antes que la unión democrática la amistad se significa en la herencia ontológica de la experiencia de un *compartir* intrínseco, como Agamben lee en Aristóteles (2019, p. 13): "Guardo el vínculo con cada forma de pensar el universo. El que aparece separado de mí es también una mirada desde la que aparecen todas las cosas" (Weil, 2020, p. 41).

Así, pues, la coincidencia entre Weil y Arendt se produce paradójicamente, según Roberto Espósito, en la diferencia, la exclusión y la contraposición de sus puntos de vista, que "divide uniendo y separa juntando" (2006, p. 12) discursos y conceptos con una clara exigencia –eso sí, ambas– sobre lo institucional:

> Por encima de instituciones destinadas a proteger el derecho, las personas, las libertades democráticas, es necesario inventar otras destinadas a discernir y abolir todo lo que en la vida contemporánea, aplasta las almas bajo la injusticia, la mentira y la fealdad. Es necesario inventarlas, pues son desconocidas, y es imposible dudar que son indispensables. (Weil, 2019, p. 100)

La clara empatía de Weil que, como es bien sabido, la llevaría a ciertas experiencias extremas en la asunción del sufrimiento obrero (*La condición obrera*) o, tras su breve participación en la Guerra Civil española, a una reflexión acerca de la barbarie (*Réflexions sur la barbarie*), permite entender el suyo como un pensamiento crítico sobre las relaciones humanas, precisamente, para poder comprender la opresión en la sociedad europea en un momento, finales de la década de los años 30 del siglo XX, donde la ideología del progreso se confundía con la una revalorización de las fuerzas de producción de la clase obrera (el *espíritu del trabajo*) y, por lo tanto, en una necesaria reflexión sobre el concepto de persona (Agamben, 2019, p. 24). Algo que, desde luego – tal y como, a

su vez, haría Arendt en su lectura de los poemas homéricos– parece profundizar, entonces, en la "descreación" como una lógica tan universal como eterna, que ya se conformaría poéticamente en la *Ilíada*. Precisamente es aquí donde la pensadora alemana no se adentra, aunque sí reconoce como fundamento de la política, pues donde Arendt sostiene ya un principio de democracia olvidado –en la *memoria poética* del poema homérico se ha de mantener *negativamente*–, Weil sigue experimentando la fuerza destructora (*gravedad*) del poema como constitutivo de lo propiamente humano o, para ser más precisos, donde la *condición humana* aún prevalece afirmativamente a pesar de la violencia. Hay, pues, una concepción moral contenida en el espíritu agonal griego [ἀγών] llevado al extremo en la experiencia a de la guerra –"La guerra es una forma de imponer otra lectura de sensaciones, una acción sobre la imaginación de los demás", decía Weil (2020, p. 42)– que, de alguna manera, se formula desde la *necesidad* de en la precaria condición obrera contemporánea. Así, en una carta dirigida a la profesora y militante sindicalista Albertine Thévenon, Weil se refería –en esa conciencia de la *contradicción* que Blanchot (2008) detectara en la afirmación, se "constituye la prueba de la necesidad", dice Weil (2007, p. 137)– a la "experiencia de la vida de fábrica" como lugar de degradación y, al mismo tiempo, de regeneración de lo humano:

> Y en medio de todo esto una sonrisa, una palabra de bondad, un instante de contacto humano tiene más valor que las más consagradas amistades entre los privilegiados grandes o pequeños. Solo allí se sabe lo que es la fraternidad humana. Pero hay poco de eso, muy poco. Con mucha frecuencia hasta las relaciones entre camaradas reflejan la dureza que lo domina todo allí dentro. (Weil, 2014, p. 47)

Es decir, a la lucha por la supervivencia –que, como se ha dicho anteriormente, Arendt reconocía como gesto político– la pensadora francesa le imprime un carácter fundamentalmente moral en el reconocimiento del otro, el *prójimo*, esto es, una crítica al concepto moderno de persona al que Weil le hace depender de una cierta herencia teológica y no comprenderla, se ha dicho, como sujeto institucional.

2. LA PALABRA POÉTICA, UN DECIR IMPLICADO

Estas consideraciones hicieron que Weil buscara en el pensamiento y la literatura griega no una simple inspiración intelectual, sino un vínculo con la palabra poética –"Elle veut vivre en fonction d'elles" (Rey Puente, 2007, p. 200)– que determine una fuente de sentido irrevocable en la necesaria reflexión crítica –y, siempre en Weil, espiritual– sobre la sociedad contemporánea. En este sentido su helenismo no dista mucho del de Arendt para pensar una nueva forma de humanismo, pero que en Weil es asumido como "un decir implicado", es decir, la palabra que, más allá de las limitaciones académicas o institucionales, sea práctica en la ausencia de responsabilidad social. De hecho, su atención a los textos de Homero, Sófocles o Esquilo se deberá a que en ellos la propia *palabra poética* –por distinguirla de las concepciones puramente filosóficas o conceptuales que también abordó–, ya encarnaba plenamente una conciencia de la desgracia [*Malheur*] –antes que el sufrimiento– como *condición humana* primera. Con eso –y coherentemente a través de una lectura apegada al texto, sin mediación–, Weil comprende la *Ilíada* no como un documento de la historia, sino como "el más bello, el más puro de los espejos" (2005, p. 15). De ahí que su ensayo "La *Ilíada* o el poema de la fuerza" (1947) –del que Rey Puente afirma blanchotianamente que es la "description allégorique de ce monde sans Dieu" (2007, p. 117)– compartía con Arendt la mirada preocupada sobre los textos clásicos, sí, pero no desde la memoria que supone para un mundo secularizado en un momento de crisis, sino como presencia dialéctica de una poética descontextualizada que, en el mejor de los casos, habría de funcionar también como crítica a la "amable y parisiense" Grecia representada por Jean Giraudoux (Yourcenar, 2000, pp. 12-13).

En este sentido Weil actúa como pensadora materialista –muy próxima aquí a las ideas de Walter Benjamin– al recuperar la cultura clásica de un momento de peligro o, para ser más explícitos, de su aburguesamiento, pero seguramente también de un sentido totalitario que los convierte, a los clásicos griegos, no sólo en referentes de la violencia o en rectores de la pureza de la raza, cuando el nazismo expande su ideología por Europa. Si para el pensador berlinés un documento (legado) es, siempre, un documento de barbarie, un documento pervertido por la

historia, pierde su carácter moral. Decadencia moral y no solo política con la que "Weil lee el pasado a la sombra del presente" (Esposito, 2006, p.74). Así, la lectura de la pensadora francesa sobre la épica homérica y una tragedia como *Antígona* resulta doblemente significativa. Por un lado porque se refiere a una concepción moral más allá de la política moderna –buscar la verdad y mantener la certidumbre en relación a nosotros–, pero también porque estas lecturas suponen la extracción o el socavamiento del trabajo intelectual, es decir, en hacer de la lectura atenta y la traducción una aproximación (moral) al otro que lo lee, con el que, significativamente, quiso dar comienzo a un proyecto suyo: hacer accesible, populares, las grandes obras de la filosofía griega, pues "esos viejos poemas son tan humanos que nos resultan aún muy cercanos y pueden interesar a todo el mundo" (Weil, 2005, p. 57). Y esto mismo supone cierto abandono institucional de la literatura, al menos en sus formas mediación y comprensión de la humanidad (Bea, 2015).

Aunque Weil no se detiene en la trascendencia política de las narraciones homéricas como Arendt, sí debemos tener en cuenta lo que supone aquí el gesto poético –significativo y paradójico– de Homero como poema de vencedores y en el que, sin embargo, también se celebra el "hermosos perecer de los troyanos". Así, en la narración de los poemas homéricos se hace efectiva la representación del *agón* como espíritu de supervivencia, cuando nos sentimos próximos a Héctor en su agonía por el sometimiento a la violenta fuerza de Aquiles. Si en la lectura aristotélica de la tragedia esta limita en la catarsis el despertar de las pasiones, la pensadora francesa se distancia de este uso poético para la educación y, en cambio, propone un trabajo empático desde la *desgracia*: "la lectura […] obedece a la gravedad" (2001, p. 341). Políticamente esto tiene una lectura de reconocimiento sobre el otro, pero moralmente –y esto, digamos, es un matiz de Weil sobre la poética aristotélica– refiere a la virtud del artista, a su canto entendido como *justicia poética* y, sobre todo, en la justificación mimética en las representación de las acciones de los hombres mejores, detalle con el que la palabra poética, al final, toma la justa medida a la historia como *relato necesario*. De este modo, para Weil Homero es creador de una poética, políticamente un educador, pero sobre todo responsable de la creación de una conciencia que

percibe la belleza del mundo en la propia desgracia. Pues es, al fin y al cabo, en la fuerza, en el gesto violento, donde se mide la condición humana. Por eso mismo, más allá de la discriminación entre vencedores y vencidos, la protagonista de la *Ilíada* es la fuerza misma, la única capaz de modificar o anular el espíritu, y el ánimo de los humanos. No es casualidad que el lugar de interés para la pensadora francesa sea, más que ningún otro aspecto del poema homérico, el campo de batalla, el combate, momento también donde los cuerpos dejan de significarse en su extrema exposición a la acción violenta. Y, probablemente allí, durante la represión más brutal, cualquier gesto de fragilidad es decisivo y fundamental para el reconocimiento humano.

3. LA RESPONSABILIDAD DE LA LITERATURA

Simone Weil no somete a la literatura a ninguna valoración teórica sobre su hacer político, al menos en este ensayo. Sin embargo, en la carta –luego editado como artículo en 1941 en la revista *Cahiers du Sud*– "Sobre las responsabilidades de la literatura", se refiere la pensadora a la situación cultural contemporánea, donde la responsabilidad de los escritores franceses "ha acabado desembocando en la desgracia de nuestro tiempo" (2016, p. 145). Pero, ¿a qué "desgracia" se refiere? Weil percibe una contemporánea degradación del lenguaje y del sentido último de la literatura, cuando esta ha asumido el sentido adulterado de palabras como *virtud, nobleza, honor, honestidad* o *generosidad*. Es decir, "que el lenguaje ya no proporciona ningún recurso para alabar legítimamente el carácter humano". De ahí que Weil haga responsable de este deterioro a los propios escritores, ya que su trabajo es formar expresión, una expresión que sea la de la propia condición humana. Para Weil la literatura, cuando esta se hace indiferente a la oposición entre bien y mal, traiciona su función y pierde su excelencia, su *moralidad*. Algo parecido ya había sido escrito en un artículo de 1937, el titulado "No empecemos otra vez con Troya". En esa ocasión alertaba sobre la decadencia intelectual de su época, cosa que, según la pensadora francesa, se manifestaba la abstracción del lenguaje presente en todos los campos de pensamiento, un lenguaje que –como también entendió Heidegger desde la fenomenología y la propia Arendt (2017)– se corresponde a una crisis del

humanismo. Así, para Weil, la virtud del lenguaje poético, salva a la literatura de su ocasional complicidad con el poder, hasta recordarle –de ahí esa vuelta a la literatura griega– su condición existencia original.

4. CONCLUSIONES

De alguna manera Simone Weil intenta devolver a los discursos como la filosofía –en ocasiones abstracta– o a la literatura –en su deshumanización vanguardista (dadaísmo y surrealismo)– a un cierto sentido común. Hacer del discurso teórico un gesto político, de cambio o efecto social real, siempre ha sido un deseo de cierto pensamiento de izquierdas, solo que Weil lo entiende como intento frustrado ante las imposiciones de una historia contemporánea acentuadamente negativa (semántica de la creación). Si la teoría crítica alemana pide a la filosofía que asuma el sufrimiento de los cuerpos, Weil hace por *in-corporarlo* desde los textos poéticos canónicos de la cultura occidental, para descubrir, así, la dimensión somática de la literatura que se refleja cuando recibimos el dolor de los demás. De esta forma la literatura puede formar parte de lo otro –tan negativamente nuestro–: el cuerpo dañado, el sufrimiento y, en definitiva, la inhumanidad que (se) nos presupone.

5. APOYOS

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Políticas de la literatura y biopolítica en la era postsecular" (ref. A-HUM-732-UGR20), con financiación de la Junta de Andalucía y Fondos FEDER.

6. REFERENCIAS

Agamben, G. (2019). "Más allá del derecho y de la persona". En Weil, S. (2019). *La persona y lo sagrado* (pp. 11-30). Hermida

Agamben, G. (2007). O amigo. Pedago

Arendt, H. (2018). La promesa de la política. Austral.

Arendt, H. (2017). Hombres en tiempos de oscuridad. Gedisa.

Benjamin, W. (1980). Über den Begriff der Geschichte. En *Gesammelte Schriften*, Band I, 2 (pp. 691-704). Suhrkamp

Bea, E., Revilla, C. (2018). "Simone Weil, lectora". En Carmen Revilla y Emilia Bea (Eds.), *Simone Weil, el arte de leer* (pp. 7-14). Katz

Blanchot, M. (2008). La conversación infinita. Arena Libros

Blanchot, M. (2002). La comunidad inconfesable. Arena Libros

Esposito, R. (2006). El origen de la política, ¿Hannahh Arendt o Simone Weil?. Paidos

La Torre, M. (2010). "Reflexiones sobre la *Ilíada*". En Emilia Bea (Eds.), *Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza* (pp. 63-69). Trotta

Rey Puente, F. (2007). Simone Weil et la Grèce. L'Harmattan.

Weil, S. (2020). La amistad. Hermida

Weil, S. (2019). La persona y lo sagrado. Hermida

Weil, S. (2016). Sobre las responsabilidades de la literatura. *Ápeiron*: estudios de filosofía (Simone Weil, pensar con un acento nuevo), 5, 145-146.

Weil, S. (2014). La condición obrera. Trotta

Weil, S. (2007). La gravedad y la gracia. Trotta

Weil, S. (2005). La fuente griega. Trotta

Weil, S. (2001). Cuadernos. Trotta

Yourcenar, M. (2000). Fuegos. Alfaguara

EL DESTINO DE LA MUJER EN LA HISTORIA EN DOS POEMAS DE TONYROBERTS

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
Shandong University

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de los intereses de la poesía de Tony Roberts (1949) destacan, entre otros, aspectos como el pasado, la identidad y el arte. Se trata de elementos que están en *Outsiders* (2010), como él mismo reconoció en la promoción de este poemario (Literature Northwest, 2010), pero que ya tienen presencia en *Flowers of the Hudson Bay* (1991), un poemario en el que el autor muestra su interés por la historia, sobre todo el siglo XVIII, y en el que busca un mayor grado de conocimiento por medio de la vida interior de las mujeres (Lomas, 1992, p. 77).

2. OBJETIVOS

Dentro de *Flowers of the Hudson Bay*, el presente trabajo quiere destacar cómo, en dos de sus poemas históricos, se puede seguir el nexo del destino en la mujer. Los poemas seleccionados son "The Frog Princess" y "Gin Queen".

3. METODOLOGÍA

Para darle un marco teórico al análisis de los poemas, se tendrán en cuenta especialmente aquellas teorías dentro de la filosofía de la historia que hayan reflexionado sobre el determinismo histórico. A partir de aquí, se hará el análisis de las composiciones poéticas históricas recién aludidas del citado poemario de Tony Roberts.

4. DISCUSIÓN

Se desarrollará el concepto de destino histórico dentro de diferentes aportaciones historiográficas. De esta forma, se tendrá un marco teórico en el que situar el posterior análisis de los poemas, que se centran de manera específica en el destino de la mujer en la historia.

Si la idea de destino aparece asociada a la historia, quizás la primera vinculación que destaca es el determinismo histórico. Se trata de un concepto que aparece relacionado con algunas teorías filosóficas de corte político, como es el caso de la de Karl Marx, pero, en líneas generales, hace referencia a aquellos enfoques historiográficos que mantienen que los hechos históricos están predeterminados por diferentes fuerzas. No se trata aquí de entrar en la discusión de este planteamiento de tipo político y de su refutación, sino de hacer unas reflexiones más amplias al respecto que puedan ser de interés para ayudar al análisis de los poemas seleccionados.

Si se quiere situar la idea de destino dentro de la historia y la historiografía, se hace necesario comenzar desde los mitos. Como una forma de darle sentido a la existencia humana en el mundo, la actividad simbólica del pensamiento mítico apuntaba a una explicación total del origen del cosmos y del destino de los seres que lo habitan (Barash, 2011, pp. 330-1). No obstante, Platón lo veía de una manera distinta: "In the myth of Er in the *Republic* he shows individual souls choosing their own *daimon*, fate in life, before rebirth, but more usually the Greeks believed that one´s fate was allotted" (Howatson, 2013, p. 182). Un pensamiento que suponía una gran diferencia con el planteamiento de los mitos. Esta idea de Platón sobre la elección del destino implica una consciencia sobre la decisión que se está tomando y la relevancia posterior que va a tener para quien la toma y para los demás. Es decir, se trata de una consideración que afecta a aquellos actantes de la historia que son conscientes de las implicaciones que supone ser seres históricos.

Así, de una forma parecida a cómo percibieron los antiguos mitos griegos el fenómeno del destino, también lo contempló Kant (1724-1804). Aunque sus escritos sobre la Historia no son la parte más importante de su producción, sí es cierto que sus ideas tuvieron una influencia posterior

destacada, como en el caso de Marx y Hegel (Cruz, 1997, p. xv). Para Kant, el ser humano tiene un destino determinado insoslayable por lo que, por mucho que éste se empeñe en seguir su propio criterio en realidad está cumpliendo con ese destino marcado, y quien lo marca es la naturaleza de la cual el ser humano forma parte, siendo a la vez causa y consecuencia del resto de elementos con los que interactúa (Allison, 2009, p. 33). Dentro de su obra *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* (1784) el octavo principio lo expone así: "Se puede considerar la historia de la especie humana en su conjunto como la ejecución de un plan oculto de la Naturaleza para llevar a cabo una constitución interior y –a tal fin- exteriormente perfecta, como el único estado en el que puede desarrollar plenamente todas sus disposiciones en la humanidad" (Kant, 1994, p. 17). Es decir, todo lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir está ya prefijado, lo que el ser humano decide está ya escrito en el libro del destino.

Ya para Ralph Waldo Emerson (1803-1882), la libertad y el destino no son términos que se encuentren enfrentados sino que están unidos: "There is fate, but there is also freedom. We must accept the existence of freedom just as we accept that of fate. […] Emerson insists that freedom is necessary" (Richardson, 1995, p. 502). Así, esa coexistencia planteada entre destino y libertad les permite a ambos ser lo que son (Greenham, 2015, p. 132). Es decir, el ser humano tiene la capacidad de escribir su propio destino ya que hasta el libre albedrío con el que se puede actuar está ya prefijado en el libro del destino.

De manera que, más allá de que el destino haya quedado vinculado en muchas ocasiones con la fatalidad, se trata de un fenómeno que puede explicar el desarrollo de la Historia en sí, ya sea porque se contempla como un guion que se sigue o porque se admite también el concurso de la libertad.

Una vez expuesta esta introducción teórica, se pasará al comentario de las dos composiciones poéticas ya señaladas.

Con el objeto de ofrecer la información necesaria para situar el contexto de "The Frog Princess", se ofrecen los datos históricos más pertinentes. Se trata de un poema cuya protagonista es María Luisa de Austria (1791-

1847), hija del emperador Francisco I de Austria, quien creció en una época de continuos enfrentamientos entre su país y Francia. Con el objeto de alcanzar la paz, se llegó al acuerdo de su matrimonio con Napoleón Bonaparte, ya que este necesitaba un heredero con el que continuar su incipiente imperio (Saint-Amand, 2010, p. 10).

El poema "The Frog Princess" lo preside una cita de *The Marriage Ventures of Marie-Louise* (1910) de Max Billard, en la que se hace saber cómo una joven burguesa es comprometida en matrimonio con Napoleón, un hecho al que se añade el matiz melodramático de que lo hizo con lágrimas en sus ojos. Sobre este comentario, hay que hacer notar la contradicción en la que cae el autor cuando dice que María Luisa era hija del Emperador de Austria y, a continuación, la identifica con una burguesa, cuando en realidad no era ni siquiera una aristocrática sino un miembro de la realeza. Se trata de un aspecto básico en el hecho sobre el que se reflexiona puesto que Napoleón, tras su estéril matrimonio con Josefina, no buscaba alianzas menores. En base a ello, el poema se desarrolla a continuación en cinco estrofas de ocho versos cada una estando todas en la voz de la propia María Luisa.

En la primera de ellas, la futura emperatriz contrapone el boato y las prerrogativas de la corte, en este caso relacionadas supuestamente con los actos en los que se enmarcan su petición de mano, con sus recuerdos de la infancia. Como parte de los mismos, ella menciona a las ranas, animal vinculado al título del poema en relación a la ironía del título, que hace referencia al conocido cuento popular recopilado por los hermanos Grimm.

En la segunda estrofa, María Luisa muestra su incomprensión hacia la situación que vive en esos momentos, por eso afirma: "When I do not know my own mind how many / others know it? Yet they will talk as if / they did" (Roberts, 1991a, 32), en lo que supone un adelanto sobre la forma en la que su futuro está en manos de otras personas, por eso, a continuación, contrapone los sentimientos del corazón con los intereses mundanos en una relación compleja identificada aquí con un jeroglífico. De igual forma que en la estrofa anterior hay una referencia a Napoleón como "The Corsican", aquí se utiliza en dos ocasiones el pronombre personal, que además aparece entrecomillado. Es decir, no solo se trata

de mostrar su desacuerdo con la decisión de seguir un matrimonio concertado, sino que también aparece un primer rechazo hacia la persona que va a ser su marido, de quien no indica su nombre en ningún momento. Así, llega a decir: "'He' who weds in me the small womb of a / Great House. Pity me my fate: to live / misread, ignored" (Roberts, 1991a, 32). Es decir, Napoleón no se casa con ella, sino con su útero, por eso es significativo aquí el encabalgamiento en el que el fruto de esa unión aparece en el siguiente verso, y no es una persona sino el hecho de crear una gran dinastía. Ese es el destino que le tiene reservado la historia a María Luisa, de ahí que ella intuya cuál será su futuro.

La tercera estrofa tiene el objeto de mostrar la ingenuidad en la que se encontraba María Luisa en cuanto a la vida matrimonial, de tal forma que aparece pidiendo consejos a Leopoldina, su hermana menor. Esta no muestra dudas en su respuesta cuando su hermana le pregunta qué quieren los hombres: "'They want to be admired', / says she. 'They snort and kiss and fall to sleep'" (Roberts, 1991a, 32), dentro de un punto de vista que, más allá de su posible feminismo, está acompañado posteriormente de referencias zoológicas, en lo que supone un nuevo ejemplo de la función que se esperaban de estos miembros de la realeza cuando tenían que aceptar matrimonios impuestos. En todo caso, la estrofa supone la parte más literaturizada de esta composición poética ya que María Luisa, nacida en 1791, contrae matrimonio con Napoleón en 1810, mientras que su hermana Leopoldina, menor que ella al nacer en 1797, no se casará con Pedro I de Brasil y IV de Portugal hasta 1817.

La cuarta estrofa retoma recuerdos de la niñez, en este caso en relación a la opinión que le merecía Napoleón tanto a María Luisa como a sus hermanos. De nuevo, se refiere a su futuro marido con el uso de pronombres, como el posesivo "his", o sobrenombres como "Le Parvenu Corse" o directamente el Anticristo (Roberts, 1991a, 32). Sobre este último apelativo cobra sentido aquí puesto que es el que utilizaron diversos enemigos del entonces creciente imperio francés. Así, Tolstoi comienza *Guerra y paz* (1867) con un parlamento que Ana Pavlovna Scherer, dama de honor y pariente próxima de la emperatriz María Fedorovna, le dirige al príncipe Basilio en el que le advierte a este en los siguientes términos: "si quiere atenuar aún todas las infamias, todas las

atrocidades de este Anticristo (de buena fe, creo que lo es), no querré saber nada de usted" (Tolstoi, 1958, p. 7), cuando habla sobre la familia Bonaparte. Un caso similar se tiene en España, un hecho del que Guadalajara (2008, pp. 84ss) ha dado cuenta. Además, el pintor y cronista colombiano José María Espinosa (1796-1883) también refleja este hecho por las diferencias que tuvo Napoleón con el Papa Pío VII (1876, p.7). Considerando lo recién expuesto, y teniendo presente la enemistad que existía entre Austria y Francia en aquellos momentos, una realidad que queda bien ilustrada con la imagen del juego de los soldados del plomo que compartía María Luisa con sus hermanos y la forma en la que la futura emperatriz se empleaba cuando recibían las noticias de los avances de las tropas francesas.

Los primeros versos de la última estrofa están inspirados en una carta que María Luisa le dirige a Mademoiselle Poulet, una de sus amigas, el 22 de enero de 1810 en un momento en el que medita sobre su cercano futuro y le hace saber su preocupación por el asunto de su próximo matrimonio, de ahí que consulte el periódico para saber si dicho enlace ya es oficial. En ese momento, habla sobre su destino, al que deja en las manos de la divina Providencia, se siente preparada para afrontar lo que ella califica como un sacrificio de su propia felicidad por el bienestar del Estado, y asegura estar convencida que la verdadera felicidad viene por la realización de los deberes por encima de los deseos (Worley, 2016, p. 88). Este documento histórico contrasta cómo, al igual que hizo en una estrofa anterior, recrea literariamente la situación para mostrar la esperanza que todavía albergaba en que su padre se retractara de la decisión que había tomado. A partir de aquí, la idea de sacrificio se desarrolla con la referencia a Ifigenia y la composición acaba con los versos: "History should say of me: / 'She met her fate with levelled gaze at least' / More boys; more gifts. On to The Minotaur" (Roberts, 1991a, 33), donde las ideas de la fertilidad y el sacrificio a un monstruo se unen para resumir el destino que le espera a María Luisa.

Esta actitud de mesura encuentra su reflejo en las estrofas seleccionadas. Como se ha indicado, el mismo tipo de estrofa de ocho versos se repite en cinco ocasiones y, además, insiste en un ritmo de cuatro acentos prosódicos para cada verso, lo que da idea de la continuidad que se pretende

y de la serenidad ante la adversidad. María Luisa es consciente de que su destino en la historia es ser un peón en las estrategias de la alta política, una obligación que incluye la función reproductora. Por eso, el irónico título del poema indica que su vida está lejos de ser un cuento de hadas. Aunque ella va a ser emperatriz al casarse con Napoleón, es ella quien, cambiando el patrón del cuento original, tendrá que convivir con alguien de carácter complicado y sobre el que hay odios políticos previos.

El segundo poema objeto de análisis en estas páginas es "Gin Queen". Como ocurrió con la composición anterior, con el objeto de situarla en su contexto, se ofrece información sobre el contexto histórico en el que se sitúa y después se hará el comentario oportuno.

En lo que se refiere a dicho contexto, hay que situarse en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII. En concreto en Londres las bebidas alcohólicas más habituales eran el coñac y el whiskey, mientras que la ginebra, de origen neerlandés, no era tan popular en los bares. Debido a enemistades políticas con otras naciones, aquellas bebidas de origen foráneo se consideraron antipatrióticas, por consiguiente, se les impusieron fuertes aranceles (Dillon, 2004, pp. 14-15), mientras que, al mismo tiempo, se permitió que se destilase y vendiese una ginebra de fabricación propia. La consecuencia de ello fue que empezó a venderse una ginebra mucho más económica que la cerveza, lo que provocó el aumento del consumo de la ginebra local (Phillips, 2014, p. 125). Sobre 1750, uno de cada cuatro establecimientos en St. Giles, zona del West End londinense, vendía ginebra, lo que llegó a ser un escándalo nacional ya que estos lugares eran de mala reputación al encontrarse en ellos de manera habitual ladrones y prostitutas (Cruickshank, 2009, p. 475). El Parlamento inglés reaccionó aprobando diferentes Gin Acts, de los cuales el más efectivo fue el del año 1751, con la intención de controlar la producción de ginebra por medio de permisos (Yeomans y Critcher, 2013, p. 306). Ese mismo año, el ilustrador William Hogarth (1697-1764) hizo dos grabados: *Beer Street* y *Gin Lane*, que apoyan el último Gin Act y en los que contrapone los beneficios de beber cerveza con los perjuicios de consumir ginebra. Dentro de las diferentes imágenes que ilustran *Gin Lane*, destaca en primer plano la mujer con manchas en la piel producidas por

la sífilis y que descuida a su bebé, quien cae a una zanja, presumiblemente para morir allí abandonado. Esto sucede debido a la atención que le presta la mujer a consumir rapé. Paulson (2000, p. 284) ha querido ver en ello una referencia a Henry Fielding. Se trata de un personaje que recuerda el comentado caso de Judith Dufour, una mujer acusada en 1734 de reclamar a su hijo de dos años del asilo para pobres en el que estaba para después estrangularlo y, a continuación, vender las ropas del bebé para comprar ginebra (George, 1985, p. 41).

El poema "Gin Queen" de Tony Roberts está inspirado en *Gin Lane*, el mencionado grabado de William Hogarth. Esta composición poética se sitúa en 1734 y recrea el caso de Judith Dufour, a quien se presenta también como una prostituta, con lo que se unen ambos aspectos ya mencionados. Se trata de una composición en la voz de dicha mujer en la que comenta sus ideas y sentimientos tras cometer el crimen. Se trata de un poema de ocho cuartetos, de los que se darán más detalles después. La voz poética menciona Bethnal Green y St. Giles, para situar el espacio de la acción que va a narrar. El padre de su bebé la ha abandonado, de ahí que viva de manera miserable, por eso afirma: "Women will always fall while there are men / to push" (Roberts, 1991b, p. 42), con lo que se apunta con claridad al causante de su destino. En ese punto del poema, la mujer cuenta su crimen tal y como se ha referido, pero se añade su personal deseo de redención: "when I dream it seems I sit / on Jesus´ knee" (Roberts, 1991b, p. 42), un sueño de tipo religioso que es interrumpido de manera brusca por la solicitud de un nuevo cliente que le propone un servicio en la misma zanja a la que ha caído su bebé, un lugar que ella rechaza por los recuerdos que le trae. Por eso, dice: "Tomorrow / I will buy a pink ribbon for my baby" (Roberts, 1991b, p. 42). Elige el color rosa porque en este poema el bebé es una niña, como se indica en el tercer verso de la composición: "She sleeps now in a ditch" (Roberts, 1991b, pp. 42). Así se insiste en la forma en la que el destino que los hombres marcan a las mujeres afecta a una generación tras otra, una situación ante la que solo queda el deseo de cambio.

En este sentido, hay que destacar que los cuartetos en los que se encuadra el poema tienen la peculiaridad de tener un doble pie quebrado, en el primer y en el último verso. En relación a este rasgo, hay que indicar

que, según los preceptos poéticos de Pinciano, las composiciones que incluyen versos de pie quebrado no siguen una regla concertada, ya que estos quiebran según decida el autor (López Pinciano, 1998, pp. 306-307). Se trata, además, de un tipo de verso tradicional y popular que, como es conocido, es utilizado de manera especial en las elegías, un tipo de pieza poética que expresa sentimientos de dolor o lamento ante la desgracia individual o colectiva (Girón, 1993, p.179). Ya es sabido, por añadidura, el conocido efecto por el que se evoca aquí la idea de que alguna idea queda por expresar. En el caso del poema de Roberts, el último pie quebrado puede enlazar con el primero de la siguiente estrofa, lo que da lugar también a encabalgamientos como "I dream / and when I dream it seems" (Roberts, 1991b, p. 42), o "Tomorrow / I will fetch dirt for my baby´s / tomorrow" (Roberts, 1991b, pp. 42-43), que presenta un contraste entre aquello que la mujer desea hacer y lo que en realidad hace, puesto que pospone su idea de empezar una nueva vida. El final del poema rompe con esta tendencia ya que cierra con un verso que forma por sí mismo la última estrofa: "If I could just / touch Jesus garment" (Roberts, 1991b, p. 43), que remite a la referencia bíblica (en concreto Mc 5, 25-34) en la que se comenta el caso de una mujer que padecía flujos de sangre y quedó sanada nada más tocar la túnica de Jesús, a lo que el Nazareno le añadió que su fe la había salvado. Esta mujer se encontraba en una situación en la que se le consideraba impura, así como a todo aquel que la tocara, y encontró la salvación haciendo justo lo contrario de lo que la ley marcaba. En el poema hay varias palabras que aluden al contacto físico con las manos y, de la misma manera que la mujer que aparece en este pasaje evangélico se salvó de la forma indicada, ahora la mujer del poema busca idéntica salvación a su situación personal de exclusión. El caso concreto de esta Gin Queen está marcado por el hecho de que ella vendió las ropas de su hijo, y la presencia final de la hilandera remite al papel de ese destino que se quiere evitar. Por tanto, se trata de un final que invita al optimismo y que muestra los deseos de redención de la protagonista pese a que hay un destino que le han marcado los hombres dentro de una vida de vicios, convenientemente alentados, entre los que se incluye la prostitución. En este sentido, también se puede entender que el tono elegiaco de las estrofas puede avanzar el fin de su actual situación.

5. RESULTADOS

Los dos poemas son creaciones literarias basadas en materiales históricos tras los que se puede rastrear una base historiográfica teórica que es de utilidad para hacer una reflexión sobre el papel subsidiario que se le ha concedido a la mujer en la historia, con independencia de su clase social, y de qué manera la función sexual es la que ha despertado mayor atención, por diferentes motivos.

6. CONCLUSIONES

Gracias a su carácter ficcional, la poesía permite reflexionar sobre realidades históricas de una manera alternativa a como lo hace la historiografía, aunque respetando las ideas que se pueden encontrar en algunas de las aportaciones en este campo. En el caso de los poemas de Tony Roberts comentados, recordando la historia de mujeres marcadas por un destino histórico diseñado por poderes políticos superiores. El testimonio de dichas mujeres se manifiesta tanto en "The Frog Princess" como en "Gin Queen" en composiciones cuya voz lírica es la de sus propias protagonistas. Ambas se lamentan de su destino histórico, pero mientras la primera lo acepta como parte de su deber y, dentro de su inevitabilidad, lo hace por el bien común, la segunda considera que es posible cambiarlo puesto que su libre albedrío se lo permite. Todo ello se transmite, de manera añadida, por la elección de estrofas que se acomodan a la situación en la que se encuentran cada una de ellas y a su actitud ante la misma.

REFERENCIAS

Allison, H. E. (2009). Teleology and History in Kant: The Critical Foundation of Kant´s Philosophy of History. En A. Rorty y J. Schmidt (Eds.), Kant's "Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Aim": A Critical Guide (pp. 24-45). Cambridge U. P.

Barash, J. A. (2011). Myth in History, Philosophy of History as Myth: On the Ambivalence of Hans Blumenberg´s Interpretation of Ernst Cassirer´s Theory of Myth. History and Theory, 50, 328-340.

Cruickshank, D. (2009). London´s Sinful Secret. St. Martin´s Press.

Cruz Vergara, E. (1997). La concepción del conocimiento histórico en Hegel. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Dillon, P. (2004). Gin: The Much-lamented Death of Madam Geneva. Justin, Charles & Company.

Espinosa, J. M. (1876). Memorias de un abanderado. Imprenta “El Tradicionalista”.

George, M. D. (1985). London Life in the Eighteenth Century. Academy Chicago Publications.

Girón Alconchel J. L. (1993). Introducción a la explicación lingüística de textos. Edinumen.

Greenham, D. (2015). ‘Altars to the Beautiful Necessity’: The Significance of F. W. J. Schelling´s ‘Philosophical Inquiries in the Nature of Human Freedom’ in the Development of Ralph Waldo Emerson´s Concept of Fate. Journal of the History of Ideas, 76(1), 115-137.

Guadalajara Medina, J. (2008). El Anticristo: la imagen de Napoleón entre los españoles. La Aventura de la Historia, 113, 84-91.

Howatson, M. C. (ed). (2013). Oxford Companion to Classical Literature. Oxford U. P.

Kant, I. (1994). Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia. C. Roldán Panadero y R. Rodríguez Aramayo (trad.). Tecnos.

Literature Northwest (2010, 7 de junio). Tony Roberts – Literature Northwest [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=zo2JNw1HNZ0.

Lomas, H. (1992). Flowers of the Hudson Bay. Tony Roberts. Ambit, 128, 77.

López Pinciano, A. (1998). Filosofía antigua poética, J. Rico Verdú (ed.). Biblioteca Castro.

Paulson, R. (2000). The Life of Henry Fielding. Blackwell Publishing.

Phillips, R. (2014). Alcohol: A History. The University of North Carolina Press.

Richardson, R. D. (1995). Emerson: The Mind on Fire. University of California Press.

Roberts, T. (1991a). The Frog Princess (pp. 32-33). Flowers of the Hudson Bay. Peterloo Poets.

Roberts, T. (1991b). Gin Queen (pp. 42-43). Flowers of the Hudson Bay. Peterloo Poets.

Saint-Amand, I. (2010). The Happy Days of the Empress Marie Louise. HardPress Publishing.

Tolstoi, L. (1960). Guerra y paz. F. Gutiérrez (trad.). Editorial Juventud.

Worley, S. (2016). Love Letters and the Romantic Novel during the Napoleonic Wars. Cambridge Scholars Publishing.

Yeomans, H. y Critcher, C. (2013). The demon drink: alcohol and moral regulation, past and present. En T. Blackshaw (Ed.), Routledge Hadbook of Leisure Studies (pp. 305-315). Routledge.

CENTRALIDAD Y MARGINALIDAD EN TRES POEMAS HISTÓRICOS DE CAROLE SATYAMURTI

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
Shandong University

1. INTRODUCCIÓN

Aunque Carole Satyamurti (1939-2019) también desarrolló una labor en el campo de la sociología y además fue traductora, en el presente trabajo se quiere destacar su aportación dentro de la poesía. En concreto, este estudio pretende resaltar sus poemas históricos y, dentro de los mismos, cómo la faceta reivindicativa adquiere una especial importancia.

2. OBJETIVOS

Después de haber cursado estudios de sociología, Satyamurti llegó a la poesía a una edad tardía, en comparación con otros autores. Dentro de sus ideas literarias, la propia autora vinculó la poesía con el psicoanálisis (Satyamurti, 2001, pp. 295ss). Por su parte, este estudio pretende llamar la atención sobre su poesía histórica, dentro de la cual la perspectiva feminista es notoria, algo que se va a destacar en los poemas "Woman Bathing in a Stream: Rembrandt", "Constanze´s Wedding" y "The Balcony: after Manet", aparecidos en diferentes obras.

3. METODOLOGÍA

Para darle un marco teórico al análisis de los poemas, se considerarán aquellas teorías sobre centralidad y marginalidad, especialmente dentro de la filosofía de la historia. A partir de aquí, se hará el análisis de tres poemas históricos de Carole Satyamurti.

4. DISCUSIÓN

En este apartado se mencionarán los conceptos de centro y margen, de manera especial dentro de aquellas teorías históricas y sociológicas que den una perspectiva feminista, ya que son las más acordes para afrontar el comentario de los poemas. Tras ello, seguirá el análisis de los tres poemas ya citados.

Ante las grandes narraciones sobre la Historia centradas en los más destacados hechos y nombres en su cara pública, como es el caso de la Teoría del Gran Hombre de Thomas Carlyle, surgió la necesidad de prestarle atención a la faceta íntima y personal de los seres humanos. Y no sólo en relación a los personajes de más notoriedad histórica sino también en la idea de hacer constar la voz de aquellas personas anónimas que, dentro de su vivir, forman parte de la Historia, puesto que también son los que la construyen. A continuación, se presentan algunas propuestas teóricas en ese sentido.

Ya William Godwin (1756-1836) demostró su desconfianza ante la validez de las verdades generales, la historia general, y llamó la atención sobre el papel de la "historia individual", entendiendo por tal las peculiaridades y los motivos que se encuentran tras cada elemento autónomo (Rajan, 2011, p. 175). De tal manera que: "Whereas general history can furnish us with precedents, individual history permits us to observe the 'empire of motives' and be able to add to the knowledge of the past a sagacity that can penetrate into the depth of futurity" (Marshall, 1984, p. 38). Es decir, se trata de la Historia como conocimiento, un conocimiento al que se llega gracias al interés individual por cada ser humano en su situación personal. Este paso más allá lo puede registrar la literatura, en el caso aquí presente por medio de la poesía, por medio de su capacidad de acceder, aunque sea de manera ficticia, a la psique de una persona. Se trata de mostrar las reacciones personales ante los hechos históricos gracias a que se humaniza un personaje histórico.

Por su parte, el Construccionismo rechaza una Historia centrada en la política y en los grandes nombres ya que se trata de una visión de la Historia de tipo cultural (Aurell, 2005, p. 161). Es decir, es una historia hecha desde abajo, la Historia del pueblo que es quien ha propiciado los

cambios históricos, de ahí que se les preste atención a los grupos minoritarios con cuyo discurso habitualmente no se había contado. Sobre esta labor se ha cometando lo siguiente: "[C]hallenged the basis of social stratifications, and the idea that races, clases, and genders were social constructions became a way of expressing that there was nothing inevitable about social hierarchies" (Best, 2008, p. 53). Es decir, en lo que se refiere a esa ruptura de las estratificaciones sociales se trata de darle mayor relevancia a aquellas personas que han sido excluidas habitualmente de la Historia (Donnelly y Norton, 2011, p. 40). De manera que, al proponer un nuevo planteamiento, se buscaba otra perspectiva sobre la Historia.

Ya por último, en la postmodernidad desaparece el interés por los grandes relatos, las metanarrativas (Anderson, 1998, pp. 24–27), y el interés pasa a centrarse en las narraciones de menor calado. Sobre estos grandes relatos se ha comentado que: "[L]a confianza en ellos ha declinado, y en la postmodernidad no existen historias magistrales que inviten a una comprensión total" (Rubio, 2004, p. 227). De ahí que se haya llegado a un metadiscurso sobre el mismo hecho ontológico de la Historia. Se trata, entonces, de una idea que llega incluso a una de las más conocidas definiciones de postmoderno (Lyotard, 1998, pp. 36-37). Pero todo ello no quiere decir que estas historias personales estén separadas de la Historia. Al contrario, el análisis de la realidad histórica no puede estar separado de las peculiaridades que implica la individualidad (Hamilton, 1996, p. 121). Por tanto, es inevitable que la historia cotidiana esté imbricada en la Historia, ambas se sitúan en el mismo nivel de relevancia. En este punto la creatividad poética aporta su propia visión.

De manera que la atención que ha despertado la historia individual ha hecho que se pueda manifestar en la poesía por medio de la capacidad que tiene de acceder a la psique del individuo, humanizándolo de esta manera. Además, también se ha conseguido darles voz a aquellas personas anónimas que habitualmente no han recibido atención por parte de la historiografía.

Dentro de los diferentes grupos a los que, de manera habitual, se les ha prestado menor atención se encuentran las mujeres, que centran los tres

poemas seleccionados en la obra de Carole Satyamurti, que muestran una postura claramente feminista.

La definición del término marginación encierra dificultades ya que es un concepto polisémico que, además, implica cierta carga ideológica en algunos casos. Esto supone que la sociedad está formada por, al menos, dos grupos, siendo el otro el que ocupa un lugar central al ser el dominante (Segura, 2000, p. 107). En este punto, hay que indicar que la marginación de la mujer ha existido en numerosas sociedades y épocas, lo que ha llevado a que la mujer aparezca asociada en la historia del arte a conceptos como el pecado (por influencia bíblica), la lujuria, la prostitución, el adulterio (Pérez, 2020, pp. 133ss). Dentro de este contexto social, hay que resaltar que, para Jennings, la economía institucional del trabajo subraya el contexto social de los mercados de trabajo y cómo estos tienen relación con la familia, lo que contribuye al análisis feminista de la evolución de los roles de las mujeres en la sociedad (2004, pp. 165ss). Para esta autora, los orígenes del feminismo institucionalista están en *Teoría de la clase ociosa* (1899) de Thorstein Veblen, quien indicó que, a lo largo de la historia, las mujeres han sido, en primer lugar, objetos poseídos; luego fueron productoras de bienes de consumo; y, finalmente, objetos pasivos dedicados a lucir la riqueza de sus hombres (1971, p. 31). Es posible encontrar múltiples ejemplos en los tres casos. Muchos de ellos se dan dentro del ámbito artístico, algo que resulta procedente en el presente estudio ya que los dos primeros poemas de Satyamurti tratan sobre mujeres de artistas mundialmente conocidos. En el caso de la pintura, hay que destacar la labor que hicieron aquellas mujeres que posaron como modelos, o fueron musas o inspiradoras, algunas de las cuales quedaron en el anonimato mientras que el nombre de otras sí ha llegado al presente. Un ejemplo es el de las mujeres de la hermandad prerrafaelista, cuya labor era eclipsada por la que ejercían los hombres. Aunque, incluso si solo eran modelos, hay que destacar su papel por el que despertaban la creatividad del artista (Porcel, 2012, p. 493). Es decir, en los cuadros que pintaron las modelos tuvieron un lugar central, ya que estaban idealizadas en muchos casos, aunque, también es cierto que detrás de lo que hoy se consideran como obras de arte hay una intrahistoria que implica la historia silenciada de las mujeres (Porcel,

2012, pp. 497-498). Se puede ampliar información al respecto, en general, en el *Dictionary of Artists´ Models* (2001) de Jill Berk Jiminez. Ya por último, en lo que se refiere al tercer aspecto mencionado por Veblen, una mujer también era utilizada como un medio para lucir la riqueza que tenía un hombre. El modo en el que se consigue el dinero es otro debate ya que puede haber distintas vías y el último poema de Satyamurti reflexiona al respecto.

En cuanto al comentario de los tres poemas seleccionados, se hará una breve introducción histórico-artística antes de entrar en el análisis de cada uno de ellos.

El primer poema seleccionado trata sobre la relación entre el pintor Rembrandt van Rijn (1606-1669) y Hendrickje Stoffels (1626–1663), quien entró en la casa de Rembrandt para servir y que luego fue también su pareja, aunque nunca se casaron (Michel, 2011, p. 19). El hecho de que la madre de Stoffels contrajera un nuevo matrimonio en 1647, ya que había enviudado unos seis meses antes, precipitó su salida de la casa familiar, y fue cuando consiguió trabajo en la casa de Rembrandt. Entonces, el pintor era viudo y vivía con su hijo Titus. En 1654, Stoffels quedó embarazada de Cornelia, quien nació ese mismo año, pero Rembrandt y Stoffels no contrajeron matrimonio para que así él no perdiese un fideicomiso por Titus (Slive, 1995, p. 71). Debido a las dificultades financieras que persiguieron a Rembrandt en numerosas ocasiones hasta el punto de perder su casa en 1658, la solución que encontró la familia fue que Titus y Stoffels abrieron una tienda de arte como propietarios y contrataron a Rembrandt como empleado (Clark, 1978, p. 105). Driessen, biógrafo de Stoffels, asegura que la fertilidad que muestra Rembrandt en la primera parte de la década de 1660 se debe a esta situación, ya que ella organizó la vida del pintor para evitar su quiebra total (2012, p. 213). En el plano artístico, aunque en la National Gallery de Londres se puede contemplar un lienzo que se ha titulado *Portrait of Hendrikje Stoffels* (1654-6) de Rembrandt, en la que la mujer retratada aparece ricamente ataviada, y hay numerosos cuadros del pintor neerlandés que parecen inspirados en la misma mujer, Sluijter ha mostrado su escepticismo sobre todos aquellos intentos de identificar en ellos a Hendrickje argumentando dos motivos. El primero se basa en el parecido de estas

mujeres si se comparan grabados, dibujos y cuadros; el segundo es en relación a la modelo que aparece en diversos desnudos, como en *Betsabé con la carta de David* (1654), ya que resulta poco probable que retratase a su pareja de esta manera para luego vender la obra (2006, pp. 329-331). En cuanto al cuadro en el que se inspira el poema de Satyamurti, la modelo representa una mujer en una pose de rasgos eróticos al levantarse su vestido cuando entra para bañarse (Munz, 1984, p. 94). Por otra parte, algunos críticos piensan que la obra representa a la ninfa Calisto, bañándose lejos del séquito de Diana (Golahny, 2011, pp. 318-325).

En efecto, "Woman Bathing in a Stream: Rembrandt" es una composición inspirada en dicho cuadro del pintor neerlandés en el que la voz poética se dirige a este para plantearle sus quejas sobre el trato que le dio a Hendrickje Stoffels. Se trata de un poema en tres estrofas, de diez versos cada una, donde se alternan versos largos y cortos. De hecho, el primer verso del poema es "Just 'woman'", en el que se transluce una primera queja porque el nombre de Hendrickje ni siquiera es mencionado, un hecho que, dentro de la perspectiva feminista, se puede asociar con una de las formas en las que las mujeres han sido silenciadas. Aunque también está la idea implícita de que Stoffels fue su "woman" y nunca su "wife". Es solo el primero de los reproches que se continúan en los siguientes versos, donde la voz poética le recuerda a Rembrandt todo lo que Hendrickje hizo por él: le dio una hija, cuidó de su hijo y de él, y llega a añadir "even in death, / kept you from creditors" (Satyamurti, 1998b, p. 53), cuando, en realidad, ya se ha visto que es cierto que ella lo ayudó en sus dificultades financieras, pero Rembrandt la sobrevivió. Finalmente, la primera estrofa acaba con la reflexión que centra el poema: "Almost everything we know of her / is what she did for you" (Satyamurti, 1998b, p. 53), con lo que se subraya la perspectiva feminista que muestra cómo su nombre ha quedado plegado en comparación al de Rembrandt, a pesar de que se insiste en que ella vivió para él. Esta situación lleva a la voz lírica a mostrar su reacción al principio de la segunda estrofa: "I´m angry for her / —that you took everything" (Satyamurti, 1998b, p. 53). En este punto le recuerda que, además, la tomó como modelo para numerosas obras suyas, pero sin llegar a mencionar nunca su nombre. Este hecho lo relaciona la voz lírica con la situación

que tiene lugar en el mundo moderno: "dress by Cardin, / hat by David Shilling, / ear-rings, necklace by Adrian Mann" (Satyamurti, 1998b, p. 53), donde no consta el nombre de las modelos femeninas pero sí el nombre masculino de la marca. En este punto la voz lírica parece olvidar que tampoco se suelen decir los nombres de los modelos masculinos y que también hay marcas de moda con nombres de mujer como Carolina Herrera o Chanel. Para concluir el poema, la última queja se centra en que el pintor no se preocupó de presentarla como una mujer bella, quizás para que alcanzase la fama, pero sobre dicho lienzo Langmuir ha comentado que la intención de la obra puede ser simplemente la de hacer un retrato personal de su amada (1995, pp. 227-229). Por tanto, se trata de un poema en el que se reivindica la importancia que Hendrickje tuvo en la vida y obra de Rembrandt y de cómo se la recuerda hoy siempre vinculada al nombre de él, aunque para ella se han obviado y modificado algunos datos que pueden contravenir dicho punto de vista.

"Constanze´s Wedding es el segundo poema seleccionado para el presente estudio, por lo que se procede a hacer los comentarios pertinentes sobre las relaciones entre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y su mujer Constanze Weber (1762-1842), ya que ese es el motivo de inspiración de dicha composición poética. En este aspecto, es conocido el hecho de que Mozart, dentro de sus relaciones con la familia Weber (matrimonio con cuatro hijas, todas cantantes), fue rechazado en primer lugar por Aloysia, para después contraer matrimonio con Constanze. No fue sencilla dicha unión, que tuvo lugar el 4 de agosto de 1782, porque tuvieron que salvar distintos inconvenientes tales como un episodio de celos (Solomon, 1995, p. 259), un desencuentro con la madre de Constanze (Heartz, 2009, p. 47), o el hecho de que el permiso para casarse por parte del padre de Mozart llegó al día siguiente de la boda (Solomon, 1995, p. 258). Ese mismo año, en concreto el 16 de julio, se estrenó en el Burgtheater de Viena *El rapto del serrallo*. Mozart recibió el encargo de este *singspiel* por parte de Gottlieb Stephanie, intendente del Nationalsingspiel (Abert, 2007, p. 620), quien le facilitó un libreto que copió de *Belmont und Constanze* (1781) de Christoph Friedrich Bretzner, quien se quejó públicamente por la sustracción (Deutsch, 1965, p. 211). Es decir, es una coincidencia el nombre de la protagonista de esta obra

con el de la mujer de Mozart. En cambio, la relación entre Constanze y la música con Mozart se puede seguir en dos ejemplos. El primero de ellos en una nota que le envía Mozart a Nannerl, su hermana mayor, el 20 de abril de 1782 en la que le hace saber cómo Constanze se ha aficionado a escuchar fugas barrocas de Haendel y Bach y cómo lo animó a que escribiera alguna composición similar (Halliwell, 1998, p. 381). El segundo ejemplo se encuentra en el solo para soprano de la *Misa en C menor*, pensado para que lo cantara Constanze en su estreno en 1783, hecho que no llegó suceder. Solomon llega a ver en él una ofrenda de amor (1995, p. 270) y Melograni el deseo de Mozart por expresar las tribulaciones por las que Constanze y él pasaron hasta su boda (2007, p. 152). De hecho, la influencia barroca se ha querido ver no solo en esta misa sino también en *La flauta mágica* (Rathey, 2016, pp. 235ss).

"Constanze´s Wedding" pertenece al poemario *Love and Variations* (2000), una obra en la que la autora explora experiencias relacionadas con la idea de sentirse enamorado (Over, 2001, p. 95). En este caso concreto, es un poema que está en la voz de la mujer de Mozart en los días que rodearon a su boda. Se trata de una composición dividida en dos partes. La primera está compuesta por tres estrofas de cinco versos cada una de ellas formadas por versos largos, de diez o más sílabas. La segunda parte la forman cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con similar longitud en los versos. El poema se centra sobre todo en la crisis previa que rodeó a su enlace matrimonial, lo que da pie a que Satyamurti fantasee en ese sentido. La primera parte comienza con la frase "He insisted", que contrasta después con "I should be honest" o "I would have been" (Satyamurti, 2000, p. 71), para presentar la diferencia de criterios que separa a la joven pareja en un momento que, en teoría, augura felicidad. La segunda estrofa desarrolla la misma idea incluyendo la imagen del espejo: "Every morning I try on my whole body, / dress myself in desire; and he´s the mirror" (Satyamurti, 2000, p. 71), donde queda expuesta la dependencia que Constanze tiene de Mozart y la función a la que ella debe dedicarse en su vida matrimonial. De ahí que, la última estrofa aquí se llene de preguntas por las que Constanze muestra sus sentimientos y pensamientos de duda antes de su boda. En la segunda parte, Constanze hace lo propio después de consumar el matrimonio, y

comienza de esta forma: "Afterwards, it was as if a carp, too big / for its bowl, threshed this way and that / inside my head" (Satyamurti, 2000, p. 71), una imagen que refleja cómo fue su primera noche juntos, lo que sigue desarrollando en los versos siguientes. De nuevo, contrasta su deseo en "Had he called me beautiful" (Satyamurti, 2000, p. 71), idea que enlaza con la de la parte anterior en la que Constanze busca ser sensualmente agradable, con la realidad de "I´d seen him take up a neglected viola" y "the voice he knew was there" (Satyamurti, 2000, p. 71), que reflejan la prioridad que le daba Mozart a la música. Por eso, Constanze se lamenta: "he said nothing to tell me if I pleased him" (Satyamurti, 2000, p. 71), es decir, la mujer queda en un segundo plano pese a sus esfuerzos de agradar en su función como mera compañera sexual. Para Mozart, lo más importante es su música, por eso en ese momento recuerda el aria que canta el personaje de Constanze en *El rapto del serrallo*, y no lo que Constanze, su mujer, le ofrece.

El tercer poema es "The Balcony: after Manet", que es una écfrasis basada en dicho cuadro del pintor francés, fechado en 1868. Es un óleo que se puede contemplar en el Museo d´Orsay de París. La idea la tuvo el pintor francés durante una estancia en Boulogne-sur-Mer, aunque se inspiró en *Majas en el balcón* (1808-1812) de Francisco de Goya (1746-1828) tras un viaje que hizo a España (Lengerke, 2005, p. 492). Se han identificado a los personajes que conforman el cuadro. Así, la mujer de la izquierda es la pintora Berthe Morisot (quien contrajo matrimonio con Eugène, el hermano de Manet en 1874), en el centro se encuentra el pintor Jean Baptiste Antoine Guillemet, con un cigarro en la mano, y a la derecha está la violinista Fanny Claus (quien se casó con Pierre Prins, un amigo de Manet, en 1869), todos amigos de Manet. Hay una cuarta figura al fondo, en la oscuridad, que se ha identificado como Léon Leenhoff, el hijo de Manet. En el cuadro, los tres personajes principales parecen no estar relacionados entre sí, ya que no existe comunicación entre ellos. De hecho, se ha apuntado a que el personaje que encarna Morisot es el de una heroína romántica ante la que las otras dos figuras muestran indiferencia (Ramos, 1998, pp. 34-35).

A partir de esta base, Satyamurti hace su particular literaturización de dicho cuadro en "The Balcony: after Manet" para insistir en las ideas ya

expuestas en las composiciones anteriores. En este caso, se trata de un poema en tres estrofas de nueve versos cada una. Los versos son libres y se alternan la longitud de los mismos. La voz lírica aquí está en la mujer de la izquierda, como hace saber la referencia al abanico del décimo verso. Satyamurti escoge los tres personajes que están en primer plano para su particular reflexión. En ella, las dos mujeres son hermanas, que forman junto con el hombre una peculiar composición, un hecho que el poema muestra en sus primeros versos: "We form a perfect composition, a triangle, he at the apex" (Satyamurti, 1998a, p. 54). En efecto, la figura del triángulo, especialmente el equilátero, simboliza la armonía y la proporción (Chevalier y Gheerbrant, 2007, p. 1020), por eso dicha cualidad tiene un matiz irónico en estos versos ya que la situación a la que se alude dista mucho de la perfección. El mismo hecho de que sea el hombre quien esté en el vértice superior insiste en las ideas de centralidad y marginalidad pero, además, en la situación ficticia que se plantea se dice en el último verso de la primera estrofa: "A woman´s skin: a sheaf of banknotes" (Satyamurti, 1998a, p. 54), es decir, es un cazadotes, como se hace notar justo antes: "I know how his thumb and index finger / stroke each other, round and round" (Satyamurti, 1998a, p. 54), en claro gesto que indica cuál es su objetivo. Por tanto, la mujer para él es solo un objeto por el que conseguir su estabilidad económica. En la segunda estrofa, la voz lírica piensa sobre qué decisión tomar al respecto: "I could gather up my skirts / and vault the rail" (Satyamurti, 1998a, p. 54), teniendo el primero de estos versos una clara intención de aceptación sexual sobre el papel que se espera que ella desempeñe, pero rota por el encabalgamiento que lleva al siguiente verso que hace ver que su deseo es el de huir ante una situación que es una farsa; mientras que la otra opción es más directa: "or leap at him, plumge my nails / into those too easy going eyes" (Satyamurti, 1998a, p. 54), pero finalmente decide quedarse donde se encuentra: "But I sit here, / tame as this agapanthus in a pot, / central, yet marginal" (Satyamurti, 1998a, p. 54). Es decir, continúa en su posición de pasividad en la que la comparación con una planta la sitúa como un objeto decorativo, algo que debe estar siempre bello y atractivo para que cumpla su función. En el caso de la planta es ornamental, en el caso de la mujer la de contraer matrimonio. Ante todo ello, las dos opciones que plantea son dos formas distintas de rechazar

el papel (o destino) que le han asignado. El último verso citado, que es también con el que acaba la segunda estrofa, plantea con claridad el asunto principal de estas páginas. De igual forma que la planta del cuadro de Manet está en un primer plano, pero a un lado, las mujeres sobre las que habla este poema están también en primer plano, pero su posición social es secundaria. Por último, en la estrofa final la voz lírica hace saber que la otra mujer de la composición, el tercer lado del triángulo, es su hermana, quien muestra una postura de indecisión. Hace referencia entonces a que su hermana tiene un "cachou breath warm" (Satyamurti, 1998a, p. 54), para hacer notar la inocencia de la misma ante la situación que están viviendo. Se trata de una frase que forma parte de una de las dos preguntas que ocupan casi toda la estrofa y que, como hizo cuando habló sobre ella misma en la estrofa anterior, ofrece dos opciones. En este caso, aceptar el supuesto cortejo por parte del hombre o quedarse a su lado rechazando, de una manera u otra, hacer lo que se espera de ella.

5. RESULTADOS

Los tres poemas son creaciones literarias basadas en materiales históricos que sirven para hacer una reflexión sobre el papel marginal que se le ha concedido a la mujer, tomando de referencia para ello el ámbito artístico.

6. CONCLUSIONES

Por medio de la poesía, Satyamurti hace recreaciones literarias que no están interesadas en la fidelidad sino en tomar un elemento histórico que sirva de inspiración para la reflexión y que va a formar parte del discurso reivindicativo por el que se denuncia la consideración de la mujer, una realidad que sigue siendo actual porque, en primer lugar, es histórica.

7. REFERENCIAS

Abert, H. (2007). W. A. Mozart. Yale U. P.

Anderson, P. (1998). The Origins of Postmodernity. Verso.

Aurell, J. (2005). La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos. Universidad de Valencia.

Best, J. (2008). Historical Development and Defining Issues of Constructionist Inquiry. En J. A. Holstein y J. F. Gubrium (Eds.), Handbook of Constructionist Research (pp. 41-66). The Guilford Press.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). Diccionario de los símbolos. M. Silvar y A. Rodríguez (trad.). Herder.

Clark, K. (1978). An Introduction to Rembrandt. John Murray/Readers Union.

Deutsch, O. E. (1965). Mozart: A Documentary Biography. Stanford U. P.

Donnelly, M. y Norton, C. (2011). Doing History. Routledge.

Driessen, C. (2012). Rembrandts vrouwen. Bert Bakker.

Golahny, A. (2011). Rembrandt´s Callisto: Unusual but no Unique. En A. W. A. Boschloo et al. (Eds.), Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800 (pp. 318-325). Waanders Publishers.

Halliwell, R. (1998). The Mozart Family. Oxford U. P.

Hamilton, P. (1996). Historicism. Routledge.

Heartz, D. (2009). Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781-1802. W. W. Norton.

Jennings, A, L. (2004). ¿Público o privado? Economía institucional y feminismo. En M. A. Ferber y J. A. Nelson (Eds.), Más allá del hombre económico (pp. 165-192). Cátedra.

Langmuir, E. (1995). The National Gallery Companion Guide. National Gallery.

Lengerke, C. (2005). Del Impresionismo al Art Nouveau. En R. Suckale (Ed.), Los maestros de la pintura occidental, vol. 1. J. García Pelegrín et al. (trad.), (pp. 475-542). Taschen.

Lyotard, J. F. (1998). The Postmodern Condition. En K. Jenkins (ed.), The Postmodern History Reader, (pp. 36-38). Routledge.

Marshall, P. H. (1984). William Godwin. Yale University.

Melograni, P. (2007). Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography, Lydia G. Cochrane (trad.). The University of Chicago Press.

Michel, E. (2011). Harmensz van Rijn Rembrandt. Parkstone International.

Munz, L. (1984). Rembrandt. H. N. Abrams INC.

Over, M. (2001). Love and Variations. Carole Satyamurti. Ambit, 166, 95.

Pérez Jartín, A. (2020). La representación de la marginalidad femenina en la escultura románica castellanoleonesa del siglo XII. Revista Digital de Iconografía Medieval, 12(22), 133-158.

Porcel García, M. I. (2012). Las mujeres de…: musas y modelos en las sombras de las artes. En M. Martín Clavijo (Ed.), Más igualdad. Redes para la igualdad (pp. 493-505). Arcibel.

Rajan, T. (2011). The Disfiguration of Enlightment: War, Trauma, and the Historical Novel in Godwin´s Mandeville. En R. M. Maniquis y V. Myers (Eds.), Godwinian Moments: From the Enlightenment to Romanticism (pp. 172-193). University of Toronto.

Ramos, J. (1998). L´ABCdaire de Manet. Flammarion.

Rathey, M. (2016). Mozart, Kirnberger and the Idea of Musical Purity: Revisiting Two Sketches from 1782. Eighteenth-Century Music, 13(2), 235-252.

Rubio Tovar, J. (2004). La vieja diosa: de la filología a la postmodernidad. Centro de Estudios Cervantinos.

Satyamurti. C. (1998a). The Balcony: after Manet (p. 54). Selected Poems. Oxford U. P.

Satyamurti. C. (1998b). Woman Bathing in a Stream: Rembrandt (p. 53). Selected Poems. Oxford U. P.

Satyamurti. C. (2000). Constanze´s Wedding (p. 71). Love and Variations. Bloodaxe Books.

Satyamurti. C. (2001). “First Time Ever”: Writing the Poem in Potential Space. Psychoanalytic Studies, 3(3), 295-306.

Segura Graíño, C. (2000). ¿Son las mujeres un grupo marginado? En M. D. Martínez San Pedro (Ed.), Los marginados en el mundo medieval y moderno (pp. 107-118). Instituto de Estudios Almerienses.

Slive, S. (1995). Dutch Painting, 1600–1800. Yale U. P.

Sluijter, E. J. (2006). Rembrandt and the Female Nude. Amsterdam University Press.

Solomon, M. (1995). Mozart: A Life. Harper Collins.

Veblen, T. (1971) Teoría de la clase ociosa, V. Herrero (trad). Fondo de Cultura Económica.

"UN CASO DE DISCRIMINACIÓN Y SOMETIMIENTO EN LA NARRATIVA DE GARCÍA MÁRQUEZ"

Eduardo De La Fuente Rocha
Universidad Autónoma Metropolitana
Xochimilco Adscripción institucional

El fenómeno de la inclusión y la exclusión que permea en las sociedades, desde la Edad Antigua, hasta nuestros días, sustenta muchas formas de explotación de unos seres humanos hacia otros. La desigualdad y la marginación sustentan y actualizan nuevas formas de esclavitud corporal y psicológica.

Diversas son las formas de explotación qué por siglos han ejercido unos seres humanos contra otros. Desde los tiempos antiguos se tiene información sobre la presencia de la esclavitud ejercida sobre todo en los pueblos que fueron conquistados. Muchos fueron los motivos que favorecieron el sometimiento de unos pueblos sobre otros, por ejemplo, el incumplimiento en los pagos, que fue duramente sancionado llegando hasta el sometimiento corporal.

Independientemente de que existen organismos internacionales que tratan de abolir las formas de sometimiento y esclavitud, ésta, a través de los años se ha preservado y adoptando diferentes modalidades, en ocasiones, solamente se manifiesta como una manera de servidumbre en otras teniendo el control y posesión sobre los cuerpos y las voluntades de los sometidos. En muchos países fue considerada como una forma legal que permitía la explotación del trabajo y el uso indiscriminado sobre las personas. En ocasiones han sido los gobiernos los que lo han favorecido, en otras, la religión. Un ejemplo de ello lo encontramos en la religión católica que después de permitir la esclavitud durante dos mil años, la condenó en el año de 1839. La economía colonial estuvo sustentada en esclavitud y en la explotación de los seres humanos sometidos. En los siglos XVll y XVlll el negocio de los esclavos era rentable,

se trataba de una operación en la que el capital invertido para obtener los esclavos se amortizaba en el momento de la venta.

Durante el siglo XVll del total de esclavos africanos que eran comercializados, dos tercios se traficaban en el Atlántico. Viajaban en el barco durante dos o tres meses y estaban separados los hombres de las mujeres y de los jóvenes, en condiciones infrahumanas. Frecuentemente perecían por ser víctimas de la malaria y de la fiebre amarilla.

Al final del siglo XVlll se presentaron los movimientos que buscaban abolir la esclavitud, los cuales afectaban fuertes intereses, y por ello, se provocaron resistencias y en algunos casos, conflictos bélicos. Tal fue el caso de la guerra de Secesión, en los Estados Unidos, sucedida ente los años de 1851 y 1865. En esta guerra quince estados del sur de los Estados Unidos lucharon contra dieciocho estados del norte porque estos últimos querían la abolición de la esclavitud.

En el año de 1926, la Sociedad de las Naciones, propuso un tratado internacional llamado "Convención sobre la esclavitud", el cual fue firmado el 25 de septiembre en Ginebra, Suiza, quedando considerada como una práctica ilegal y entrando al año siguiente en operación. Así, la esclavitud quedó considerada como un crimen contra la humanidad. Como sucesora de la Sociedad de Naciones, este compromiso, fue retomado, en 1953 por la Organización de las Naciones Unidas. Cada año, el día 2 de diciembre se conmemora el Día Internacional para la abolición de la esclavitud.

A pesar de estos avances, la esclavitud sigue existiendo en distintos lugares y bajo diversas formas actualizadas. Más de cuarenta y cinco millones de personas en el mundo siguen quedando sujetas a tratos de esclavismo en diferentes modalidades. Entre estas variantes modernas de esclavitud, podemos mencionar:

> "el tráfico de personas sometidas a trabajar en forma forzada, el tráfico y comercio de mujeres secuestradas sometidas a diversas formas de esclavitud sexual, extremándolas hasta el feminicidio; el sometimiento doméstico para la realización inequitativa de labores; la mendicidad forzada, el encerramiento y la privación de libertad forzada en el hogar o en los centros de trabajo; el sometimiento de familiares o trabajadores por uso de la violencia física, económica o patrimonial; la violencia

> social ejercida sobre un sujeto o grupo para que se conforme a los intereses particulares abusivos de otros sujetos, instituciones o comunidades; el sometimiento en el ámbito escolar o en el ejercicio del poder de dirigentes sobre los sujetos dirigidos, tanto en el ámbito particular como público" [1]

Paralelo a estos tipos de sometimiento manifiesto, se presenta el fenómeno del sometimiento psíquico, que ataca directamente la estabilidad mental de un sujeto, y que utiliza la destrucción de la autoestima de éste, degradándolo y haciendo que se sienta inadecuado para poder manipularlo. Entre las formas actuales de sometimiento mediante el abuso emocional y psicológico[2], podemos mencionar las siguientes:

> Descalificaciones permanentes, insultos, apodos, burlas que avergüenzan o humillan en privado o en público a un sujeto, incorporación a actividades de maltrato hacia ellos o hacia otros, desconociendo e ignorando sus valores, intimidándolos, amenazándolos con daños al propio sujeto o a sus seres u objetos queridos y valorados, pisoteando y destruyendo sus derechos o aislándolos en su ámbito ya sea familiar, escolar, laboral o social, practicando lo anterior con el fin de fomentar la inseguridad de un sujeto o de un grupo y favorecer la sumisión.

A la vista de estos hechos, cabe hacer una reflexión por la que surgen diversos cuestionamientos, como, por ejemplo:

> ¿Qué es lo que genera el deseo de sometimiento de unos sobre los otros?
>
> ¿Cómo funciona la psicología humana cuando se conciben y preservan estas formas de sometimiento? o
>
> ¿Qué es lo que favorece que el sometido se doblegue ante las demandas del sometedor?

Como una primera suposición, podría decirse que es la naturaleza humana deseosa de poder la que favorece tal sometimiento, pero antes de quedar comprometidos con una respuesta, cabría reflexionar primero sobre el tema planteado.

---

[1] Cinco ejemplos de la esclavitud moderna. - Recuperado el 22 de enero de 2022. https://www.bbc.com/mundo/internacional/2016/06/160601_esclavitud_moderna_global_men

[2] Abuso Emocional y Psicológico Recuperado de Internet el 22/01/22 https://www.womenslaw.org/es/sobre-el-maltrato/formas-especificas-de-maltrato/abuso-emocional-y-psicologico

Por ello, para tratar de entender un poco el fenómeno del sometimiento, podría hacerse referencia al cuento del escritor colombiano, Premio Nobel de Literatura en 1982, Gabriel García Márquez cuyo título es "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada".

Antes de abordar el relato, cabe hacer algunas observaciones relacionadas con el escritor. Gabriel García Márquez además de ser un destacado novelista colombiano, fue un escritor de cuentos, periodista y guionista, que descolló durante el crecimiento de la literatura latinoamericana, con un género propio, que puso en interacción lo cotidiano con lo irreal. Este género se denominó realismo mágico. De este autor son muchas las obras conocidas e importantes, entre ellas podemos mencionar su conocida obra titulada "Cien años de soledad". García Márquez se hizo acreedor al premio Nobel de la literatura en 1982.

Gabriel José de la Concordia García Márquez, escribió, como ya se mencionó, múltiples obras, entre las que destacan: "El otoño del patriarca", "La hojarasca", "Crónica de una muerte anunciada", El amor en los tiempos del cólera" y "El coronel no tiene quien le escriba".

Este escritor nació el seis de marzo de 1927 en Aracataca, al norte de Colombia. Fue el hijo primogénito de una gesta de once, de Gabriel Eligio García y de Luisa Santiago Márquez Iguarán. (Solé, 2016, pág. 21).

La madre de Gabriel vivía una situación económica satisfactoria pues su padre «era el mandamás del pueblo»." (Márquez, 2002). "Era una mujer sumamente religiosa que conservaba las tradiciones y reproducía las supersticiones familiares. Poseía una gran "capacidad para narrar lo sobrenatural con esa naturalidad, sabiduría e, inclusive, la voz de muchos de los personajes creados por la imaginación de su hijo Gabriel." (Márquez, 2002).

Poco después de su nacimiento Gabriel que quedó al cuidado de los abuelos, hasta los ocho años, pues los padres tuvieron qué mudarse a Barranquilla "por lo que en los primeros años de vida de Gabriel no tuvo una relación estrecha con su madre". (Iguider, 2015, pág. 148). Pasados los años, dejó Gabriel de vivir con los abuelos y fue a vivir con los padres. Ahí vivieron adversidades económicas. En este período, Gabriel

tuvo un acercamiento con su madre admirando la fuerza de carácter de ésta, lo que modeló en el escritor una capacidad de lucha contra la sumisión. "Sentía "una admiración pasmosa por su carácter de leona callada pero feroz frente a la adversidad, y por su relación con Dios, que no parecía de sumisión sino de combate" (Márquez, 2002, pág. 136).

Jaime, hermano menor de Gabriel, señala las características de este último relativas a su simplicidad diciendo: "«Es enemigo de la pomposidad y no soporta a la gente solemne. Para él la intrascendencia es como su aproximación a la vida; así se acerca al amor, al odio, a la pasión, a la fama. Los García Márquez somos modestos, sí, pero humildes no. Mi mamá siempre parecía una persona humilde a la que todo le daba pena. Pero en el trasfondo había una liniecita de altives de orgullo, sutil, pero real. Es como una marca de nacimiento que llevamos todos»". (Márquez, 2002). Es esta sencillez en su relato, lo que nos acerca a un ser humano que busca la igualdad y el respeto entre las personas, y que permite que, en la obra sobre la que se reflexiona en este trabajo, encontrar un mayor entendimiento a las conductas opuesta de sometimiento y abuso.

Gabriel tuvo muchas dificultades para relacionarse con su padre pues éste era severo, un rasgo de carácter que el escritor le fue difícil llegar a comprender: "nunca me sentía seguro de cuál debía ser mi comportamiento ante él, no sabía cómo complacerlo, y él era entonces de una severidad que yo confundía con la incomprensión". (Gabriel y Mendoza, 1993, p. 26). Sin embargo, también hace referencia a él como la de un confidente: "me contaba episodios difíciles con su madre, de la tacañería legendaria de su padre y de sus dificultades para estudiar. Aquellos recuerdos me permitieron soportar mejor algunos de sus caprichos y entender algunas de sus incomprensiones.". (Márquez G.G., 2002, pág. 125). La severidad del trato entre una autoridad y un menor se ve reflejada en la obra sobre la que se desarrolla el análisis nos ocupa en este trabajo. Al mismo tiempo, esta manera de relacionarse con su padre habla de la profunda confianza que pueden tener dos almas el momento de comunicarse.

Gabriel (1993) habla de la culpa en la relación con su padre: "nuestras relaciones hasta mi adolescencia fueron para mí muy difíciles, y siempre

por mi culpa" (p. 26), "Sólo ahora, cuando ya tenemos casi la misma edad, (…), hemos establecido una comunicación tranquila". (p. 26). En las relaciones de sometimiento, siempre se presenta la culpa como una forma de manipulación para lograr el sometimiento.

Entre los conflictos importantes que tuvo Gabriel con su padre está el que se presentó en el momento en el que decidió dedicarse a la escritura, lo que provocó una gran desavenencia con su padre, pues éste, esperaba que fuera abogado para llenar un vacío de lo que el padre no había podido hacer. Simahan, 2020). Cuando Gabriel ya había alcanzado la fama, se notaba que casi nunca hablaba de su padre y sí de su madre. El autor aclara al respecto en una entrevista (1993) "lo conozco muy poco, y en todo caso mucho menos que a mi madre." (p. 26)

> "Su abuelo materno, el coronel Márquez, era una persona muy pulcra, siempre cuidaba su aspecto; de igual manera era de buen hablar y conquistador de mujeres". (Iguider, 2015, pág. 132).

El abuelo abandonó los estudios para poder luchar en las guerras del Caribe y posteriormente ya no volvió a los ellos. Más adelante llegó a ser funcionario del Partido Liberal y ocupó cargos de poder como fueron: la tesorería y la administración de la Hacienda. Sin embargo, también tenía habilidades artísticas pues realizaba trabajos en plata que utilizaba para regalar a sus amistades. El abuelo, cotidianamente

> "le hablaba de las sangrientas guerras de los mil días, de sus hazañas y logros, de sus negociaciones, y sus encuentros con los grandes dirigentes liberales." (Iguider, 2015, pág. 132).

Del abuelo heredó el valor de luchar contra el abuso y el sometimiento de los pueblos. García Márquez llegó a señalar en el año de 1975, que el bloqueo hecho a Cuba por Estados Unidos era un "Genocidio".[3]

Un aspecto importante considerar en las observaciones que Gabriel hizo de su abuelo, fue la manera como se conforman las actitudes machistas propias de diversos varones en provincia, tanto en las actitudes particulares del abuelo cómo en su relación matrimonial:

[3] http://www.fidelcastro.cu/es/noticia/bloqueo-cuba-tan-genocida-como-lo-calificara-garcia-marquez-en-1975

> "un matrimonio ejemplar del machismo en una sociedad matriarcal, en la que el hombre es rey absoluto de su casa, pero la que gobierna es su mujer. (su abuelo), él era el macho. Un hombre de una ternura exquisita en privado, de la cual se avergonzaba en público, mientras que su esposa se incineraba por hacerlo feliz." (Márquez G.G., 2002, pág. 79).

Curiosamente en la novela de" La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada", es la abuela la que ejerce el machismo que a través de la culpa logra el sometimiento de la nieta.

Gabriel García Márquez describe a su abuela materna, Mina, en sus memorias como una mujer supersticiosa, pero con gran imaginación, portadora de creencias y con una sensibilidad grande e impresionable. Tenía la capacidad de prever en algunas ocasiones el futuro y prepararse para ello. Entre la abuela y el nieto se establecieron códigos personales de comunicación que le hacían entrar a Gabriel durante el día, en un mundo maravilloso y mágico, pero que, en la noche, le generaban miedos. "Era una mujer que aglutinaba todos los poderes, una mujer laboriosa, fuerte ante la adversidad, generosa, supersticiosa y emperadora de hogar" (Iguider, 2015, pág.154). García Márquez dice su abuela que era "una especie de cordón invisible mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo sobrenatural" (Gabriel y Mendoza, 1993, p. 19)

Durante una crisis económica que padeció la familia, la abuela fue un pilar para salir adelante. Se aplicó en la elaboración de panes y dulces que vendía: "sosteniendo la familia a pulso con la panadería y los animalitos de caramelo que se vendían en todo el pueblo" (Márquez G.G. 2002, pág. 76).

El gran poder que Gabriel asigna a la abuela es fundamento de la fuerza de muchos de sus personajes femeninos, asignándoles al mismo tiempo comportamientos y pensamientos reales y mágicos imaginados. (Iguider, 2015 pág. 154).

Estas fueron dos grandes influencias para Gabriel y así lo señala: "yo quería ser como el abuelo –realista, valiente, seguro-, pero no podía resistir a la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela." (Gabriel y Mendoza, 1993, p. 20)

A los catorce años, Gabriel tuvo que enfrentar su estancia en Barranquilla sin las figuras paternas, lo que le hizo hacerse cargo de sus propias decisiones. “Gabriel tomó conciencia de su libre albedrío, con la única condición que no llegará a casa de su tío después de las ocho” (Márquez G.G. 2002, pág. 164). Esto fortaleció en la conciencia de Gabriel, la importancia de ser autosuficiente y de no someterse.

Durante su juventud, trató de eludir los estudios, pero sus padres lo presionaron para que continuara. No ponía suficiente atención a las actividades escolares: “estaba seguro de aprender más y mejor que en los libros de texto, con las conversaciones literarias que escuchábamos” (Márquez G.G. pág. 239). Escribió un primer cuento llamado “La tercera resignación” mismo que fue publicado en el suplemento literario del periódico “El espectador” y un mes más tarde, publicó su segundo cuento llamado “Eva está dentro de su gato”. Posteriormente tuvo que enfrentar fuertes limitaciones económicas. Después de varias publicaciones y tropiezos, viviendo un estado de frustración, fue rescatado por el carácter de su madre que le pidió la acompañara a Aracataca a vender la casa de los abuelos. El recuentro con el lugar de su infancia, lo sorprendió, pues “encontró un pueblo polvoriento con chozas de madera pobres y en el que hacía un calor insoportable, tan silencioso y desolado como un pueblo fantasma” (Bell-Villada, 2012, pág. 93), que le inspiró la creación de Macondo. Este reencuentro: “me rescató de ese abismo, y la certidumbre de la nueva novela me indicó el horizonte de un porvenir distinto” (p. 354). Después de este viaje, inició la escritura de su novela: *La hojarasca.*

Nuevamente vemos en estos hechos la lucha intrapsíquica de Gabriel, en el que una parte de su ser parece estar abatido y sometido por la conciencia de las dificultades de la vida, pero al mismo tiempo, otra parte de él se sobrepone y se identifica con los rasgos y actitudes de empuje de la madre, lo cual, lo ayuda a liberase de los prejuicios que lo sometían impidiéndole enfrentar su vida.

Paulatinamente se comprometió más con su vida de periodista y escritor, apartándose del espacio universitario: “que seguía de vez en cuando, pero eran mi última coartada para entretener el sueño de mis padres” (Márquez G.G., pág. 319).

A partir de los acontecimientos antes narrados y experimentados por Gabriel, puede verse, que el tomar posición social, familiar e individual, ante hechos que podían mantenerlo sometido, fortaleció un rasgo de personalidad importante retomado de sus ancestros y que consistió en tratar de vivir libre del sometimiento.

Uno de los trabajos de García Márquez en el que dibuja especial y claramente las conformación del sometimiento, su preservación y posteriormente su disolución, es el cuento titulado: "La Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada", en el que como se analiza a continuación, pueden observarse las variables y procesos que conforman el sometimiento, como son: La discriminación, la devaluación de la autoestima, el egoísmo y la culpa. A continuación, se procede al análisis de la obra.

En este relato, se narra la historia de una pequeña de apenas catorce años, que vivía en una gran mansión en el desierto y estaba encargada de atender en todo a su abuela y de todos los quehaceres. La abuela abusaba de la adolescente con sus exigencias de trabajo a las que ella siempre complacía diciendo solamente "Si abuela". El agotamiento de Eréndira había llegado a tal punto que llegaba a quedarse dormida de pie, mientras estaba cumpliendo con una de las múltiples tareas que le anciana le asignaba, Una noche, después de cumplir una serie de demandas de la anciana, Eréndira se quedó dormida con un candelabro encendido provocando un gran incendio del que pudo rescatarse muy poco.

Al ver el desastre, la abuela, sintiendo sólo lástima de por su nieta, únicamente pensó en que Eréndira debería trabajar para siempre, bajo su explotación y así se lo describe García Márquez:

> "Cuando la abuela se convenció de que quedaban muy pocas cosas intactas entre los escombros, miró a la nieta con una lástima sincera.
>
> -Mi pobre niña -suspiró-. No te alcanzará la vida para pagarme este percance.
>
> Empezó a pagárselo ese mismo día, bajo el estruendo de la lluvia, cuando la llevó con el tendero del pueblo, un viudo escuálido y prematuro que era muy conocido en el desierto porque pagaba a buen precio la virginidad". (Márquez, 1972. P. 103)

A partir de este momento, la historia narra la serie de explotaciones y abusos que la desalmada abuela ejerció sobre Eréndira, vendiéndola a los hombres en muchos pueblos al tiempo que ella reaccionaba siempre con una candidez extrema sirviendo en todo a la abuela y cumpliendo con sus designios.

Eréndira continuó inconsciente, vendiendo sus favores al tiempo que la abuela acumulaba las ganancias, hasta que un día, en una ciudad llamada San Miguel del Desierto, se presentó en la carpa, que era el lugar de trabajo de la nieta, un cliente adolescente llamado Ulises. El encuentro entre ellos provocó un enamoramiento mutuo.

Aquella forma vida, de Eréndira, quedó interrumpida, pues una noche, unos hombres, cumpliendo con la encomienda de los misioneros que habitaban en ese entorno, la secuestraron y la llevaron al convento, de donde solamente podría salir cuando cumpliera la mayoría de edad o antes si se casaba. Con ello se inició un segundo tiempo de esclavitud.

Para recuperar a la nieta, la abuela contrató a un muchacho para que se casara con ella. Después de recuperar a Eréndira, continuó el abuso y la explotación sobre ella.

Ulises, enamorado, buscó a Eréndira quien ahora viajaba con su abuela hacia la isla de Aruba. Tras alcanzarla, la convenció de huir con él, pero la abuela ayudada por la autoridad civil la pudo recuperar nuevamente, dando comienzo así a un tercer tiempo de esclavitud. Cabe mencionar, que, para la abuela, lo que hacía con su nieta era lo correcto, pues le decía, que el día que ella muriera, Eréndira viviría con muchas comodidades, ante lo que la joven siempre contestaba sumisa:

> ¡Si abuela!

Sin embargo, algo había cambiado en la nieta. Enamorada de Ulises lo llamó con su voz interior, y él, habiéndola escuchado decidió rescatarla y después de tres intentos, uno con veneno, otro con un detonante y por último con un cuchillo, la mataron.

La narración finaliza con un cambio inesperado, pues Ulises es abandonado por Eréndira, quien ha dejado a un lado su personalidad cándida y

huye con la riqueza acumulada por la abuela dejando a Ulises en el olvido.

A partir de una reflexión sobre la metáfora que García Márquez plantea en este cuento sobre la explotación y el abuso, es posible hacer una analogía y observar, que el suceso que se narra es similar al que se conforma en otros casos de abuso y sometimiento.

Cabe entonces preguntar: ¿por qué el sometido acepta esta condición?

Como primer punto está la promesa del sometedor al sometido de que juntos lograrán algo bueno a condición de que uno se margine en favor del otro. En segundo lugar, el sometedor es un personaje ambicioso, que se sobrevalora y se presenta ante el otro como un experto conocedor de lo que se debe hacer. El sometedor se encarga de hacerle ver a su posible sometido, que, de no doblegarse, tendrá una pérdida parcial de sus bienes, o en su forma de vivir, o de su vida misma y que, por tanto, para seguir viviendo, deberá a obedecer. El sometedor extremo será el esclavista que amenaza al sometido con la muerte en caso de rebeldía.

Por esta manera de percibir la situación, el sometido renuncia a lo suyo y a tomar sus propias decisiones, pues se considera incapaz de enfrentar la realidad por sí mismo. No confía en sus propias capacidades para afrontar un problema o salir de la opresión y cree que solamente, los otros saben lo que debe hacer, o son tan poderosos que podrían acabar con él.

Cuando el sometido se rebela y trata de seguir sus propios impulsos, el sometedor lo detiene y manipula mediante la culpa, haciéndolo sentir poco valioso e incapaz cuando no, un personaje al que guía el mal en su conducta.

El juego, en ocasiones llega a invertirse y paradójicamente, el sometido exige del sometedor su auxilio de manera permanente constituyendo de esta manera, a su vez, una forma de sometimiento del antes sometido, al antes poderoso. Así, el sometedor llegará a vivir únicamente para estar resolviendo las necesidades del sometido, o bien, como en el caso del cuento de García Márquez, buscará destituirlo y tratará de tomar su lugar y sus bienes. Ello podría ser una explicación del Síndrome de Estocolmo

que se da en los secuestros, donde el sometido se vuelve tolerante y comprensivo con el comportamiento del secuestrador, llegando a identificarse con su manera de ser y de pensar. El secuestrado, entonces, se enajena con la forma de ser del abusivo y quiere, de alguna manera, ser tan poderoso como él

El fenómeno social antes analizado, también se presenta dentro de cada ser humano. Existe en cada individuo una parte de él conformada por la creencia, de que, en algunas decisiones, la única manera de proceder correcta es la suya. Estos prejuicios, cuando se extreman, se convierten en formas de control y auto sometimiento que impiden al sujeto, aprender y experimentar su vida con mayor libertad, provocándole complejos y autolimitaciones en su propio desarrollo como persona. El individuo queda entonces sujeto a servir lineamientos de vida preconcebidos, muchas veces prejuiciosos, bloqueando su capacidad para disfrutar de la vida en forma plena y respetuosa de sí mismo y de los demás.

De esta manera puede verse que lo que se da afuera de los sujetos en las relaciones humanas, como relaciones de control, dominio y sumisión, también se presenta dentro de cada uno. Es, por ello, tarea de todo ser humano, el buscar un equilibrio y un acuerdo interno entre los deberes aprendidos y sus propias percepciones y concepciones de la vida.

Al igual que el respeto entre los integrantes de una sociedad es la base del entendimiento, la igualdad y el progreso, lo es en el interior de cada individuo, por lo que es necesario trabajar cada día, interna y externamente por logra esta relación de equidad.

REFERENCIAS

Abuso Emocional y Psicológico Recuperado de Internet el 22701722https://www.womenslaw.org/es/sobre-el-maltrato/formas-especificas-de-maltrato/abuso-emocional-y-

Bell-Villada, G. H. (2012). García Márquez. El hombre y su obra. Mexico: The University of North Carolina.

García Márquez G. (l972) “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”. Ed. Hermes. México

Gabriel y M. (1993). El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio A. Mendoza. Ciudad de México: Editorial Diana.

Iguider, H. E. (2015). Realidad y ficción en Vivir para contarla, memorias de Gabriel García Márquez. Málaga: Universidad de Málaga.

Márquez, G. G. (2002). Vvivir para contarlo. Barcelona: Arnoldo Mondadori Editore.

Solé, G. (2016). Aracataca-Macondo, turismo entre lo real y ficcional . Universidad Nacional de La Plata.

Cinco ejemplos de la esclavitud moderna. - Recuperado el 22 de enero de 2022. Redacción BBC Mundo https://www.bbc.com/mundo/internacional/2016/06/160601_esclavitud_moderna_global_men

LAS ESCRITORAS ATRAVESADAS: LA CONFIGURACIÓN Y (RE)PRESENTACIÓN DE LA REALIDAD A TRAVÉS DE LA LENGUA

BÁRBARA CERRATO RODRÍGUEZ[4]
Universitat d'Andorra

1. INTRODUCCIÓN

En la era cosmopolita, la incertidumbre ha barrido la certeza y ha traído consigo la ausencia de jerarquías y la disolución de oposiciones binarias. La traducción, fiel espejo de los acontecimientos sociales y políticos de las culturas en las que se desarrolla, ha ido evolucionando a la par que las sociedades y en virtud de los cambios acaecidos especialmente desde la segunda mitad del siglo pasado y el advenimiento de la aldea global. Tanto es así que desde la década de los noventa la traducción se presenta como un acto de comunicación esencialmente intercultural que permite, en el mejor de los casos, limar asperezas, difuminar fronteras y llegar al Otro, porque no conviene olvidar que, en última instancia y parafraseando a Heidegger ([1950-1959] 1987), la humanidad en su conjunto es una conversación.

No obstante, si algo resulta evidente hoy en día es que la traducción obliga a quien la ejerce a afrontar, o quizá más bien enfrentar, los dos caballos de batalla que entraña: el lenguaje y el significado.

En lo que respecta al primero de ellos, el giro lingüístico de los Estudios de Traducción que tuvo lugar en los años noventa suscitó el interés por el lenguaje entre disciplinas tan diversas como la Filosofía, la Semántica, la Literatura, la Antropología, la Psicología o la Historia. Así, la cuestión trascendental ya no es el conocimiento *per se*, sino el lenguaje

[4] Miembro del Grup de Recerca en Llengües (GREL) de la Universitat d'Andorra.

en el que se (re)crea. En definitiva, la segunda mitad del siglo XX (re)descubrió el lenguaje y lo elevó a la categoría de ciencia gracias a las aportaciones de lingüistas como Saussure o Chomsky, pero no solo eso: también provocó que un buen número de disciplinas repararan en el hecho de que el lenguaje es la vía que les permite plantear sus cuestiones epistemológicas. De este modo, la Lingüística y la Traducción han superado ya el enfoque de estudio tradicional que tendía al universalismo, el análisis de abajo a arriba, la concepción de la traducción entendida como *tertium comparationis*, la búsqueda de la unidad de traducción y la cruzada por el concepto de la *equivalencia*, y apuestan ahora por revelar lo extralingüístico de los textos (Vidal, 1998).

Asimismo, el lenguaje (re)presenta nuestra identidad y, justamente por ese motivo, los traductores, en tanto que peregrinos infatigables entre, al menos, dos lenguas y dos culturas distintas, y en la mayor parte de los casos asimétricas, son testigos de los cambios constantes que se producen en el contexto que los rodea y, por consiguiente, alteran su(s) identidad(es). En este sentido, el lenguaje configura también la identidad porque no nombra, sino que (re)presenta. No conviene pasar por alto, además, que el lenguaje nunca puede ser neutro ni inocente, ya que se ejerce bajo el paraguas de una determinada ideología y la cosmovisión que confiere un bagaje cultural y vital determinado.

El lenguaje y, por ende, la traducción, tanto de carácter interlingüístico como intralingüístico, implican inevitablemente una interpretación "entendida como lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas (Steiner, [1975] 1981). Esta interpretación dependerá también de las circunstancias históricas en las que se inserte:

> De hecho, al traducir exteriorizamos lo que el lenguaje a veces quiere ocultar: las diferencias entre clases sociales, sexos, razas, creencias. O lo que el lenguaje desea hacer constar: el traductor deberá conseguir que dichas diferencias queden en la traducción tan explícitas o tan implícitas como lo estaban en el texto original (Vidal, 1998, p. 19).

Por eso, las distintas traducciones de una misma obra van a variar en función de quien se enfrente a ella y en función también de la época porque, como bien nos recuerda Vidal, "[l]a civilización es traducción

del tiempo" (1998, p. 19) o, en palabras de Steiner" ([1975] 1980, p. 48), "poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo". De hecho, las obras son "eternas" (Vidal, 1998, p. 24) en tanto que sugieren sentidos distintos a cada lector. Todo ello no quiere decir que la multiplicidad de interpretaciones que se pueden extraer de un mismo texto implique que podamos caer en un abandono moral ni rendirnos a merced del relativismo y del "todo vale", como apunta Martín Ruano (2007).

2. OBJETIVOS

En la presente investigación adoptamos una visión posestructuralista del lenguaje. No obstante, esta visión exige cautela, dado que, de lo contrario, corremos el riesgo de pasar por alto el poder y la ideología que a menudo ejercen su influencia subrepticiamente a través del lenguaje. Por todo ello, partiremos de las aportaciones de la semiología y el posestructuralismo para abordar la cuestión del lenguaje en clave de herramienta configuradora de la realidad.

Dichas aportaciones sentarán las bases para entender la traducción en clave de interpretación de la realidad, lo que nos llevará, en última instancia, a abordar los textos de autoras atravesadas. En este sentido, estudiaremos algunos fragmentos de la escritora Najat el Hachmi, que se adueña de la lengua, la adapta y la transforma en un lenguaje mestizo para que refleje su realidad en el tercer espacio. Por consiguiente, cabría argumentar que sus textos nacen traducidos (Walkowitz, [2015] 2017) y articulan la diferencia cultural a través del lenguaje.

3. METODOLOGÍA

Como consecuencia de todo lo anterior, hemos considerado oportuno abordar la cuestión del lenguaje en tanto que elemento configurador de la realidad a través de las aportaciones de la semiología y el posestructuralismo, como hemos apuntado ya. Todo ello nos permitirá analizar algunos fragmentos de obras literarias de la escritora híbrida Najat el Hachmi que, argumentaremos, nacen traducidos (Walkowitz, [2015] 2017): más concretamente, abordaremos dichas obras en tanto que

(re)escrituras y (re)traducciones que traslucen la identidad fragmentada y atravesada de su autora.

La cuestión del lenguaje en tanto que construcción y (re)presentación de la realidad se fundamenta en autores como Žižek (2002) o Baudrillard (1978), así como en el concepto de "referential illusion" de Barthes ([1982] 1986) y la refutación de la teoría mimética por Foucault ([1966] 2007). Asimismo, Potter ([1996] 1998) alberga la concepción de lo real como representación y describe el lenguaje como un taller en construcción donde las personas configuran a su medida el mundo que las rodea. Por último, desde el punto de vista de la filosofía contemporánea, destaca también la aproximación a esta cuestión elaborada por Deleuze y Guattari (1968).

Por su parte, la semiología defiende que existe un sistema de oposiciones subyacente y, por lo tanto, las descripciones deben entenderse a partir de un conjunto de términos alternativos y distribuciones secuenciales (Potter, [1996] 1998). Así, Barthes ([1957] 2008) señala que los símbolos tienen la capacidad de multiplicarse forma aleatoria y otorgar significado a signos nuevos.

En lo concerniente al posestructuralismo, este elude el objetivo semiológico de identificar un sistema subyacente y opta por explorar la noción de *realismo*, al que considera una consecuencia de varios códigos culturales. Según esta perspectiva, el lector logra desentrañar el significado de una obra literaria porque se ha construido empleando los mismos códigos de comprensión que ya conoce. Derrida también se aparta de la noción semiológica de un sistema subyacente y pone el acento sobre aquellos elementos discursivos que confeccionan argumentos con efectos de verdad y socavan las tradiciones filosóficas y sus pretensiones de veracidad. En la misma línea, Foucault ([1961] 1967) defiende que los discursos construyen enfermedades y categorías de personas, como el loco o el homosexual. A modo de conclusión, entonces, tanto Derrida como Foucault destierran la noción de certeza y la sustituyen por la de incertidumbre y el abanico de posibilidades que la acompaña.

En la presente investigación, hemos relacionado la cuestión del lenguaje como elemento configurador de la realidad con el lenguaje que emplean

las escritoras "atravesadas" (Anzaldúa, 1987, p. 3). Estas escritoras, que habitan la zona de frontera a menudo recurren a la lengua del Mismo (mayoritario) y la transforman a su antojo para que (re)presente su identidad poliédrica y las necesidades de su cultura y lengua de origen. En otras palabras, se resisten a traducir completamente su cultura de origen a una cultura y a una lengua mayor, de forma que optan por habitar un espacio de traducción permanente que conlleva que los textos que confeccionan ya sean traducciones *per se*, como veremos con algunos fragmentos de Najat el Hachmi. Estos textos pueden considerarse, de hecho, (re)escrituras y (re)traducciones de la identidad de frontera de su autora o, directamente, como obras que han nacido traducidas, recuperando la expresión que propone Walkowitz ([2015] 2017). Como veremos a continuación, este tipo de textos que Bandia denomina "polilingües" (2008, p. 19) rechazan plegarse ante una traducción completa y mantienen su diversidad lingüística, de forma que la traducción se revela como una vía para fomentar la pluralidad y el cosmopolitismo dialógico, crítico y posuniversalista, en lugar de prestarse a la globalización y homogeneización cultural.

En lo que respecta a los fragmentos a los que hemos aludido más arriba, nos centraremos especialmente en aquellos en los que es posible detectar una presencia significativa de la alimentación entendida en clave de traducción intersemiótica e intercultural. Dichos fragmentos nos servirán también para discernir si las traducciones que se han realizado se fundamentan en criterios como la negociación (Eco, [2003] 2004; Eco, [2003] 2014) y el respeto al mestizaje (Vidal, 2007, 2015, 2017, 2019; Godayol, 2000a, 2000b) y, por consiguiente, pueden considerarse traducciones éticas en el sentido de Berman ([1984] 2006).

4. RESULTADOS

Como hemos avanzado ya, la escritora híbrida en la que hemos centrado la presente investigación es Najat el Hachmi. Esta autora nació en Marruecos en 1979, pero a los ocho años se mudó junto con su madre y sus hermanos a Vic (Catalunya, España), donde ya estaba afincado su padre. Gracias a la normalización lingüística de 1983 que introdujo el catalán

como lengua oficial de instrucción en las escuelas, el Hachmi estudió en catalán, la lengua en la que elabora su producción literaria.

La flamante generación de escritores nacidos en el extranjero, pero cuya lengua de producción es el catalán o el castellano "emprenden una nueva línea de lecturas que apuestan por una educación intercultural real, abriendo las puertas […] al diálogo entre culturas y al ejercicio activo de la ciudadanía" (Castellano i Sanz, 2011).

Dichos autores representan la consolidación de la literatura diaspórica y migrante[5], dado que se sitúan en un espacio intersticial y encarnan el proceso que implica atravesar *de facto* la frontera, entendida como un artefacto humano con implicaciones simbólicas y cognitivas (Delanty, 2009). En este contexto, no conviene olvidar que la frontera es cambiante, polisémica y heterogénea (Rumford, 2006) y se caracteriza por su naturaleza múltiple, hipotética y ficticia pero que no por ello hace que sea menos real (Balibar, [1997] 2002) y sirve de escenario para ritualizar la relación con el Otro (Agier, [2013] 2016). Por todo ello, la traducción en su sentido más amplio y abarcador se erige ahora como una vía para superar las dicotomías y la perspectiva occidental (Mignolo y Schiwy, 2002; Bassnett, 2011; Gentzler, 2015; Bielsa, 2016).

Como veremos después, Najat el Hachmi se sirve, entre otras estrategias, de los términos relacionados con la comida para reafirmar su Otredad, su pertenencia a una cultura minoritaria y su situación en el "tercer espacio" (Bhabha, [1994] 2000). Najat el Hachmi, al igual que otros escritores híbridos, emplea la lengua del país al que se ha trasladado o, dicho de otro modo, la lengua a la que se ha *cuasi* traducido y confecciona, por consiguiente, obras que han nacido traducidas. Sin embargo, al mismo tiempo, esta autora emplea palabras o expresiones originales de su lengua para resistirse ante la traducción de determinados valores de su cultura origen, como la mayor parte de los términos culinarios.

A continuación, abordaremos la segunda novela de Najat el Hachmi, *La filla estrangera* (2015). En ella, la narradora utiliza palabras en *amazigh*

[5] En lo que respecta al adjetivo migrante, es preciso que recalquemos aquí que algunos escritores rechazan esta etiqueta porque la consideran excluyente y, además, creen que los convierte en autores de segunda categoría (Segarra, 2014).

sin traducirlas explícitamente para el lector; otras veces también usa palabras en esta lengua, pero llama la atención del público al afirmar que no existe una traducción exacta para una palabra determinada.

FIGURA 1.



Fuente: Lectures de l'Espolsada: la filla estrangera

A modo de ejemplo, podemos mencionar la "tetera de café", para la que, según la autora, ni la palabra *cafetera* ni la palabra *tetera* son traducciones que se corresponden con la realidad.

En este sentido, cabría mencionar también un utensilio de cocina que se denomina *imsakha* o *imsakhar* en lengua *amazigh* y que la autora tampoco traduce al catalán, puesto que entiende que la palabra *sartén* no reflejaría tampoco la realidad en este caso.

Otro ejemplo lo encontramos con el término *thimjmath*, para el cual, de nuevo, tampoco existe una traducción exacta. La autora propone *brasero*, pero al mismo tiempo expresa que es consciente de que no se corresponde por completo con la realidad que expresa la palabra en *amazigh*, ya que esta última se refiere a un utensilio de barro que sirve para calentar el pan por la mañana, el agua y el té y cocinar los pinchos del *'id* (El Hachmi, 2015).

Pese a que la autora explica que su discurso interno suele discurrir en catalán (El Hachmi, 2015), a veces también mezcla esta lengua con el *amazigh*, como cuando necesita explicar el proceso para cocinar el pan:

> [S]i hagués d'explicar en aquesta llengua en la qual penso tot el procés de fer el pa, no ho sabria fer, em fallarien les paraules perquè quan ho faig per mi la descripció se m'omple de paraules de la llengua de la meva mare que ningú més pot entendre. Només amb algú que fos com jo, que també tingués una mare com la meva i hagués après aquesta llengua que ens és estrangera i l'hagués interioritzat com he fet jo fins al punt de ser la principal llengua dels seus pensaments, només amb algú així li podria parlar com em parlo jo a vegades, barrejant les dues llengües (El Hachmi, 2015, p. 22).

Por otro lado, el olor de las especias que se han empleado tradicionalmente en la cocina marroquí le desata el hambre y le agudiza los sentidos. Sin embargo, para no caer en la tentación después de meses de sacrificio siguiendo a rajatabla una dieta, opta por marcharse de casa y deja sola a su madre mientras cocina la *xebakkia* (El Hachmi, 2015, p. 97), una decisión de la que luego se siente culpable porque se necesitan cuatro manos para preparar las pastas del Ramadán (El Hachmi, 2015, p. 87).

> I jo l'he deixada sola quan és ben sabut que per elaborar les pastes pel Ramadà quatre mans són mínimes. S'ha d'estirar la massa, tallar-la amb la rodeta dentada, fer-ne la forma passant unes tires sota les altres i posar-les a fregir en oli ben calent. Abans que siguin massa rosses, massa rosses surten seques, se n'ha d'escórrer l'oli i s'han de posar dins de l'olla amb la mel. No, no és mel, és una falsa feta amb sucre, aigua, llimona, canyella i aquella pedreta, *xebb*, que no he aconseguit esbrinar com es diu en la llengua d'aquí (El Hachmi, 2015, p. 89-90).

En este sentido, llama también la atención otro fragmento en el que, cuando están preparando unas pastas para su boda, la narradora incida en el hecho de que las han hecho más finas y menos rústicas a propósito. Dicho de otro modo, las han *localizado* para los paladares de las mujeres marroquíes inmigrantes, que, al igual que la narradora y su madre, "se suposa que viuen amb més recursos que les d'allà Baix, que ja estan acostumades a l'abundància de 'l'estranger' i no necessiten porcions enormes per sentir que els seus amfitrions els tracten amb generositat" (El Hachmi, 2015, p. 120).

Al hilo de los ingredientes y las especias que se han empleado tradicionalmente en la cocina marroquí, la narradora señala que no existe ningún diccionario del *amazigh* a ninguna otra lengua, puesto que la primera se trata de una lengua fundamentalmente oral que carece de escritura. Por eso, cuando reparó en que su madre necesitaba un buen número de ingredientes para cocinar, se le ocurrió coger una muestra de cada especia y llevarla a un herbolario para que le dijeran cómo se llamaban, de forma que fue confeccionando paulatinamente su propio diccionario (El Hachmi, 2015).

5. DISCUSIÓN

Como hemos visto a través de los ejemplos extraídos de la novela *La filla estrangera* (El Hachmi, 2015), la escritora Najat el Hachmi suele emplear palabras o expresiones originales de su lengua con el objetivo de resistirse ante la traducción de determinados valores de su cultura origen. En el caso de la autora que nos ocupa, además, gran parte de las palabras no traducidas están relacionadas con la comida y los procesos culinarios. Dicho de otro modo, esta escritora opta por transferir términos de su lengua original a la lengua a la que ella se ha traducido

parcialmente. Esta decisión que toma conscientemente la autora puede tener una lectura verdaderamente compleja: cabría afirmar que El Hachmi recurre a esta estrategia porque se niega a plegarse ante la lengua del Otro mayoritario y, por consiguiente, busca evitar la asimilación completa que se suele asociar al proceso de integración total.

En relación con los términos y expresiones que El Hachmi emplea en *amazigh* en lugar de traducirlos, resulta especialmente llamativo que esta resistencia ante la asimilación se manifieste precisamente a través de la no traducción de términos relacionados con la comida. Esta no traducción *traduce* paradójicamente un uso político, subversivo y reivindicativo de la lengua. Tal vez esta decisión responda al hecho de que:

> Every person's relationship to food is so profoundly ingrained in their psychology, and so intimately connected with identity, memory and traditions that food words do not easily lend themselves to translation, and at the same time they are admirably suitable for assertion of identity (Garzone, 2017, p. 219).

Dejando a un lado el tema de los términos culinarios en *amazigh*, es preciso resaltar también que la novela presenta casos en los que la traducción ha de ser necesariamente parcial, ejemplos de traducción perifrástica y otros cuyo significado depende del lector. Del mismo modo, también aparecen algunas palabras que ya se han traducido con anterioridad, de manera que la escritora no solo espera, sino que exige una participación activa por parte del público durante la lectura de la obra, ya que debe ir memorizando el significado de algunas palabras en *amazigh* para descodificarlas después. En este punto, es preciso resalta que las obras literarias de esta autora no se desarrollan únicamente en catalán y *amazigh*, sino que también es posible detectar palabras y expresiones en otras lenguas, lo que, al fin y al cabo, no hace sino demostrar una vez más que el monolingüismo no existe y que la traducción en su sentido más abarcador subyace y permea a cualquier texto.

A través de los diferentes ejemplos que hemos extraído de la novela *La filla estrangera* (El Hachmi, 2015), hemos visto también que los textos polilingües, como los denomina Bandia, mantienen su diversidad lingüística. Los textos que elabora esta autora son, asimismo, heterolingües (Grutman, 1997, 2006) y diagráficos (Casanova, [1999] 2004), dado que

están escritos en las dos lenguas entre las que navega incesantemente esta escritora híbrida, que habita *en* la traducción (Bertacco, 2014). Por eso, la traducción podría concebirse justamente como una herramienta que favorece la diversidad lingüística, en lugar de la globalización y homogeneización cultural (Cronin, 1998).

6. CONCLUSIONES

En sus albores, los Estudios de Traducción no prestaron demasiada atención a los textos híbridos y heterolingües, tal vez porque nuestra disciplina se entendía como una herramienta para vincular dos entidades lingüísticas independientes, autónomas y delimitadas. No obstante, este escaso interés no tiene razón de ser, dado que, como explica Bandia (2008, p. 147), "as bilingual or multilingual practitioners, translators should know better since translated texts, both pragmatic and literary, often contain forms of code-switched or code-mixed discourses as well as other more nuanced forms of linguistic blends".

Asimismo, la literatura híbrida es "peligrosa", en el sentido que le otorga Vidal (2019) a este adjetivo, pues nos invita a reflexionar sobre cuestiones como la diferencia, la Otredad y la miríada de interpretaciones a la que puede dar lugar un texto: no en vano estas obras reemplazan la unidad y la homogeneidad por una heterogeneidad constitutiva que trastoca la ficción del *continuum* (Apter, 2013). Esta literatura es peligrosa también porque reterritorializa la lengua dominante y los discursos occidentales y los combina con los discursos minoritarios, lo que da como resultado un tercer código o código del Otro (Bandia, 2006). Por todo ello, estos textos ponen de relieve que las relaciones entre las diversas lenguas jamás son simétricas (Vidal, 2010) y que existen tensiones internas entre las diversas culturas (Meylaerts y Şerban, 2014).

En estas circunstancias, ya no cabe entender la traducción simplemente a modo de texto ni proceso, sino como un proceso primigenio, fundacional, inconcluso y revitalizador que representa la piedra angular de las civilizaciones:

> I argue that rather than thinking about translation as a somewhat secondary process of ferrying ideas across borders, we think beyond borders to culture as a whole, reconceiving translation as an always primary, primordial, and proactive process that continually introduces new ideas, forms or expressions, and pathways for change into cultures: translation without borders (Gentzler, 2015, p. 8).

Desde este punto de vista, las dicotomías y el dualismo asociados a los Estudios de Traducción no tienen razón de ser en nuestro siglo. Muy por el contrario, supone el fin de la distinción entre el original y la traducción y la lengua origen y la meta. Ha llegado el momento, entonces, de ir un paso más allá de la traducción y dedicarnos a analizar los cambios culturales que se producen como resultado de ella (Gentzler, 2017). Para ello, resulta crucial abrir las fronteras autoimpuestas de nuestra disciplina hacia las aportaciones de otros ámbitos de estudio, como la semiótica, con el objetivo de analizar desde una óptica y un enfoque traductológico ciertos objetos de estudio que hasta la fecha han pasado desapercibidos para los Estudios de Traducción, como sucedía con los términos culinarios.

Así, el objetivo que ha vertebrado el presente trabajo de investigación ha sido abrir nuevos caminos en los Estudios de Traducción partiendo de las últimas teorías en nuestro campo de estudio, como el "outwards turn" de Bassnett y Johnston (2019) y los "post-translation studies" de Nergaard y Arduini (2011). Ambos buscan expandir los límites de nuestra disciplina e incluir las aportaciones de otros ámbitos de estudio con el objetivo de enriquecerla y disponer de herramientas para abordar la frontera y el espacio intersticial: "[t]ranlation thus finds itself in an inside/outside relation with its own discipline" (Gentzler, 2014). Nuestra intención también ha sido contribuir a lo que Gentzler ha denominado "post-discipline" (2014), que alude ya no a la traducción *a través* de las distintas fronteras, sino *en* el seno de las diferentes comunidades sociales. Tal y como explica Gentzler, este planteamiento está relacionado, a su vez, con la teoría de Derrida ([1996] 1997) que defiende que el monolingüismo no existe, sino que la traducción, y por ende el multilingüismo, subyacen a cualquier acto de habla o intercambio comunicativo, como ponen de relieve las obras de la escritora Najat el Hachmi.

A modo de resumen, actualmente cabe entender la traducción como un proceso continuo que subyace a todos y cada uno de los actos de comunicación que se producen (Gentzler, 2015). Para reflexionar en torno a este discurso subyacente es recomendable partir de la(s) ausencia(s), el espacio negativo y los palimpsestos, en lugar de la(s) presencia(s), los objetos materiales y los textos estáticos, eternos e inmutables (Gentzler, 2014). Como decíamos hace apenas unas líneas, la escritura de quienes habitan la frontera ejemplifica a la perfección este nuevo rumbo que ha tomado nuestra disciplina en la actualidad, ya que cuestiona la diferenciación tradicional que ha existido tradicionalmente entre el original y la traducción, y el monolingüismo y el multilingüismo.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Quisiera agradecer públicamente a la Universitat d'Andorra la financiación de la presente investigación.

8. REFERENCIAS

Agier, M. ([2013] 2016) Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition. Polity Press. Trad. de D. Fernbach.

Anzaldúa, G. (1987). Borderlands/La frontera: The New Mestiza. Aunt Lute Books

Apter, E. (2013) Against World Literature: On the Politics of Untranslatability. Verso.

Balibar, E. ([1997] 2002). Politics and the Other Scene. Verso. Trad. de C. Jones, J. Swenson y C. Turner.

Bandia, P. (2006), "African Europhone Literature and Writing as Translation. Some Ethical Issues", en Hermans, T. (ed.) Translating Others. Vol. 2. St. Jerome.

Bandia, P. (2008). Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa. St. Jerome.

Barthes, R. ([1957] 2008). Mitologías. Siglo Veintiuno Editores. No hay datos sobre la traducción.

Barthes, R. ([1982] 1986). Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces. Paidós. Trad. de C. Fernández Medrano.

Bassnett, S. (2011) “From Cultural Turn to Transnational Turn: A Transnational Journey”, en Alvstad, C., Helgesson, S. y Watson, D. (eds.). Literature, Geography,Translation. Studies in World Writing. Cambridge Scholars Publishing.

Bassnett, S. y Johnston, D. (2019). “The outward turn in translation studies”, The Translator, 25 (3), p. 181-188.

Baudrillard, J. (1978). “La Précession des simulacres”, Traverses, 10: 3-37.

Berman, A. ([1984] 2006). La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica. Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Trad. de R. García López.

Bertacco, S. (2014). “Introduction. The Fact of Translation in Postcolonial Literatures”, en Bertacco, S. (ed). Language and Translation in Postcolonial Literatures. Multilingual Contexts, Translational Texts. Routledge.

Bhabha, H. ([1994] 2000). The Location of Culture. Routledge.

Bielsa, E. . (2016). Cosmopolitanism and Translation. Investigations into the Experience of the Foreign. Routledge.

Casanova, P. ([1999] 2004). The World Republic of Letters. Harvard University Press. Trad. de M. B. DeBevoise.

Castellano i Sanz, M. (2011). “Cartografies de la identitat catalana: les noves fesonomies a la literature catalana del s. XXI”, en Actes del Simposi Internacional “La Literatura que acull: infància, immigració i lectura”. UABGretel.

Cronin, M. (1998). “The Cracked Looking Glass of Servants: Translation and Minority in a Global Age”, The Translator (special issue: Translation and Minority), 4 (2), p. 145-162.

Delanty, G. (2009). The Cosmopolitan Imagination. Cambridge University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. ([1975] 1990). Kafka: por una literatura menor. Ediciones Era. Trad. de J. Aguilar Mora.

Derrida, J. ([1996] 1997). El monolingüismo del otro o la prótesis de origen. Manantial. Trad. de H. Pons.

Eco, U. ([2003] 2004). Mouse or Rat: Translation as Negotiation. Orion Pub Co.

Eco, U. ([2003] 2014). Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia. Debolsillo. Trad. de H. Lozano Miralles.

El Hachmi, N. (2015). La filla estrangera. Edicions 62.

Foucault, M. ([1961] 1967). Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. Tavistock Publications. Trad. de R. Howard.

Foucault, M. ([1966] 2007). Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI Editores. Trad. de E. C. Frost.

Garzone, G. (2017). "Food, Culture, Language and Translation", Journal of Multicultural Discourses, 12 (3), p. 214-221.

Gentzler, E. (2014) "Translation Studies: Pre-Discipline, Discipline, Interdiscipline, and Post-Discipline", International Journal of Society, Culture & Language, 2 (2), p. 13-24.

Gentzler, E. (2015). "Translation Without Borders", Translation: A transdisciplinary Journal, 4, p. 1-15.

Gentzler, E. (2017) Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies. Routledge.

Godayol, P. (2000a). Espais de frontera. Gènere i traducció. Eumo Editorial.

Godayol, P. (2000b). "Living on the Border. Feminine Subjectivity in Translation", en Beeby, A., Ensinger, D. y Presas, M. (eds.). Investigating Translation. John Benjamins, 37-42.

Grutman, R. (1997). Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois. Fides.

Grutman, R. (2006). "Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation", Target, 18 (1), p. 17-47.

Heidegger, M. ([1950-1959] 1987). De camino al habla. Odós. Trad. de Y. Zimmermann.

Martín Ruano, M. R. (2007). "El giro cultural de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos", en Ortega Arjonilla, E. (ed.) El giro cultural de la traducción. Peter Lang.

Meylaerts, R. y Şerban, A. (2014). "Introduction: Multilingualism at the Cinema and on Stage: A translation perspective", Linguistica Antverpiensia, 13 (special issue).

Mignolo, W. D. y Schiwy, F. (2002). "Translation/Transculturation and the Colonial Difference", en Mudimbe-Boyi, M. E. (ed.). Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Civilization. State University of New York Press.

Nergaard, S. y Arduini, S. (2011). "Translation: A New Paradigm", Translation: A Transdisciplinary Journal, Inaugural Issue, p. 8-17.

Potter, J. ([1996] 1998). La representación de la realidad: discurso, retórica y representación social. Paidós. Trad. de G. Sánchez Barberán.

Rumford, C. (2006). “Theorizing Borders”, European Journal of Social Theory, 9 (2), p. 155-169.

Segarra, M. (2014). “Literatures migrants: ‘Jo també sóc catalana’”, Mètode: Revista de difusió de la investigació de la Universitat de València, 81: 72-77.

Steiner, G. ([1975] 1981). Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción. Fondo de Cultura Económica. Trad. de A. Castañón.

Vidal, A. (1998). “Y… ¿Después de la postmodernidad? La escritura femenina, en Rodríguez Magda, R. M. y Vidal Claramonte, A. (eds.). Y después del postmodernismo ¿qué?. Dirección General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.

Vidal, A. (2007). “Resisting through Hyphenation: The Ethics of Translating (Im)pure Texts”, en Manzanas, A. M. (ed.). Border Transits. Literature and Culture across the Line. Rodopi.

Vidal, A. (2010). Traducción y asimetría. Peter Lang.

Vidal, A. (2015). “Traducir al atravesado”, Papers – Revista de Sociologia, 100 (3), 345- 363.

Vidal, A. (2017). "Desde ese extraño espejo de la escritura", en Carreras i Goicoechea, M. (ed.). Literatura española de migrantes: el caso de Najat el Hachmi y su recepción en Italia. Algra ed.

Vidal, A. (2019). “Translating las mestizas: from Anzaldúa’s Nos/otras to Moraga’s Labios”, en Bennett, K. y Queiroz de Barros, R. (eds.). Hybrid Englishes and the Challenge of/for Translation: Identity, Mobility and Language Change. Routledge.

Walkowitz, R. ([2015] 2017). Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature. Columbia University Press.

Žižek, S. (2002). Welcome to the Desert of the Real. Verso.

LA POESÍA CHICANA COMO EXPRESIÓN DE LA MEMORIA Y EL TRAUMA DECOLONIAL

ISABEL DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

La poesía chicana, al igual que sucede con otros géneros literarios como la novela, el teatro, la creación artística, o la incluso la propia crítica literaria, se ha desarrollado en el contexto postcolonial/decolonial desde mediados del siglo diecinueve. En concreto, un hecho histórico determina la experiencia única de la comunidad chicana en Estados Unidos: la guerra entre México y Estados Unidos que tuvo lugar de 1846 a 1848.

El pasado de masacre y explotación de la población indígena tuvo un papel determinante en la lucha de la comunidad mexicanoamericana por preservar su identidad cultural y lingüística en Estados Unidos. Sin embargo, aunque la narración sobre la discriminación y opresión se plasmara en los textos de la comunidad hispana en Estados Unidos durante el siglo XIX, no sería hasta la década de los años sesenta del siglo XX cuando el término "chicano" se empezó a utilizar para poner de relieve una identidad propia y articular, así, la protesta social y política en el país. Después del conflicto bélico entre los dos países comenzó un período de opresión, renuncias y alienación de esta población que quedó atrapada en los territorios del suroeste norteamericano y que, tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1948, se anexionaron para siempre.

Los ciudadanos (¿diaspóricos?) de ascendencia mexicana que permanecieron en estos estados se vieron abocados al sufrimiento y al desplazamiento convirtiéndose, de un día para otro, en una especie de colonia interna en Estados Unidos. Hay infinidad de ejemplos que demuestran

esta parte de la historia de la comunidad chicana en Estados Unidos y que se encuentran recogidos en muchos estudios históricos o sociopolíticos, pero aquí vamos a dar cuenta de uno solo. Después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo que se ha mencionado anteriormente, los ciudadanos mexicanos, entre otros abusos, tenían que pagar más impuestos, y el maltrato y explotación de los patrones era algo habitual; además, no tenían acceso a la educación y sufrían el desprecio y abuso de los guardias denominados Texas Rangers (popularmente conocidos entre la población de ascendencia mexicana como "rinches").

Calderón y Saldívar en un magnífico estudio sobre esta fuerza paramilitar texana ponen de relieve cómo operaban en la frontera méxico-americana contra los mexicanos que allí quedaron después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. La dureza, maltratado y hostigamiento fue una constante que continuó durante décadas y, como ejemplo de la larga historia de discriminación racial, se puede leer la siguiente afirmación del supremacista blanco Walter Prescott Webb en 1935 sobre los Texas Rangers, : "there is a cruel streak in the Mexican nature, or so the history would lead to believe. This cruelty may be a heritage from the Spanish of the Inquisition; it may, and doubtless should, be attributed partly to the Indian blood" (Calderón y Saldívar, 168). Se observa específicamente en esta afirmación que los mexicanos son de naturaleza cruel debido tanto a la herencia colonial de los españoles como a la sangre indígena de la población mexicana. En definitiva, queremos poner de relieve que, desde hace casi dos siglos, los estereotipos y términos peyorativos para referirse a los ciudadanos de ascendencia mexicana e indígena han sido el abono para la construcción de la memoria colectiva de la comunidad mexicoamericana.

Muchas críticas y escritoras han trabajado sobre la problemática de la identidad y/o etnicidad de la comunidad chicana en EE. UU., siendo Gloria Anzaldúa (1987, p. 7) la que se refirió a la identidad de la mujer chicana como "the new mestiza". Con este término, Anzaldúa propone que la mujer chicana ha estado en los márgenes de la historia y la sociedad dentro y fuera de la comunidad chicana. Además, tanto ella como otras críticas chicanas teorizan sobre el uso del lenguaje (el inglés, español o los dos mezclados), el feminismo del denominado "tercer

mundo", los estudios lésbicos, y otros campos más en referencia a la comunidad latina en Estados Unidos. Anzaldúa observa cómo se ha ido forjando el sustrato traumático en la comunidad chicana debido al racismo y xenofobia que todavía persiste en Estados Unidos, "the Gringo, locked into the fiction of White superiority, seized complete political power, stripping Indians and Mexicans of their land while their feet were still rooted in it. *Con el destierro y el exilio fuimos desuñados, destroncados, destripados*". Por lo tanto, el presente trabajo, no sólo revisa de forma breve el contexto histórico y social de la comunidad chicana en Estados Unidos, sino que también analiza la narración del trauma y la construcción de la memoria en la poesía de algunas escritoras chicanas.

Los estudios chicanos abarcan numerosos e importantes campos científicos y artísticos, desde la literatura y crítica literaria, hasta la etnografía, historia, sociología, antropología, política o las artes visuales. Sin embargo, lo que plantea este trabajo es algo novedoso ya que apenas se han encontrado trabajos de investigación que planteen la hipótesis del estudio de obras literarias chicanas con el prisma de la memoria multidireccional (Rothberg), o del trauma (Caruth) como tropo vertebrador en la poesía chicana. Por otra parte, el campo de la crítica postcolonial ha sido determinante para entender y analizar las obras chicanas (y otras obras de comunidades latinas en Estados Unidos) del siglo XX hasta la actualidad; sin embargo, los estudios de la memoria y los estudios del trauma han sido menos explorados en relación con las identidades decoloniales en Estados Unidos.

Como se ha dicho anteriormente, la guerra mexicoamericana de 1846-1848 es clave para la formación de la gran brecha (y la frontera/herida) que se abre entre los dos países; todo ello sin perder de vista el traumático pasado colonial que tuvo lugar en Latinoamérica y que se presenta como otro eje clave en el proceso decolonial y/o de las migraciones. Dentro del contexto postcolonial, y siguiendo también los estudios fronterizos, la frontera (tanto física como literaria) se convierte en uno de los espacios más importantes para el imaginario de la comunidad chicana. Se puede afirmar, sin temor al equívoco, que no hay grupo postcolonial donde el concepto de frontera (literaria, geográfica, física, emocional y artística) esté más presente que en el caso de los chicanos/as. Así, si se

aplica la clásica concepción desarrollada por Homi Bhabha (entre otros estudios postcoloniales), la frontera es un espacio híbrido único para la producción cultural, la dimensión temporal y la formación de la identidad del sujeto postcolonial:

> What is at issue is the performative nature of differential identities: the regulation and negotiation of those spaces that are continually, contingently, 'opening out', remaking the boundaries, exposing the limits of any claim to a singular or autonomous sign of difference be class, gender or race. Such assignations of social differences -where difference is neither One nor the Other, but something else besides, in-between- find their agency in a form of the 'future', where the past is not originary, where the present is not simply transitory (1994, p. 219)

Por lo tanto, otro planteamiento del que parte este trabajo es que los estudios sobre la frontera, y su manifestación literaria y artística, incorporan la experiencia traumática que todo sujeto decolonial posee de forma individual o colectiva. Pero no es sólo la voz de Homi Bhabha la única de gran reconocimiento en el desarrollo de la teoría crítica postcolonial de finales de los años noventa, sino que teóricas y críticas chicanas como Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa también fueron fundamentales en los estudios postcoloniales y el feminismo norteamericano una década antes. Además, Gloria Anzaldúa con su canónico texto *Borderlands/La Frontera* (1987) se convirtió tanto en una pionera para los estudios chicanos y transfronterizos como para la crítica feminista de color. Cualquiera que se adentre en el estudio de textos escritos por chicanas debe sumergirse primero en la lectura de *Borderlands/La Frontera* para comprender los conceptos de identidad, hibridismo, o el feminismo del llamado "tercer mundo". Es una obra que en su estructura formal mezcla la poesía, el relato testimonial o la crítica feminista chicana y, además, incluye poemas que reflejan la temática de la memoria o el trauma de un modo experimental y novedoso. Si bien este trabajo no se propone determinar quién articuló por primera vez el concepto de frontera como un espacio híbrido propiamente postcolonial/decolonial, o quién desarrolló las bases para un nuevo feminismo teórico centrado en la mujer chicana, sí se debe reconocer que Moraga y Anzaldúa lo desarrollaron de forma

magistral en *This Bridge Called my Back* y *Bordelands/La Frontera* respectivamente.[6]

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

- Uno de los objetivos de carácter cualitativo de esta investigación es contextualizar y describir la literatura chicana en el marco de los estudios decoloniales con el fin de demostrar la hipótesis principal de este trabajo.
- Analizar un corpus poético suficiente como para poder demostrar unos resultados concretos que justifiquen la metodología del uso de la teoría sobre la memoria multidireccional propuesta por Michael Rothberg en 2009. La discusión del trabajo tendrá como objetivo comparar algunas vertientes temáticas de las poetas chicanas que dan cuenta de los parámetros conceptuales centrados en el trauma.

2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Aplicar los postulados críticos en referencia a los estudios del trauma desarrollados por Cathy Caruth en 1996 en la poética chicana.
- Demostrar la pertinencia del concepto de frontera en el ámbito particular de las escritoras chicanas en Estados Unidos, así como ofrecer la pertinencia del estudio de la memoria colectiva como uno de los ejes de la construcción de la identidad de los sujetos postcoloniales.

[6] La primera edición de This Bridge Called my Back fue publicada en 1981 en Persephone Press y dos años después se publicó en Kitchen Table Press.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo no aplicó metodológicamente el análisis histórico de la extensa producción literaria de la comunidad chicana en las letras estadounidenses, sino que se sirvió de algunos aspectos de la teoría crítica sobre la memoria y el trauma como componente de la creación poética chicana. Por lo tanto, como parte del enfoque cualitativo-interpretativo de este trabajo se utilizó la teoría sobre la memoria multidireccional desarrollada por Michael Rothberg y también se expuso como marco teórico el concepto de trauma propuesto por Cathy Caruth.

Estas dos líneas teóricas fueron la metodología que este trabajo abordó para el análisis del corpus poético de las escritoras chicanas en los años setenta del siglo XX después del Movimiento Chicano, fruto de la lucha de los derechos civiles en Estados Unidos. La metodología que se empleó en el trabajo corresponde a un alcance exploratorio e interpretativo de la investigación desarrollada en la discusión y en los resultados.

4. RESULTADOS

Los resultados que esta investigación produjo corresponden a los objetivos expuestos anteriormente y que se enumeran a continuación:

1. Es válida la aplicación de la teoría sobre memoria multidireccional a la hora de analizar los textos postcoloniales.
2. La poesía de las escritoras chicanas presenta vertientes temáticas reconocibles y universos estéticos propios.
3. El hecho traumático pasado y presente de la comunidad chicana en EE. UU. se articula en el corpus poético presentado en este trabajo.
4. Los estudios sobre la memoria y el trauma se demostraron pertinentes para el análisis de la poesía chicana.
5. Se obtuvo el hallazgo sobre la relación que existe entre el acto del recuerdo, la construcción de la memoria colectiva y la identidad en la poética chicana.

5. DISCUSIÓN

Como se ha expuesto en la introducción, la literatura chicana es fruto de una larga historia de discriminación y opresión que, inevitablemente, ha pasado por distintas fases desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Sin embargo, es necesario precisar que no es hasta la década de los años sesenta cuando se empieza a utilizar el término "chicano" propiamente dicho para referirse a la comunidad de ascendencia mexicana que vive en Estados Unidos. En este sentido, tal y como señala Rodolfo Acuña (2011, p. 33) "the category of 'race' and 'Mexican American' were not found in the *Los Angeles Times* until 1963, the year before the *Los Angeles* paper introduced 'disadvantaged Americans'" (33). Se observa que la utilización del término "americanos desfavorecidos" es un eufemismo y no recoge la realidad de la comunidad chicana profundamente marcada por la discriminación racial, la opresión y la constante invisibilidad en la sociedad norteamericana de la época. No sería hasta 1969 cuando se crearon los Estudios Chicanos en las universidades americanas fruto, en parte, de la lucha y el movimiento por los derechos civiles de la comunidad afroamericana e hispana en Estados Unidos durante esa década. En un contexto profundamente determinado por las luchas políticas en torno a la segregación racial, los chicanos elaboraron el conocido *El Plan de Santa Barbara*, pensado estratégicamente para la formación de estudiantes en estudios superiores y que, después, sería el germen para los Estudios Chicanos. Este *Plan* se estructuró en varias secciones para diseñar un modelo de enseñanza que permitiera el acceso a la educación universitaria y también para que los estudiantes se identificaran con el activismo político e ideario del "Movimiento Chicano". En la primera página del texto se incluyó un apartado llamado "Manifiesto" donde aparecía el objetivo principal del *Plan*:

> For all people, as with individuals, the time comes when they must reckon with their history. For the Chicano the present is a time of renaissance, of renacimiento. Our people and our community, el barrio and la colonia, are expressing a new consciousness and a new resolve. Recognizing the historical tasks confronting our people and fully aware of the cost of human progress, we pledge our will to move. We will move forward toward our destiny as a people. We will move against those forces which have denied us freedom of expression and human dignity (1969, p. 9)

La declaración que se vierte en este primer apartado de *El Plan* contiene multitud de referencias a "el barrio", "la colonia", o "la dignidad humana", dejando ver la posición crítica, ideológica, e incluso estética que adoptaría la literatura chicana a partir de entonces. Fruto de la marginalidad e invisibilidad de la literatura chicana en los estudios americanos, y también como una fuerza expresiva única, la poesía que desarrollan las poetas chicanas/latinas es clave para interpretar el pasado y el presente. No sólo el corpus poético de las escritoras chicanas incorpora la narración de esa memoria silenciada o el trauma sufrido, sino que también existe un discurso propio del uso de los espacios públicos en Estados Unidos. Me refiero a cómo las prácticas culturales e ideológicas que son las hegemónicas en Estados Unidos utilizan y narran la propia historia y la memoria de los grupos racializados en los espacios públicos a lo largo y ancho del país. Estos espacios dedicados a la memoria son muy controvertidos porque vienen a representar el recuerdo y la memoria de un pasado traumático y doloroso, por lo que cómo se configura la memoria colectiva de la comunidad chicana (u otras identidades decoloniales) es clave en nuestro análisis.

Michael Rothberg, en la elaboración de las bases de la memoria multidireccional plantea si la memoria colectiva debe calcularse según su relevancia para la historia nacional del país o si, como proponen otros teóricos, todas las memorias colectivas parten de cero (Rothberg 2). Una de las claves de su propuesta radica en el reconocimiento de que, efectivamente, existe una línea directa entre la rememoración del pasado y la formación de la identidad, pero si se aplica la memoria multidireccional hay espacio para la negociación, las referencias cruzadas y el préstamo como un hecho productivo y no privativo (Rothberg 3). En definitiva, lo que este crítico plantea es que la interacción de las diferentes "memorias históricas" es la clave para entender la dinámica intercultural de la memoria multidireccional. Por lo tanto, este trabajo plantea que el análisis de la memoria colectiva es determinante en el discurso público y que, si bien la poesía chicana es un acto creativo individual, es también un elemento público desde el momento que llega al receptor y es muchas veces interpelado directamente. Además, si analizamos el acto de rememorar en el corpus poético chicano siguiendo la propuesta de la memoria

multidireccional de Rothberg, encontramos una expresión lírica más solidaria y humanista.

El espacio, tanto público como privado, está presente en la literatura chicana desde que los primeros textos chicanos vieron la luz. Las obras de ficción y la poesía chicana reflejan, sin lugar a duda, cómo la memoria colectiva (y la individual) es el resultado de un pasado llagado por la herida y el sufrimiento de la época colonial y por la experiencia migratoria a Estados Unidos. Además, un tercer aspecto que tuvieron que enfrentar las escritoras chicanas fue la discriminación por género dentro de su propia comunidad. En este sentido, la propuesta de Rothberg me parece válida a la hora de interpretar la poética chicana ya que la memoria multidireccional se articula no sólo por la interacción de la memoria y la identidad, sino también por la noción de propiedad en tanto en cuanto algo se toma prestado o se adapta un pasado que, a priori, resulta distante o "foráneo". (Rothberg, 2009, p. 5). Otra de las particularidades que tiene el acto de la rememoración es el hecho de poder crear mundos nuevos a partir de otros antiguos o distantes debido a la cualidad anacronística que posee la memoria. (Rothberg, 5).

Esta conceptualización de la memoria colectiva que plantea Rothberg se encuentra en el uso de determinadas imágenes y tropos en algunos poemas chicanos estableciéndose, así, la "transferencia dinámica" que se produce en las coordenadas espacio-temporales en el acto del recuerdo. Por ejemplo, en el siguiente poema de Demetria Martínez (sin título y dedicado a sus abuelos) la voz poética recuerda el pasado traumático y violento que se produce al cruzar la frontera como migrantes a Estados Unidos:

Refugees at the border
Of a century
The Rio Grande, neck-high tonight.
Mens, guns. Thunder.
The dangers are new, but fear familiar.
The old one told us:
To find the eye of the storm
We must walk where the lightening falls.
"Indocumentados".
Hunger, our proof of origin.
Although we cry out
we are not dying.
Too dark to see now,
Follow my voice[7] (Martínez, 1987, p. 102)

Si se observa el campo semántico con el uso de los sustantivos "refugiados", "hombres", "armas", "miedo", "indocumentados", "hambre", o "muerte", se manifiesta la vivencia de la experiencia traumática de los migrantes en la frontera mexicana hacia Estados Unidos. El objeto lírico en el poema es el trauma y dolor que, con una actitud enunciativa, expresa la voz lírica al hablar de la experiencia en la frontera. Con los versos "los peligros son nuevos, pero el miedo es familiar" y "los mayores nos dijeron", se observa el tema de la transmisión transgeneracional del trauma; es decir, la experiencia traumática que la memoria colectiva de la comunidad chicana retiene se transmite de generación en generación y persiste en el presente ya que el hecho traumático no ha desaparecido.

Existe un corpus poético muy extenso en literatura chicana con una vertiente temática centrada en el proceso de interiorización y rememoración del racismo y la marginalización del sujeto postcolonial. Se debe matizar que hay una parte de la crítica contemporánea que se refiere a los sujetos decoloniales de la comunidad latina/chicana en Estados Unidos como

[7] Mi traducción del poema: "Refugiados en la frontera/de un siglo/ El Río Grande, hasta el cuello esta noche/ Hombres, armas. Rayos/ Los peligros son nuevos, pero el miedo es familiar/ Los mayores nos dijeron:/ que para encontrar el ojo de la tormenta/ debemos caminar donde caen los rayos/ "Indocumentados"/ El hambre, nuestra prueba de origen/ Aunque gritemos,/ no estamos muriendo./ Demasiado oscuro para ver ahora/ Sigue mi voz".

"colonia interna" o "colonialismo interno"[8], pero lo que queda patente es el hecho traumático en relación con el proceso psicológico y la estrecha vinculación entre el trauma derivado de la experiencia decolonial de la comunidad negra, chicana o latina en Estados Unidos. Si leemos el poema "Mexican Maid" de Pat Mora se observa el conflicto de la identidad racial en el contexto hegemónico de la Norteamérica blanca y la opresión económica, cultural y social de la comunidad chicana en Estados Unidos. La discriminación de la lengua española por parte de la sociedad norteamericana ha sido patente desde 1848; me refiero a las decisiones políticas que se han ido tomando para que, por ejemplo, la implantación de programas bilingües en las escuelas no se lleve a cabo ("English Only"). Por lo tanto, el uso del español en Estados Unidos es una realidad con infinidad de matices y debates, por lo que sería tema para otro trabajo de enfoque sociolingüístico principalmente. Sin embargo, queremos indicar que la complejidad del uso de la lengua en la comunidad chicana está inequívocamente relacionada con la identidad y la memoria. En el poema que presentamos a continuación la voz lírica incorpora una especie de diálogo con el objeto del poema donde la utilización del español es muy significativo. Vemos que hay dos palabras que aparecen con letra cursiva: "*señora*" y la interrogación "*sí*". Estas dos ocasiones donde la voz lírica cambia de código lingüístico del inglés al español se hace con un tono irónico con el fin de comunicar el poco conocimiento del español que tiene la interlocutora del diálogo, es decir, la señora de la casa. Por otra parte, aparece la división tipográfica de la palabra inglesa "sun bath" que presupone la falta de comprensión de la lengua inglesa por parte de la criada mexicana.

[8] Ver Hernández Gutiérrez, M. (1994). El colonialismo interno en la narrativa chicana: el Barrio, el Anti-Barrio y el Exterior. Bilingual Press, y Cañero, J. (2017). Literatura chicana: la experiencia colonial interna en las obras de Rudolfo Anaya. Catarata.

Would the moon help?
The sun did,
changed the *señora´s* white skin
to red, then cooper
"I´m going to take a sun
bath, Marta, a sun bath, *sí*?
Marta would smile, nod
Look at her own dark skin
And wish
That she could lie
Outside at night
Bathed by moonlight
Lie with her eyes closed
Like the *señora* wake to a new skin
That would glisten white
When she stepped off the dusty bus
At the entrance to her village[9] (Mora, 1984, p. 34)

La poesía chicana femenina no es un bloque homogéneo, pero hay que destacar el corpus realizado en la década de los años setenta y ochenta del siglo XX. Estas décadas indican el comienzo de las obras literarias de las mujeres chicanas ya que, hasta entonces, fueron invisibilizadas por la propia comunidad de escritores y críticos chicanos. No es hasta mediados de los años setenta cuando ellas empiezan a publicar sus obras en editoriales menores y de escasa difusión en Estados Unidos dando comienzo a una producción literaria imparable. Aquí se recogen poemas que muestran la intersección entre la memoria colectiva, el trauma propiamente dicho y la identidad de esta comunidad, con especial énfasis en la problemática que abordan por el heteropatriarcado imperante de la época. Se debe precisar también que el desarrollo de los estudios sobre los efectos del trauma en el discurso histórico y literario se lleva a cabo, principalmente, en los años noventa del siglo XX, siendo una de las teóricas más destacadas Cathy Caruth con la publicación *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* (1996). En primer lugar, Caruth

[9] Mi traducción: ¿Ayudaría la luna?/ El sol lo hizo/ cambió la piel blanca de la señora/ a roja, luego cobre/ Voy a tomar el sol, Marta, tomar el sol, ¿sí?/ Marta sonríe, asiente/ mira su piel oscura/ y desea/ poder tumbarse/ fuera en la noche/ bañada en luz de luna/ tumbada con los ojos cerrados/ como la señora que despierta a nueva piel/ que reluciera blanca/ al bajarse del polvoriento autobús/ en la entrada de su pueblo.

revisa y reinterpreta las teorías freudianas en cuanto a la memoria y el trauma, y concluye que Freud

> observa la literatura para describir la experiencia traumática porque la literatura, al igual que el psicoanálisis, se interesa por la compleja relación entre conocer y no conocer. Y es, en este punto específico en el que se cruzan el conocer y no conocer donde el lenguaje literario y la teoría psicoanalítica de la experiencia traumática se encuentran (Caruth, 1996, p. 3)

Una vez que Caruth disecciona las teorías freudianas, demuestra que el trauma es el resultado de la fragmentación de la memoria y la consciencia después del hecho que lo ha provocado. Este efecto de los acontecimientos traumáticos es crucial en la poesía chicana y, además, es de gran relevancia en el proceso de la construcción de la identidad decolonial de esta comunidad étnica. Los dos siguientes poemas titulados "A tropezones en Stanford" de Bernice Zamora y "Serie Compraventa III" de Margarita Cota-Cárdenas son un claro ejemplo de la denuncia explícita sobre el silencio o la invisibilidad de la escritora chicana en los espacios discursivos del patriarcado como, por ejemplo, en la universidad o en los circuitos académicos y culturales. La lucha por tener una voz propia y el rechazo explícito de la discriminación en el discurso hegemónico heteropatriarcal en Estados Unidos es otra vertiente temática muy clara y definida.

"A tropezones en Stanford"
Anoche los lagartos del desierto
me pidieron canciones
Ahora-
Mi espíritu sin tono rítmico
Trémulo de angustias
porque-
Ayer me pusieron en el río seco
desnuda hasta los sueños.
Debo hallar las cadenas
de su corriente.
Polvo hallé, polvo y
polvo no más.
Mañana-
me van a descarnar la lengua (Zamora, 1994, p. 47)
"Serie Compraventa III"
No abras la boca

cuando sea peligroso.
Mantén el silencio
y aguántate.
Así sobresales
o por lo menos
no estorbas tanto
y llegarás
a tu nivel apropiado
absorbida aceptada
y ahogada
en el orden líquido
claro y oscuro
de estas aguas (Cota-Cárdenas, 1987, p. 11)

La poemática de las escritoras chicanas ofrecen un universo estético diverso y polifónico, pero la fuerza expresiva de los versos (en inglés, español, o con la mezcla de las dos lenguas) es un denominador común. La memoria colectiva de las poetas chicanas está representada de una forma que, si bien el pasado es un hecho traumático, el presente también reinterpreta las marcas de la herida y sirve para denunciar y liberarse de ese mismo hecho. Así lo demuestran los versos anteriores mediante tropos e imágenes que dan cuenta de esta memoria fragmentada y fracturada por el trauma. Tanto en el poema de Zamora como en el de Cota-Cárdenas se emplean las imágenes referidas a la asfixia, al dolor, a la angustia e incluso a la "amputación" de la lengua por el hecho de que una mujer quisiera dedicarse a escribir o tener una voz propia en los circuitos académicos. Vemos que el hecho traumático y el dolor del recuerdo en la memoria colectiva se representa mediante el lenguaje poético, y esta forma de representación del trauma colectivo se convierte en algo característico de las sociedades postcoloniales.

Por último, queremos puntualizar de que existen muchas obras de ficción de chicanas y de otras comunidades latinas en Estados Unidos (específicamente novelas y testimonios) que contienen la matriz temática de este estudio. Muchas de estas obras ya se estudian y leen dentro de los programas de estudios norteamericanos en las universidades de todo el mundo. Otras muchas obras han sido premiadas y tienen una amplia distribución en Estados Unidos, por lo que ya han dejado de permanecer en la oscuridad y están incorporadas como obras de lectura obligatoria

en los programas de estudios literarios norteamericanos. Por lo tanto, creemos que estas obras de ficción representarían un corpus de análisis propicio y fructífero para aplicar las teorías de Rothberg, Caruth, o Marianne Hirsch y su concepto de post-memoria, entre otros.

6. CONCLUSIONES

Según los objetivos propuestos en la investigación podemos llegar a distintas conclusiones. En primer lugar, se ha establecido la hipótesis de que el estudio de la memoria y cómo se representa el trauma en las obras literarias chicanas tiene una estrecha relación. Hemos dado cuenta de que la formación de la memoria colectiva y su representación en el espacio público de Estados Unidos se relaciona con el debate sobre la raza y la problemática de las comunidades postcoloniales. Con el fin de proponer algunas soluciones o en aras de ayudar a la reconstrucción de la memoria, hemos analizado la teoría sobre memoria multidireccional que propone Michael Rothberg cuando aborda algunas obras sobre el Holocausto. También hemos utilizado la teoría propuesta por Cathy Caruth sobre el trauma y su verbalización/representación con algunos ejemplos de poemas escritos por chicanas en la década de los años setenta y ochenta del siglo XX (antes del boom de las obras latinas/chicanas en EE. UU.). Queda como futura línea de investigación el análisis de otras obras literarias mediante la teoría de la post-memoria o las últimas teorías que evolucionado en la cuestión del trauma como herida psíquica individual pero colectiva al mismo tiempo. Ha quedado por analizar en este trabajo la particular narración del trauma en la poética chicana donde se habla de la frontera méxico-americana. Aunque hay alguno estudio hecho, consideramos que pueden ser una parte fundamental para el desarrollo de los estudios chicanos en relación con la vertiente de los estudios sobre la memoria.

8. REFERENCIAS

Acuña, Rodolfo F. (2011). The Making of Chicana/o Studies: In the Trenches of Academe. Rutgers University Press

Anzaldúa, G. (1987). Borderlands = La Frontera: the new mestiza. Spinsters/ Aunt Lute

Calderón, H., y Saldívar, J. D. (1991). Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology. Duke University Press

Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press

Chicano Coordinating Council on Higher Education. (1969). El Plan de Santa Barbara: A Chicano Plan for Higher Education. La Causa Publications

LaCapra, D. (2001). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press

Hirsch, M. (2012). The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust. Columbia University Press

Martínez, D. (1987). Demetria Martínez. Bilingual Review / La Revista Bilingüe, 14(1/2), 102–104. Arizona State University

Moraga, C., y Anzaldúa, G. (1983). This bridge called my back: Writings by radical women of color. Kitchen Table, Women of Color Press.

Mora, P. (1984). "Mexican Maid". Chants. Arte Publico Press

Rothberg, M. (2009). Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford University Press

Zamora, Bernice. (1994). Releasing Serpents. Bilingual Press/Editorial Bilingüe.

LAS LUCHADORAS DEL RING EN EL CINE MEXICANO: UN IMAGINARIO DE IDENTIDAD E INCLUSIÓN

Alma Delia Zamorano-Rojas
Universidad Panamericana

1. INTRODUCCIÓN

La arena de la lucha libre, dimensión legendaria y ritual del México multitudinario en los años cincuenta, vio nacer en su espacio a infinidad de luchadores enmascarados que se consagraron y transformaron en mitos; para después, a través de la ventana cinematográfica consolidar los elementos para la maduración de una de las temáticas más populares del país: el cine de luchadores.

> En los estertores del sexenio alemanista la popularidad de la lucha libre fue tal, que el cine encontró una veta para explorar densidades argumentales y para crear un nuevo tipo de personajes, más allá de los charros, las prostitutas y las madres abnegadas. El cine de luchadores alcanzó en su curioso, ingenuo y delirante camino, sometido al presupuesto más irrisorio y a la premura más desvergonzada que dominó sobre todo en los años sesenta y setenta… (Návar y Aviña, 2011: 21).

Sin embargo, dentro de este género existe un capítulo por demás sobresaliente y poco estudiado en el ámbito de los estudios culturales y de género: los personajes femeninos que se construyeron a partir de la concepción masculina de los luchadores enmascarados configurando a las llamadas damas del cuadrilátero.

Con bases de lucha grecoromana, existen registros de que para 1863 la lucha libre ya existía en México, pero fue hasta el 12 de julio de 1935 cuando las mujeres debutaron en este deporte teniendo como representante a Natalia Vázquez, primera luchadora mexicana, y con ella, un apogeo de mujeres que practicaron este deporte, sobre todo en la década de los cuarenta y hasta los inicios de los cincuenta, destacando por

ejemplo Magdalena Caballero "La dama enmascarada", primera campeona nacional.

> Era un 12 de julio de 1935 cuando por primera vez, un grupo de gladiadoras debutaron en la arena México como las primeras luchadoras mexicanas en la historia de México. El grupo de poderosas mujeres estaba conformado por americanas, entre las que destacaba la luchadora Mildred Burke y la legendaria Natalia Vázquez, considerada la primera luchadora mexicana. "La Dama Enmascarada", conocida fuera del cuadrilátero como Magdalena Caballero, fue otra luchadora, la primera en usar máscara y primera campeona nacional (1955), considerada una de las pioneras en la inclusión de las mujeres en la lucha libre mexicana (Fernández, 2022).

No obstante, alrededor de 1955, el regente del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, durante la administración de Adolfo López Mateos, impuso un decreto que impedía a las mujeres practicar la lucha libre, veto que se prolongó hasta 1986 en la capital.

> A partir de 1953, en la capital de la República, el Jefe del Departamento Central del Distrito Federal, el regente Ernesto P. Uruchurtu, impone un clima de austeridad y moralidad que justifica como exigencias de la sociedad para erradicar el vicio y el pecado, que entre otras medidas confina a las prostitutas en zonas de tolerancia y ordena el cierre de todos los centros nocturnos y de diversión a la una de la madrugada […] al considerarse inconveniente la difusión por televisión del popular espectáculo de la lucha libre, éste encuentra en el cine un vehículo ideal para multiplicarse en innumerables cintas de aventuras de bajo presupuesto, protagonizadas por los más diversos héroes del encordado, que con frecuencia esconden sus verdaderas identidades tras imaginativas máscaras y disfraces (Zamorano y Colorado, 2016: 32).

La lucha libre varonil se siguió desarrollando en vivo encontrando un público que se interesaba en figuras como Santo *El enmascarado de plata*, Blue Demon y Huracán Ramírez, entre muchos otros, lo que fortaleció la emergencia de este género cinematográfico y allanó el camino de las luchadoras a la pantalla grande, contando con una particularidad, mientras que los luchadores se enfrentaban a otros luchadores en el pancracio y después se les podía ver combatiendo a seres de ultratumba en el cine; en el caso de las luchadoras solo se podía asistir al espectáculo de la lucha libre femenil en la provincia mexicana; por lo que el cinematógrafo tuvo que construir personajes femeninos que representaran a

estas luchadoras del ring a través de imaginarios que sólo existieron en el mundo de las películas.

> [Las películas de luchadoras] eran un agitado relato impregnado de estética camp, cortado por el patrón de los tebeos de aventuras por entregas. Folletín narrativo con matones, cabarets, polícias y periodistas; canciones, un malvado taimado y prepotente y [unas luchadoras] justiciera(s) que siempre aparecían en el último instante desbaratando sus acciones criminales. Un dato importante a tener en cuenta es que, aún con esta estructura, ya anticuada para la época, se nos anticipan las bases narrativas y de estilo de un buen número de filmes (Bravo, 2016).

El presente texto tiene como objetivo examinar las representaciones cinematográficas que se hicieron sobre las luchadoras del ring, en donde bellas actríces no enmascaradas encarnaron a las rudas combatientes venciendo a sus contrincantes con destreza y fuerza física, preocupadas siempre por el equilibrio de un mundo idealizado y perfecto en donde se enfrentaban a amenazas malignas, como científicos locos, robots, espías, momias y otros monstruos, conformando un cine que dio paso a un imaginario con el que se identificaron cientos de mujeres que se sentían fuertes y empoderadas permitiendo su inclusión en una sociedad que confrontaba la incertidumbre por la transición de la época.

2. A MANERA DE MARCO TEÓRICO

Dentro de los estudios de género recientes existen muchas ideas con respecto a poder definir el término de identidad de género y sus distintas formas de conceptualización; sin embargo, para fines de este trabajo se retomará la idea de que el género es en sí mismo un concepto de representación cuya construcción debe ser analizada en todos los ámbitos de la sociedad: familia, escuela, legislación, academia, prácticas artísticas, teorías y de manera creciente en los medios de comunicación.

Partiendo de este concepto y apoyados en la teoría de Teresa De Lauretis en su libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1992) quien plantea que la construcción de la diferencia sexual en géneros es producto y proceso de la representación, donde además de las tecnologías sociales que crean discursos y un aparato cultural, se tiene la posibilidad y la

necesidad de expresarse en sus distintas representaciones, en ámbitos como el simbólico, cultural y social.

> El género se describe mejor como un principio de organización dinámica en una sociedad. Es más que el sexo biológico de una persona (masculino/femenino). El género es un patrón de comportamiento aprendido que está integrado en todo lo que hacemos a nivel individual, comunitario e institucional. La mentalidad de género es la socialización e internalización de las expectativas y los roles descritos que una sociedad considera más apropiados y valiosos para una persona […] La mentalidad de género de una persona puede modificarse durante un cambio social en función de los valores, las normas y las expectativas de una nueva comunidad. Por ello, todas las personas tienen una identidad de género. Es importante tener en cuenta de qué manera factores como la edad, el estado civil, la raza, la sexualidad, la clase, la casta, el origen étnico, la religión y las capacidades de una persona afectan sus experiencias en la sociedad (Kuehnast y Robertson, 2018: 4-5).

En este sentido hay que tomar en cuenta que las personas pertenecen a distintos grupos sociales, clases, etcétera por lo que la identidad de cada persona se encuentra sujeta a la interacción con otros factores que moldean su vida, por lo que esa identidad no puede verse de forma aislada.

> Al comprender la importancia de estas experiencias diversas, [se] analizan las relaciones y la dinámica de poder en sentido más general en toda una sociedad y las consecuencias para el control de los recursos, el movimiento y otros factores. Las normas sociales, específicamente los roles y las expectativas de hombres y mujeres que una sociedad considera apropiados o deseables, suelen ser más resistentes al cambio […] las múltiples identidades de una persona afectan su influencia y poder en una situación determinada y, por lo tanto, entender mejor cómo la sociedad puede o no estar abordando sus reclamos (Kuehnast y Robertson, 2018: 14).

Por ello es imperativo realizar este ejercicio en uno de los grandes medios de comunicación en México: el cine, pues se ha convertido en un eficaz campo de investigación social para leer analíticamente y descifrar los métodos identitarios y de subjetivación generizada.

> Para comprender cómo se construyó la identidad de la mujer en el deporte-espectáculo de la lucha libre, se deben tomar en cuenta las categorías metodológicas de género y las relaciones de poder que se establecen en la vida social de las protagonistas de esta historia. Por otra parte, a partir de los estudios de teatralidad, se plantea la noción del *performance* de la lucha libre, y se sugiere visualizarla como un paradigma explicativo de las representaciones de la vida social luchística (Cárdenas, 2017)

Esta noción de género sirve de guía para revisar el papel de las mujeres en la lucha libre no sólo como un ritual, un show o un espectáculo, incluso hay quien lo ve como una puesta en escena, o una forma cultural que contiene otros elementos como la competencia, el entretenimiento, la actuación y el deporte.

> El *performance* lucha libre es entendido como una realidad-representación que se genera desde un impulso creativo –tanto del luchador como del espectador– y que forja una noción representativa desde una posición participante. Esta forma es un discurso que transita entre la creación y la evocación de la memoria, en un tiempo generador de un momento específico, del combate de lucha a la vida diaria de la luchadora, y crea un canal de intersubjetividad entre luchadora y espectador (Cárdenas, 2017).

Asimismo la construcción de género, derivada del análisis fílmico resulta fructífera para comprender la relación entre mujeres y hombres a través de la historia e identificar los mecanismos de reproducción y cuestionamiento de las representaciones culturales y simbólicas; así como las narrativas cinematográficas que conforman áreas de significación desde las cuales es posible observar las modalidades en que las marcas identitarias y de género se instituyen en las redes culturales de una sociedad.

> ¿cuál fue el papel de la mujer luchadora en la lucha libre? Esto lleva un orden de ideas encadenado a la construcción de identidad con la noción de *performance,* lo que nos lleva a la pregunta: ¿la identidad de género fue trastocada en la lucha libre? Si fue así, los espacios en donde se desenvuelve el accionar femenino se configuran en función de las necesidades específicas del deporte *performativo;* por lo tanto, ¿las relaciones de poder en las cuales participó la mujer luchadora fueron construidas a partir de significaciones propias de la lucha libre? (Cárdenas, 2017).

Bajo estos conceptos teóricos, y siendo el cine un medio creador de productos culturales, estereotipos e imaginarios colectivos que ha construido representaciones a propósito de ciertas imágenes que se han transformado en el pensamiento y entremezclado con la memoria, trascendiendo los niveles colectivos de las construcciones sociales; es posible acceder a las representaciones y al imaginario cinematográfico de la mujer en la sociedad mexicana, y en este caso a través de un capítulo poco estudiado, como es el caso de las luchadoras del ring en el cine.

En este sentido, en este trabajo se parte del concepto de inclusión que se manifiesta como un elemento importante para visualizar a la mujer como un sujeto visible en la sociedad y como un elemento innovador en el ámbito de la lucha libre teniendo como escaparate la narrativa cinematográfica.

> La inclusión tiene que ver con incorporar a las personas de manera significativa. Es el proceso de mejorar los términos para la participación social de las personas y los grupos y el gozo pleno de sus derechos. Requiere abordar las causas fundamentales de la exclusión y entendimiento de la magnitud del entrelace de las diferentes formas de exclusión. La inclusión implica mejorar las oportunidades disponibles para [diferentes grupos] especialmente los que son vulnerables y excluidos (Organización de las Naciones Unidas, 2017).

Por ello, se puede articular un campo de estudio a partir del cine en donde "opera una narrativa fílmica y una puesta en escena, organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien como la crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer" (San Martín, 2008). Esta propuesta permite enfatizar la manera en que se han conformado ciertos modelos femeninos, sociales y políticos a través de los filmes.

> Los medios de comunicación –en su diversidad de formas– constituyen un poderoso instrumento de plasmación y control de los imaginarios sociales. Imágenes y narrativas visuales se han convertido en dispositivos claves en la construcción de la sociedad, los sujetos, las identidades y las subjetividades generizadas... (Iadevito, 2014)

3. CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA

Históricamente las mujeres han estado excluidas de los ámbitos social, económico, político y cultural debido a las jerarquías de género preexistentes y a los criterios de inclusión y exclusión imperantes para el goce de derechos en México "La exclusión de las mujeres es una cuestión multidimensional que contribuye a precarizar su inserción y actuación en los ámbitos económicos, sociales y políticos" (Moreno y Anderson, 2011: 170).

Asimismo, otro elemento importante a considerar dentro de esta exclusión se refiere a las representaciones que se han hecho en los medios de comunicación, pues

> Los medios de comunicación desempeñan un rol clave en la sociedad e inciden de manera constante en el pensamiento, el comportamiento y la opinión pública de la ciudadanía. En la búsqueda de sociedades inclusivas y pacíficas, la función de los medios en la deconstrucción de las desigualdades y en la cobertura de noticias desde la perspectiva de género y derechos humanos es de vital importancia. Los medios son frecuentemente utilizados para difundir imágenes estereotipadas tanto de los hombres como de las mujeres y en general denigrantes de las mujeres con fines comerciales y de consumo, prácticas que atentan contra el derecho a que se respete su dignidad. La hegemonía del discurso androcéntrico y sexista de los medios da cuenta de la ausencia del enfoque de género como herramienta clave […] basadas en el tratamiento igualitario de mujeres y hombres (Moreno y Anderson, 2011: 180).

En el presente trabajo se partirá de las representaciones que se llevaron a cabo de las luchadoras del ring en las siguientes peliculas que conforman el corpus de análisis: *Las luchadoras contra el médico asesino* (René Cardona, 1962), *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964), *Las Lobas del ring* (René Cardona, 1965), *Las mujeres pantera* (René Cardona, 1967) y *Las luchadoras contra el robot asesino* (René Cardona, 1969).

La metodología para acercarse a estos filmes es leer e interpretar las representaciones de estos personajes femeninos dentro del marco del análisis narrativo del filme; es decir, poniendo especial énfasis en tres elementos: personajes, acciones y acontecimientos, por lo que se visionarán las cinco películas y se llevará a cabo una sinopsis de cada una de ellas, pues "La narración fílmica ficcional es entendida como una composición estructural que relata y describe un suceso en orden cronológico o mediante un conflicto y el análisis narrativo en tanto estrategia que busca aproximarse al tema, al argumento y al asunto tratado en el filme" (Moreno y Anderson, 2011: 180).

Posteriormente se revisará cómo fue acogida la película por la crítica cinematográfica; es decir qué elementos fueron destacados y difundidos en los medios de comunicación para llegar a una conclusión sobre el imaginario cinematográfico creado a propósito de estos personajes. Solo se eligirá una nota por cuestiones de espacio.

4. LAS LUCHADORAS DEL RING: HISTORIAS DE FUERZA Y EMPODERAMIENTO

Las llamadas "luchadoras del ring" estuvieron representadas por reconocidas actrices de la época; la primera de ellas fue Lorena Velázquez, quien con los años adquirió el estatus de ícono inseparable del cine de luchadores y de ciencia ficción, con una importante trayectoria cinematográfica, participando en películas como *Ellas también son rebeldes* (Alejandro Galindo, 1961), *Santo contra los zombies* (Benito Alazraki, 1962), *La pantera de Monte Escondido* (Juan J. Ortega, 1962) y la más famosa de ellas *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962). En la serie de mujeres luchadoras, Lorena Velázquez encarnó al doble personaje de Gloria/Loretta Venus.

Asimismo, hizo su aparición la *starlet* norteamericana Elizabeth Campbell, alternando como mancuerna de Lorena Velázquez, en su personaje de Golden Ruby. Elizabeth Campbell era menos conocida, pues solo había participado en *Los pistoleros* (Benito Alazraki, 1961), pero realizó una exitosa carrera ostentando los roles estelares en las películas: *Las luchadoras contra el médico asesino* (René Cardona, 1962), *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964) y *Las Lobas del ring* (René Cardona, 1965).

Para la cuarta de ellas, *Las mujeres pantera* (René Cardona, 1967) aparecería nuevamente Elizabeth Campbell (Golden Ruby) ahora en compañía de Ariadna Walter –en el papel de Loretta Venus–, quien también tenía una trayectoria importante para esos años, pues había participado en películas como *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1962) y *Cien gritos de terror* (Ramón Obón, 1964) entre otras.

En la última de la serie –única filmada a color– *Las luchadoras contra el robot asesino* (René Cardona, 1969) actuarían dos promesas del cine: Regina Torné, como Gaby Reyna y Malú Reyes en el papel de Gema Nelson. Se trataba de un *remake* de la primera de ellas *Las luchadoras contra el médico asesino* (René Cardona, 1962), en donde Gaby Reyna encarnaba el papel de Loreta Venus y Gema Nelson el de Golden Ruby.

En todos estos filmes, las actrices se enfrentaban a luchadoras profesionales, pues parte de la creación del imaginario era la puesta en escena de este deporte en la pantalla grande, para ello muchas luchadoras "reales" hicieron su debut en el cine, doblaron a las actrices en los combates cuerpo a cuerpo, e incluso les dieron clases y consejos para algunas de las escenas. La mayoría de ellas aparecían enmascaradas y encarnando, al bando de las "rudas", como lo fueron Chabela Romero, Martha "la güera" Solís, Magdalena Caballero, Toña "La Tapatía", Irma González, Marina Rey y Refugio González.

> Cuenta la leyenda […] que en aquellos años el machismo seguía en todo su apogeo, fue por eso que las luchas femeniles no estaban autorizadas a celebrarse en el Distrito Federal. Fue entonces que luchadoras como Chabela Romero, Toña la Tapatía y algunas más se vieron en la necesidad de viajar a la provincia a buscar que les abrieran las puertas. La suerte fue buena, la promoción comenzó a darse, tanto así que la primera mexicana en viajar al extranjero fue Chela Salazar que hizo campaña en Alemania […] En cambio, Irma González y Chabela Romero tuvieron que emigrar a Panamá, en donde por vez primera decidieron apostar algo para reforzar su rivalidad, pero como no lucían máscaras ni títulos, no había otra que jugarse las cabelleras y la ganadora fue Irma González. La Comisión del Distrito Federal finalmente tuvo que ceder, a esas mismas que se les cerró las puertas por su machismo, ahora se las abría orgullosa de que eran unas triunfadoras (Anónimo, 2009).

Asimismo, independientemente de las luchas que se desarrollaban en el pancracio, las luchadoras del ring, la mayoría de las veces se enfrentaban a hombres secuaces de un líder mayor, quienes también eran luchadores profesionales, muchos de ellos con una reconocida trayectoria en el medio deportivo, tales fueron los casos de "El murciélago" Velázquez, el "Cavernario" Galindo, Gori Casanova, Raúl Reyes, Mario Texas, Gerardo "El Romano", Reyes Oliva, René "El Copetes" Guajardo, Black Shadow y Ray Mendoza.

> …a falta de nuevos héroes, la cinematografía mexicana encontró en el cine de luchadores la mejor opción para rescatar el antiquísimo enfrentamiento entre el bien y el mal. El Cavernario Galindo, El Médico Asesino, Gardenia Davis, El Tarzán López, El Murciélago Velázquez, Gori Guerrero o Enrique Llanes empezaron a adquirir no precisamente poderes especiales, pero sí un arrastre popular descomunal (Návar y Aviña, 2011: 21).

Para abordar la narrativa de estas películas es necesario acercarse a las características del género del cine de luchadores que, aunque se ha insistido en encasillar como una categoría estrictamente masculina, como se revisará en este trabajo logró conformar un selecto grupo de películas que se construyeron alrededor de personajes femeninos estelares.

> Precisamente la fuerza de este género nuevo e insolente radicaba en su hibridez y su delirio permanente: del melodrama a la ciencia ficción, del horror a la comedia, del suspenso a las aventuras rancheras e incluso revolucionarias. Mezclas genéricas e insólitos anacronismos que llevarían […] al centro de la Atlántida, al universo del western, al interior de una nave marciana, al conflicto armado revolucionario de 1910, y de ahí a los tiempos de la Colonia (Návar y Aviña, 2011: 23).

4.1. Las luchadoras contra el médico asesino (1962)

En la película inicial rodada en 1962, *Las luchadoras contra el médico asesino* hace su aparición un profesor demente que trata de transplantar un cerebro humano para convertir a su portador en un zombie, y elige como donante a la hermana de Gloria Venus, luchadora del ring. También entran en escena dos agentes del servicio secreto, que al principio dan la mala noticia a la luchadora y luego se alian con ella y con Golden Ruby, su amiga norteamericana recién llegada a México, para resolver el caso.

La película presenta la inclusión de un monstruo (un hombre con el cerebro de un gorila que es el único experimento exitoso del médico asesino) a quien le sacan este órgano y lo implantan en el cuerpo de una luchadora secuestrada, la cual está muy cerca de eliminar a las heroínas (Figura 1).

> Aunque esta cinta de aventuras conceda un papel protagónico a las luchadoras, no es muy alterada la rutina de un género que parece incapaz de prescindir de un sabio loco. En el papel de tal, Roberto Cañedo se ve distraído, desgreñado y con anteojos antes de que el maquillaje lo desfigure y le deje un rostro parecido a un mapa orográfico. La más imponente de las luchadoras, la guapota norteamericana Elizabeth Campbell, no lo era en la realidad, pero su corpulencia fue acentuada con el contraste entre ella y Chucho Salinas, cómico chaparro en constante actitud de admirar a tamaña "mamasota" (García Riera, 1994: 242).

***FIGURA 1**. Escena de la película Las luchadoras contra el médico asesino (René Cardona, 1962).*



Fuente: Fotograma tomado de la película *Las luchadoras contra el médico asesino* (1962) de René Cardona.

4.2. Las luchadoras contra la momia (1964)

Después del éxito de taquilla de esta trama se rodó la segunda película en 1964 con los mismos personajes, el título: *Las luchadoras contra la momia*, en donde de la misma forma que en otras películas de luchadores contra momias, existe un combate del bien contra el mal; en este caso en particular, unas fuerzas siniestras buscan el legendario tesoro perdido de los aztecas.

***FIGURA 2**. Escena de la película Las luchadoras contra la momia (René Cardona, 1964).*



Fuente: Fotograma tomado del de la película *Las luchadoras contra la momia* (1964) de René Cardona.

Los malos, privativamente en este filme, son representados por una banda de orientales, que después de algunas escaramuzas llevan a las luchadoras al centro de la pirámide en donde se encuentra el secreto de un inmenso tesoro e invocan la maldición que pesa sobre el códice azteca y su momia guardiana, con lo que equivocadamente despiertan a esta fuerza sobrenatural.

Finalmente se logra un acuerdo con los orientales, en donde se concilia una lucha entre las hermanas del líder, luchadoras de judo, contra Loretta Venus y Golden Ruby en la arena de lucha libre, para rescatar el códice y poner fin a la maldición.

> ¿Cómo justificar una película de luchadores en semejante trama sin, por lo menos un combate sobre el ring? Y en efecto se suben en él Loretita y Rubí, que van en superlibre contra dos esbirros de los orientales para disputar ¡las partes del códice! Quien pierda cederá sus partes. Obviamente quienes valen bolillo son los de los ojos rasgados, por lo que las luchadoras, luego de que Trellez ha descifrado el códice, quieren llegar antes al tesoro azteca. Lo que no saben es que lo resguarda una momia *idem*. Esta momia guardiana de la princesa Xóchitl, responde al nombre de Tezómoc y los orientales que querían un tesoro azteca fácil pagan caro el haberla retado (Návar y Aviña, 2011: 100).

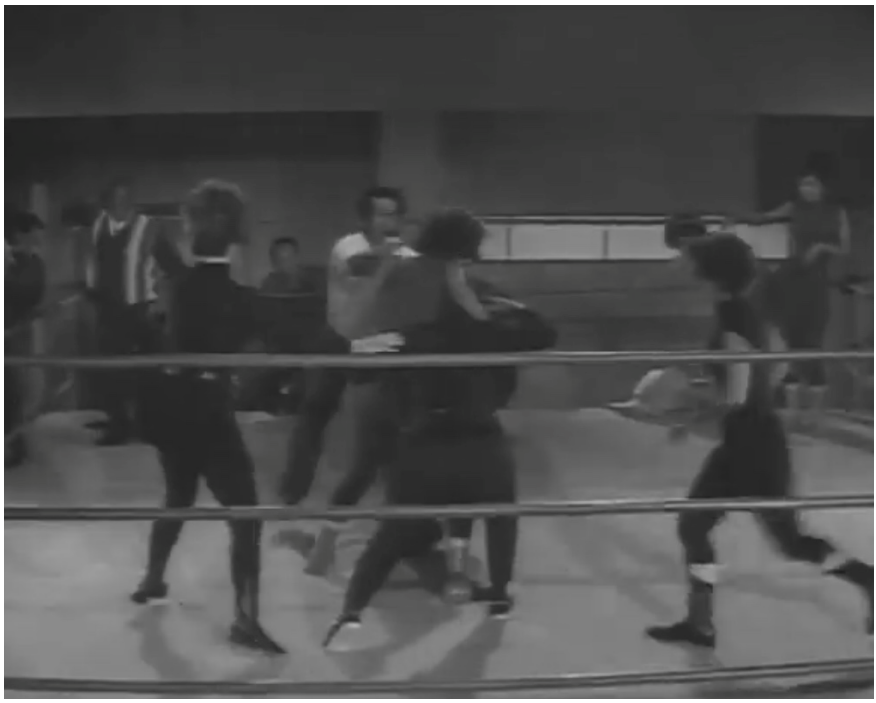
4.3. Las lobas del ring (1965)

En la tercera de ellas *Las lobas del ring* de 1965, la mancuerna de Loretta Venus y Golden Ruby se enfrenta a otras luchadoras que se alian con una mafia, por un premio de un millón de dolares que es acordado como reconocimiento a la lucha libre femenil. Una pequeña introducción en el filme resume la importancia del deporte en ese momento:

> La lucha libre como todos lo sabemos es un deporte que cuenta con miles y miles de adictos no solo en el país sino también en otras partes del mundo. Es un deporte viejo y nuevo a la vez, noble y limpio, por supuesto que en él no hay muertes ni accidentes dramáticos como en el box, pero hay una lucha a la que no se le ha dado importancia y no se le ha hecho la propaganda debida: la lucha femenina. Su arenas deportivas en los principales centros urbanos en el país con una gran propaganda pueden convertir a las luchas de mujeres en el principal atractivo no solo para el público sino para las luchadoras (Cardona, 1965).

En esta película se muestra por primera vez, el tras bambalinas de este deporte, haciendo manifiesta la lucha interna entre los bandos de las técnicas contra las rudas, y las batallas de poder que se encuentran en las arenas; en donde las heroínas deben luchar contra sus propias compañeras para no solamente ganar el premio, sino rescatarlas del camino del mal.

***FIGURA 3**. Escena de la película Las lobas del ring (René Cardona, 1965).*



Fuente: Fotograma tomado de la película *Las lobas del ring* (1965) de René Cardona.

4.4. Las mujeres pantera (1967)

En la cuarta de ellas, *Las mujeres pantera* de 1967 se hace un cambio importante, pues en esta película no se cuenta con la presencia de Lorena Velázquez y en su lugar Ariadne Walter da vida a Loretta Venus, quien junto con Golden Ruby enfrentarán a las mujeres panteras, quienes se transforman en estos felinos invocando a Satanás y a sus artes ocultas.

Ellas son adoradoras y seguidoras del mago Eloim, asesinado por la familia de los Pietra Santa, por lo que deben matar a todos sus descendientes para intentar revivir a su gran maestro; sin embargo, las luchadoras y el Ángel, un luchador enmascarado se interpondrán en sus satánicos planes.

> Además de El Ángel en su presentación cinematográfica, aparecen Nathanael León Frankestein, Ángel Di Stefani como el gran Eloim, –nada menos que Popoca, la Momia Azteca– y las luchadoras Betty Grey, Marina Rey y María Guadalupe Delgado. Se trata de la cuarta aventura cinematográfica de Loreta y Ruby (Návar y Aviña, 2011: 117).

***FIGURA 4**. Escena de la película Las mujeres pantera (René Cardona, 1967).*



Fuente: Fotograma tomado de la película *Las mujeres pantera* (1967) de René Cardona.

4.5. Las luchadoras contra el robot asesino (1969)

Finalmente, *Las luchadoras contra el robot asesino* fue lanzada en 1969 y planeada como un *remake* de *Las luchadoras contra el médico asesino* siguiendo la línea del robo de cerebros; pero esta vez el secuestrado es un tío de Gaby Reyna –interpretada por Regina Torné–, quien se hace amiga de la luchadora recién llegada de Estados Unidos Gema Nelson. En este caso, el científico loco secuestra a otros científicos, usando un robot programado para succionar sus ondas cerebrales, para conseguir el cerebro más perfecto del universo.

Esta película fue filmada en 1969 y cierra el ciclo de las luchadoras del ring.

> … diabólicos crímenes, el robot al que nada le hacen las balas, el arrojo del policía, la destreza de las luchadoras […] Todo esto más la presencia en el filme de un ser monstruoso al que el genio conserva tras las rejas –quizá para utilizarlo de emergencia– pero que aparece y desaparece súbitamente, ya que la película se prolongó demasiado y hubo necesidad de cortar varias escenas (Iglesias, 1969 :11).

5. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Una vez revisados los cinco filmes, se puede afirmar que a través de estas películas se construyó una narrativa simbólica que pone de manifiesto el poder de las mujeres –por lo menos de estas luchadoras del ring– alimentado por el discurso y los acontecimientos de su entorno de una manera sutil y moralmente provocadora, pues hay que recordar que en México, la mujer había logrado el voto apenas diez años atrás, y la posibilidad implícita de su papel como heroínas cinematográficas les ofreció espacio en la pantalla grande como motor de cambio hacia mejores mundos posibles, lo que las convirtió en artefactos de implicaciones éticas y filosóficas, que intentaron proponer una mirada feminista con respecto al "deber ser" de la mujer en esa época.

> La relación lucha libre-cine resulta un engranaje perfecto: ambos mantienen una puesta en escena de las mitologías, se genera una trama sustentada en las fuerzas complementarias del bien y del mal y su representación, que asume cierto grado de verosimilitud que se permite el público en la competencia del ritual (Fernández, 1994: 123).

En este sentido, las luchadoras del ring llevaban una doble vida, pues en principio eran mujeres deportistas que tenían como actividad principal la lucha libre, a la que dedicaban todo su tiempo y esfuerzo (*vid.* Figura 1) pues a lo largo de las películas se puede ver su arduo entrenamiento y la gran cantidad de seguidores que corean sus nombres en las arenas (*vid*. Figura 4), pero al mismo tiempo llevaban a cabo una vida "normal", se preocupaban por su arreglo personal, por divertirse (*vid.* Figura 2).

Eran mujeres libres que pertenecían a una clase media alta que gustaba de autos, salir a bailar y cenar, que vestían y se peinaban a la moda y hasta podían tener ciertos romances sin un control familiar.

Asimismo en los filmes revisados, son mujeres no solo hermosas sino inteligentes que son llamadas a apoyar a los hombres en casos policiacos, ya sea por personas desaparecidas o por series de asesinatos inexplicables, que de una forma casual tienen que ver con familiares, allegados o conocidos de ellas, por lo que son llamadas a opinar y actúan con respecto a las posibles iniciativas hacia la resolución de los conflictos, acompañan a policías e investigadores con asistentes bobos, tontos y miedosos, son aliadas de profesores y estudiosos brillantes, y se enfrentan, la mayoría de las veces a secuaces malvados bien versados en lucha libre, o a sus propias compañeras, que muchas de las veces las superan en fuerza.

Quizá es por eso, por lo que estas cinco películas no se explican por una mera persistencia de su figura como heroínas o por las tramas en las que se encontraban implicadas, por la belleza de las protagonistas, ni por la puesta en escena cinematográfica, más bien, estos filmes encontraban un público que los apreciaba y los solicitaba.

Primero por el gusto de asistir a una función de lucha libre entre mujeres, espectáculo al que solo se tenía acceso a través del cine, y quizá también en un segundo plano, por poder vivir el empoderamiento de las mujeres, quienes se enfrentaban a villanos superiores –todos ellos hombres– cuando por casi seis décadas habían representado en el cinematógrafo nacional a madres sufridas, esposas abnegadas, prostitutas o rumberas.

> Prácticamente podría decirse que en el panorama fílmico mexicano se delinearon con el tiempo los dos ángulos fundamentales de la mirada sobre la mujer: su rol como madre y esposa. En el primero de ellos su culto es inobjetable […] En el paréntesis de los filmes que aparentemente reflexionaban sobre "la condición femenina" dentro de la sociedad, y en alguna medida aludían a los peligros de que las mujeres se desviaran de su rol se encuentran títulos como *Mujeres que trabajan* (Julio Bracho, 1952), *Las infieles* (Alejandro Galindo, 1953), *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1955) o *El pecado de una madre* (Alfonso Corona Blake, 1960) (Peredo, 2017: 32).

De esta forma, sorprendentemente, la taquilla aumentaba sin relación con la calidad de las películas, pues la mayoría de estos filmes tienen una paupérrima manufactura –como el género de luchadores en general. Así, las luchadoras no enmascaradas reafirmaron una representación de mujeres fuertes convertidas en heroínas que prestaban sus servicios de manera altruista y desinteresada por el bien común.

El planteamiento visual y narrativo de estas películas exhiben también una estética que llevó a cabo una educación cultural y que creó una percepción natural del relato, pues no cuestiona la antena de televisión que gira y gira sintonizando acciones de monstruos y científicos locos –cual ojo omnipresente–, o murciélagos de goma que aparecen o desaparecen en medio de nubes de polvo, calabozos góticos expresados con maquetas de cartón, laboratorios equipados con sustancias burbujeantes, discos que giraban sin motivo, y monstruos que se derretían con el calor de las luces. Todo planteado en un guion que desconocía imposibles y despreciaba explicaciones.

Era entretenimiento afincado en los procesos de proyección-identificación que creó puentes más emocionales que intelectuales con el público. "En la tradición del mejor cine de los años cincuenta y sesenta, no faltan las tumbas abiertas, las ridículas fiestas de disfraces y las inquietantes mujeres vampiros asépticamente lesbianas que mostraban de manera seductora sus curvilíneos cuerpos envueltos en túnicas blancas y vaporosas..." (Aviña, 2004: 205).

También al ver hoy en día estas películas, no es tan sencillo entender con claridad la euforia que podían causar estas luchadoras, quienes sin la mitología de la máscara, que sí estaba presente en la lucha varonil, encontraban un público y tuvieron éxito por sí mismas, como hecho cinematográfico, pues se unieron a la celebridad del género de luchadores, que

> …afincó el gusto en un público conformado mayormente por niños y adolescentes, que se convirtieron en auténticos fanáticos de esta expresión, y que con el paso del tiempo fue enriqueciendo sus tramas con la incorporación de villanos que no pertenecían a este mundo, monstruos, extraterrestres y fantasmas, se filtraron a las historias de estas cintas, logrando resultados francamente delirantes, pero bienvenidos como un boleto a la fantasía y a la evasión de toda una generación de incipientes cinéfilos (Cervantes, 2008: 38).

Así, el éxito de las luchadoras del ring en el mundo cinematográfico mostró que una representación creada a través del imaginario reunió a una sociedad que se enfrentaba a los miedos, anhelos, proyecciones e introyecciones, que ya no encontraba espacio en la nostalgia del indigenismo, el melodrama ranchero, las comedias de vecindad ni las tragedias lacrimógenas de Ismael Rodríguez.

Así, en el universo de la lucha libre, la mujer construyó un espacio en donde inició su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, como enfrentar a una momia azteca que tiene la facultad de transformarse en víbora o murciélago, oponiéndose a monstruos como el robot asesino o el médico loco que desean conquistar el mundo, y que son vencidos con inteligencia y con un enfrentamiento que implica un autocontrol de la disciplina que practican, culminando con una victoria decisiva, y convirtiéndolas en heroínas que retornan de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos, en este caso, a una sociedad mexicana que requiere de un medio de ensoñación que los haga olvidarse de los problemas cotidianos.

6. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Dentro del cúmulo de las representaciones simbólicas creadas a partir de las películas que llevaron como protagonistas a las llamadas luchadoras del ring, se pueden encontrar productos culturales a costa de los personajes y de sus acciones, que evocan el relato mítico de los héroes que portan el código ético que las lleva a ser, a "actuar como Dios manda" en el nombre de "el bien y la justicia".

Estas mujeres como luchadoras sociales pelean por el bien común, por ideales que servirán a todos. En este sentido encarnaron a mujeres que combatían por un mejor mundo, un mejor país convirtiéndose en las heroínas que en ese momento se necesitaban, pues por sus características narrativas la lucha libre fue un tema exitoso en las historietas y en el cine, medios en los que se dotó a luchadoras y luchadores de simbolismos fuera de las arenas de lucha: castidad, sacrificio, modestia, astucia, valentía, fortaleza, bondad y honorabilidad, entre otras.

Asimismo, en el ámbito de la representación, el contexto histórico y estético en donde se desarrollaron estas películas resulta sumamente importante, pues se construyó todo un mundo oscuro en donde habitaban estos personajes cinematográficos, recreando una estética tétrica, deprimente y nostálgica en donde las mujeres alcanzaron un brillo sin igual.

Así, con estas cinco películas se configuró un capítulo más en el género de luchadores, en donde las damas del ring, con un poco de arte, y un mucho de cultura *kitch*, solidificaron con los años un episodio inédito en la historia del cine mexicano.

7. REFERENCIAS

Aviña, R. (2004). Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano. Océano.

Anónimo (2009). "Mujeres Mujeres" [Recurso en línea] en http://luchalibre.mforos.com/2534/7782070-mujeres-mujeress/ Consultado el 20 de mayo de 2017.

Bravo, J. (2016). "El cine de luchadores mexicano" [Recurso en línea] en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_cine_de_luchadores_mexicano.html Consultado el 14 de abril de 2017.

Cárdenas, R. (2017). Representaciones y roles femeninos en el cine de luchadoras. [Recurso en línea] en https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2542/4461 Consultado el 3 de mayo de 2022.

Cardona, R. (1962). Las luchadoras contra el médico asesino. Película. 77 minutos.

Cardona, R. (1964). Las luchadoras contra la momia. Película. 85 minutos.

Cardona, R. (1965). Las lobas del ring. Película. 85 minutos.

Cardona, R. (1967). Las mujeres pantera. Película. 87 minutos.

Cardona, R. (1969). Las luchadoras contra el robot asesino. Película. 80 minutos.

Cervantes, A. (2008) "Momias, brujas, vampiros, hombres lobo, extraterrestres y luchadores dieron vida al cine de terror mexicano" en La Jornada, 31 de julio de 2008.

De Lauretis, T. (1992). Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine. Cátedra.

Fernández, A. (1994). Santo, el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno. Colegio de Michoacán.

Fernández, D. (2022). Conoce la historia de la lucha libre femenil en México. [Recurso en línea] en https://www.elsoldetoluca.com.mx/deportes/conoce-la-historia-de-la-lucha-libre-femenil-en-mexico-7991036.html Consultado el 27 de mayo de 2022.

García Riera, E. (1994). Historia documental del cine mexicano. Vol. 11 (1961-1963). Universidad de Guadalajara.

Iadevito, P. (2014). "Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación" en Universitas Humanística (78), 211-237, Julio Diciembre 2014. [Recurso en línea] en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072014000200010 Consultada el 20 de abril de 2017.

Iglesias, J. (1969). "El robot asesino" en Diario de la tarde, 17 de enero de 1969, p. 11.

Kuehnast K. y D. Robertson (2018). Marco y teoría de la inclusión. Guía para poner en práctica la teoría. Instituto de paz de los Estados Unidos.

Criollo, R. y R. Aviña (2011). Historia ilustrada del cine de luchadores ¡Quiero ver sangre!. UNAM.

Moreno C. y H. Anderson (2011). "Género e inclusión social" en José Insulza (Dir.), Desigualdad e inclusión social en las Américas. 14 ensayos. Organización de los Estados Americanos.

Organización de las Naciones Unidas (2017). Política global. Igualdad de género e inclusión. [Recurso en línea] en https://www.plan.org.co/wp-content/uploads/2018/09/politica_de_genero_2017.pdf Consultado el 10 de mayo de 2022.

Peredo, F. (2017). "La familia en el cine mexicano: una retrospectiva desde sus imágenes y personajes fundamentales con el rol femenino como eje" en Alma Zamorano (Coord.) La familia en la pantalla grande. Minos Tercer Milenio.

San Martín, P. (2008). "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano". [Recurso en línea] en http://nuso.org/articulo/una-historia-de-conquistas-y-victorias-en-el-cine-latinoamericano/ Consultado el 1 de diciembre de 2016.

Zamorano A. y O. Colorado (2016), "Santo El enmascarado de plata: ícono del imaginario colectivo" en Alma Zamorano (Coord.), La pantalla como cuadrilátero. Santo El enmascarado de Plata. Minos Tercer Milenio.

PRÁCTICAS SOCIO-ARTÍSTICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE MODELOS DE SOCIEDADES MÁS CREATIVAS Y SOSTENIBLES

MARTA AGUILAR MORENO
Universidad Complutense de Madrid

EVA FIGUERAS FERRER
Universidad de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

> La experiencia artística es antes que nada una experiencia de conocimiento llamada a desarrollarse en el curso de procesos de interacción comunicativa (José Luis Brea).[10]

El proyecto "Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social" se plantea en un contexto cultural donde la producción y el consumo artístico, literario, musical o escénico es totalmente ecléctico y los contornos que regentaban las diversas disciplinas creativas hace tiempo que desaparecieron en su borrosidad. La hibridez y la creación interdisciplinar están proporcionando relaciones y trasvases entre campos de conocimiento dispares que antes eran impensables. Ante este escenario partimos de una mirada limítrofe, tanto en la investigación como en la representación del mundo, como agente de tránsito entre estos territorios y dominios, sin lugar específico, como activadora transversal del conocimiento (Méndez, Figueras, 2017, p. 10). Trabajamos con investigadores que persiguen objetivos generales comunes, para contrastar resultados teóricos y experimentales, y para promover encuentros de reflexión y diálogo interdisciplinar. La interdisciplinariedad requiere, según Nubiola (2000), de una serie de actitudes

[10] Instituto de Arte Contemporáneo. 1.5. Estrategias y modelos de integración arte-ciencia-tecnología para la excelencia de la universidad. http://www.iac.org.es/documentos/campus-excelencia-internacional.html

como la empatía, la colaboración, la escucha, la no discriminación, la democratización del conocimiento, etc., que permiten una mejor recepción de las necesidades del entorno. Destacar la importancia del diálogo como la mejor manera de crear interacción y pensamiento crítico (Esteve, 2009).

Asimismo, nos proponemos facilitar herramientas para impulsar la interpretación de proyectos creativos que están en la frontera (poéticas liminales) y promover la mirada crítica entorno a un conjunto de obras y de actos que configuran prácticas y formas alrededor del concepto de frontera y, por extensión, de nuestro entorno. Así la hibridez artística actual nos servirá para identificar mecanismos de co-creación que sirvan de buenas prácticas en proyectos interdisciplinarios, con el objetivo de abordar estas poéticas desde diferentes ámbitos en intersección (Bauman, 2007) -la literatura, las artes, la educación, la comunicación audiovisual, la filosofía, etc.- para promover canales de comunicación, permitiendo legitimar discursos críticos y transformadores.

La propuesta enlaza con la Agenda 2030 sobre el Desarrollo Sostenible (aprobada por la ONU el 25 de septiembre de 2015 como un plan de acción a favor de las personas, el planeta y la prosperidad), teniendo en cuenta especialmente los objetivos de educación de calidad, igualdad de género, reducción de las desigualdades, paz y justicia, así como todos los puntos que contribuyen a la sostenibilidad de las ciudades y el medio ambiente.

El Objetivo 4 ODS Educación de calidad. Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos, será nuestro referente para analizar el impacto de los cambios sociales en la educación. Por ende contemplamos nuevos escenarios situando la creación interdisciplinaria en el límite. Comportamientos, actitudes y tensiones plantean nuevas realidades con las que resolver los problemas planteados.

Como hipótesis de partida nos centramos en el fomento de la creación artística y literaria, a través de poéticas liminales y con herramientas digitales, para promover el pensamiento crítico, lo que conlleva el

cuestionamiento de dos de los grandes retos sociales actuales: las discriminaciones sociales y los cambios ambientales.

En este artículo mostramos el balance de las acciones artísticas formativas, realizadas con fines integradores, desde la concesión del proyecto en 2020, por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, hasta hoy, centradas en la construcción de modelos de sociedad más creativas y sostenibles.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS GENERALES

Los objetivos generales propuestos en el proyecto I+D+i comprende la identificación de problemas y necesidades existentes, en cuanto a retos sociales se refiere.

1. Fomentar la creación tanto en la praxis artística y literaria, así como su incorporación en la educación como agente transformador de la realidad social actual.
2. Desarrollar el pensamiento crítico para visibilizar a sectores vulnerables de la sociedad, a través de la creación artística y literaria, así como a la formación escolar y académica.
3. Proporcionar nuevas herramientas digitales participativas de co-creación, a fin de concretar exploraciones críticas sobre la tecnología y su uso en las artes y la literatura.
4. Poner en práctica nuevas formas de aprendizaje colaborativo y autogestionado, en distintos niveles educativos formales y no formales para que los ciudadanos comprendan creaciones híbridas y sean capaces de generar nuevas propuestas relacionadas con los retos sociales.
5. Potenciar y visibilizar, a través de las poéticas liminales, un arte inclusivo que aporte valores igualitarios, no discriminatorios que permitan afrontar retos como la conciencia de la ecología, el hambre, la violencia machista y, por supuesto, la educación (este último objetivo es transversal y se trabajará desde todos los demás).

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Con las actividades programadas confirmamos la necesidad de explorar nuevas posibilidades de hacer uso del arte para la construcción de una ciudadanía activa. Tomaremos el libro-arte como herramienta con el que materializar la producción de pensamientos y emociones, desde un estudio reflexivo y dirigido. Con los talleres de intervención socio-artísticas, queremos mostrar las muchas posibilidades que ofrece el arte, no solo como herramienta de expresión sino como componente responsable de generar una conciencia crítica, ayudando a crear afán de superación, fomentando procesos de emancipación social y toma de conciencia de otras realidades para defender la igualdad de oportunidades (García-Ramos, 1991).

2.3. ENCUENTROS CON LA COMUNIDAD

El primer encuentro formativo se titula *Sin Perfil. El libro como experiencia diversa* y se lleva a cabo en los meses de abril, mayo y junio de 2021, en colaboración con la Fundación San Martín de Porres.[11]

Se parte de una invitación dirigida a los alumnos de Bellas Artes y usuarios, con los objetivos de tender puentes entre gente diversa, hablar de la vida, borrar límites, recuperar el trabajo manual, compartir tiempo y cultura, en definitiva, estar juntos. Para ello ideamos la convocatoria "Lanzar mensajes en una botella" dirigida a los estudiantes, consistente en escribir "cartas de necesidad, cartas anónimas" sin membrete, sin destinatario, sin remitente. Las cartas llegan a los usuarios residentes y se da lectura en tres puntos de la Fundación San Martín de Porres: albergue, residencia y monasterio. Las cartas son respondidas. Este carteo va generando el *corpus* del libro.

Los temas tratados son el fracaso; prueba y error; los deseos; lo diferente; saber decidir; diseño de un recetario emocional; la vida.

[11] Proyecto Aprendizaje - Servicio UCM, correspondiente a la convocatoria 2020/2021 realizada por la Delegación del Rector para la Diversidad e Inclusión. Duración: 01/10/2020 – 30/06/2021. Responsable del proyecto: Marta Aguilar Moreno.

FIGURAS 1 y 2. *Convocatoria "Lanzar mensajes en una botella" en la que participan alumnos de Bellas Artes de la UCM y usuarios residentes en el Monasterio de la Inmaculada Concepción en Loeches. Primer taller de tipos móviles "Cocinando letras" centrado en la elaboración de los textos para el libro-arte "Sin Perfil".*



Fuente: Fotografías de Marta Aguilar, abril 2021

Se imparte el taller de tipos móviles *Cocinando letras* en el que participan alumnos y usuarios, coordinado por Marta Aguilar Moreno e impartido por Mónica Oliva Lozano; y el taller *Serigrafía portátil,* impartido por Mónica Oliva Lozano junto a Juan Doggenweiler Olavarría. Los talleres se impartieron en dos jornadas, dos sábados consecutivos, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción en Loeches, Madrid, terminándose de estampar en las aulas de la Facultad.

Se lleva a cabo la producción del libro-arte *Sin Perfil* produciéndose un cambio de roles, siendo los usuarios quienes enseñan a bordar. A través del grupo llamado "TransBordadoras", se confecciona el libro cuyo soporte es un mantel colectivo, y sus páginas lo forman las servilletas del mismo. Cada participante estampa y borda lo que considera importante de la reunión. El acto de bordar en comunidad. El hilo como metáfora de las relaciones creadas.

El proyecto *Iniciativas formativas transformadoras para una ciudadanía en riesgo de exclusión a través de la práctica artística* corresponde a la XVII Convocatoria de ayudas para proyectos de cooperación que

contribuyan a la consecución de los objetivos de desarrollo sostenible de la UCM de 2021.[12]

Las entidades que conforman el proyecto, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se reúnen para realizar intervenciones socio-artísticas, centradas en aportaciones didáctico-pedagógicas, desarrolladas en espacios formales y no formales, enfocadas a promover las libertades fundamentales, la igualdad de género, el respeto a la dignidad humana y la sostenibilidad. Desde un estudio dirigido y reflexivo, se pretende fomentar una conciencia crítica para promover un cambio de actitudes y valores; además de consolidar las relaciones interuniversitarias. Como condición, la docencia dimensionada como extensión universitaria permite establecer un diálogo entre la universidad y la comunidad, de manera que ambos actores puedan ser beneficiarios.

Se afronta el "trabajo desde los valores fundamentales y esenciales propuestos por la Cooperación Universitaria al Desarrollo (CUD), orientados a la transformación social: solidaridad, cooperación, participación, tolerancia, corresponsabilidad, justicia, innovación y trabajo en Red" (Aguilar, 2021, p. 353). Los talleres formativos inclusivos se realizan en colaboración con la Fundación San Martín de Porres en Madrid, la Fundación Setba en Barcelona y el merendero Luz y Esperanza en Córdoba, Argentina.

En Madrid, el taller de estampación botánica natural realizado con personas en riesgo de exclusión social y alumnos de la Facultad de Bellas Artes, es coordinado por Marta Aguilar Moreno e impartido por Ángela Cabrera Molina, durante dos jornadas, de nuevo en el Monasterio de la Inmaculada Concepción en Loeches. La primera jornada se centró en entender la técnica ecológica de impresión directa, mostrando los pasos a seguir. Preparación del soporte –tela mediante lavado, mordentado, secado y fijado. Se procedió a la recolección de material botánico (hojas,

[12] Vicerrectorado de Relaciones Internacionales y Cooperación Servicio de Relaciones Institucionales, Cooperación y Voluntariado. Duración: 05/05/2021 - 31/12/2021. Responsable del proyecto: Marta Aguilar Moreno.

ramas, corteza y frutos de las plantas) y selección de las más recomendables para esta técnica. Colocación del material, realización de diferentes plegados de la tela y enrollado. Utilización de mantas y barreras para crear diferentes efectos.

Durante la segunda jornada se procedió a poner en práctica lo aprendido teniendo en cuenta la importancia de crear un buen contacto entre la planta y la tela, mientras se estratifica, se pliega, se enrolla y se ata, para a continuación proceder a los diferentes tipos de cocción. El desenrollado, la visualización y el análisis de los resultados supusieron la sorpresa de todos.

Esta propuesta artística inclusiva novedosa nos ha permitido ofrecer acompañamiento a aquellas personas que están sufriendo desarraigo, aislamiento social, marginación o desestructuración personal, al darles una formación que facilita su inserción social y laboral.

FIGURAS 3, 4 y 5. *Composición con elementos naturales durante el taller de estampación botánica impartido por Ángela Cabrera Molina.*



Fuente: Fotografías de Marta Aguilar, septiembre 2021

La Fundación Setba, con sede en Barcelona, impulsa el proyecto artístico participativo “Traspassant Murs” con jóvenes con riesgo de exclusión social del Centro Educativo de Justicia Juvenil Els Til·lers, en

Mollet del Vallès, Barcelona. Coordinado por Eva Figueras Ferrer y Mar Redondo Arolas, se imparte un taller de grabado para la creación del libro-arte colaborativ0 titulado *EXIT*. Un proyecto de Aprendizaje Servicio UB donde el libro es el recurso utilizado para materializar un entorno educativo y creativo no formal, en el que personas adolescentes procedentes del Centro y estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, se dan la oportunidad de realizar una experiencia conjunta, en este caso un libro-arte colaborativo.

En el Centro Educativo Els Til·lers, liderado por el alumnado universitario, se organiza el taller de gráfica colaborativa para grabar las matrices destinadas al libro. Se debate sobre las posibilidades de realización: formato, tema, etc. Se introduce la técnica de punta seca sobre *tetrapack* (manejo de herramientas, posibles lenguajes gráficos) y se graban las matrices con la colaboración de todas las personas participantes en la propuesta.

En el Taller de Grabado de la Facultad de Bellas Artes los estudiantes maquetan el libro a partir de las treinta y cinco matrices grabadas; enseñan a entintar y estampar las matrices a jóvenes y educadoras que les acompañan, trabajando conjuntamente. Al tiempo que experimentan con los materiales y procedimientos, reflexionan y comunican al grupo sus pensamientos y emociones.

Se utiliza una triangulación metodológica para abordar las distintas fases del proceso de trabajo creativo en colaboración con los jóvenes del Centro Els Til·lers y de la Facultad de Bellas Artes. Se aborda la acción participativa, se diseñan dos cuestionarios para conocer las percepciones previas y posteriores a la actividad de los participantes, las cuales se analizan a nivel cuantitativo y cualitativo. Los resultados obtenidos en los cuestionarios sobre la experiencia ponen de manifiesto que se ha conseguido fortalecer las relaciones entre las personas implicadas en el proyecto.

FIGURAS 6, 7 y 8. *Composición con soportes de tetrapack para la realización del libro-arte EXIT, coordinado por Eva Figueras y Mar Redondo; quienes contaron con la colaboración de los técnicos Gerard Despí y David Curto.*



Fuente: Fotografías de Eva Figueras, junio 2021

En el merendero Luz y Esperanza se lleva a cabo el proyecto *Saberes, sabores, sentires*; coordinado por Sara Inés Carpio y Alejandra Fabiana Hernández. Se realiza en Córdoba, Argentina, en un merendero ubicado en Barrio Pueyrredón, con mujeres que cocinan para alimentar familias vecinas en contextos de emergencia alimentaria. El proyecto interrelaciona dos campos: alimentación y educación artística.

Se desarrollaron talleres en torno al dibujo, el collage, la fotografía, el mural y el grabado obteniendo como resultado dos libros plegados, un recetario comunitario y el material gráfico para la publicación conjunta. La metodología utilizada siguió el modelo de la educación popular, guardando relación directa con el arte popular y participativo, en el espacio público, productor de la creación colectiva transformadora. Las mujeres del merendero fueron las destinatarias, beneficiarias y protagonistas del intercambio de saberes.

Participan en contenidos teóricos y gráficos Varinnia Jofré, Adriana Miranda, Susana Morales y Elizabeth Vidal. *Saberes, sabores, sentires* se enmarca en los siguientes Proyectos:

"Compartiendo saberes, construyendo sabores, conociendo sentires, en tiempos de pandemia", "Interrelación de poéticas fronterizas. Producción, recepción y enseñanza de las artes en espacios diversos con tecnologías del presente", "Subversión de órdenes perceptivos, discursivos e interpretativos: creación de nuevas objetividades, nuevas miradas desde el cruce entre arte, ciencia y tecnología". SEU y SECyT, de la Universidad Nacional de Córdoba.

FIGURAS 9, 10 y 11. *Talleres de creación colectiva coordinados por Sara Carpio y Alejandra Hernández; quienes contaron con la colaboración de Leonardo Lema y las egresadas Ana E. de la Horra y Judith Grill.*



Fuente: Fotografías cedidas por las coordinadoras, noviembre 2021

2.4. PUBLICACIÓN CONJUNTA

Entre los Hitos (12) del proyecto originario "Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social" se contempla la realización de una publicación con los resultados de la experimentación sobre el libro colaborativo como instrumento de cohesión social.

El libro CIUDADANÍA ACTIVA. Tres proyectos de integración a través del libro-arte se publica en abril de este mismo año.

Como consecuencia de las experiencias vividas, surge la necesidad de plasmar el pensamiento crítico de una sociedad, a través de la creación de imágenes desde el compromiso social, teniendo como objeto el reclamar unos determinados derechos, permitiendo a la ciudadanía reivindicar, de modo persuasivo y con mayor carga emocional, un sentimiento colectivo (Aguilar, Cabrera, 2022).

La publicación muestra el resultado de la puesta en común de las prácticas realizadas por las tres entidades participantes, destacando por encima de todo el protagonismo de los colaboradores locales, instituciones de acogida y estudiantes, que han conseguido implicarse y responsabilizarse de parte de los procesos.

Las experiencias vividas han motivado la publicación, una hibridación entre catálogo, fotolibro y registro etnográfico; lugar escogido para que confluyan los discursos visual y textual de los tres proyectos de integración, a modo de narración gráfica. La publicación persigue mostrar visualmente los registros vivenciales, generando un lugar perfecto para la experimentación y la creatividad.

3. METODOLOGÍA

Las metodologías, métodos y estrategias de trabajo se centran en el empleo de prácticas artísticas colaborativas, tanto formativas como de creación, en contextos de inserción social. Los equipos docentes integrantes en los proyectos, y su experiencia en intervenciones sociales, han facilitado la labor entre todas las entidades participantes; sin olvidar la relevante acción mediadora de los socios locales. Los condicionantes dados por el perfil de los participantes han conllevado el aprender a trabajar con flexibilidad y capacidad de adaptación a los medios y recursos disponibles a cada momento.

La acción participativa es, según Bryant (2015), la estrategia básica a partir de la cual se ha articulado la práctica de creación colaborativa, aprovechando el potencial que el arte tiene para desarrollar la capacidad de resolución de problemas y para fortalecer la resiliencia frente a escenarios sociales complejos (Sarid, Huss, 2010). Mediante la metodología del *Learning by doing*, se ponen en práctica las ideas surgidas de los

mismos participantes, compartidas y consensuadas por el grupo, con el objetivo de materializarlas en una propuesta artística. De este modo, la actividad pone de relieve cómo las ideas, los conceptos, los propósitos, las emociones resuenan en todos ellos, siendo vehiculizadas a través del medio artístico. Se da, pues, un aprendizaje natural de la experiencia como fin, y se toma consciencia de que el valor del resultado final es, precisamente, el proceso de trabajo compartido (Wright et al., 2021).

Las prácticas socio-artísticas, empleadas como instrumentos de transformación social, pretenden construir modelos de sociedades más creativas y sostenibles donde las personas son los principales protagonistas. La interacción activa con diversas comunidades de aprendizaje ha permitido establecer un diálogo interdisciplinar y abierto entre docentes, estudiantes y diferentes colectivos vulnerables. A través de talleres formativos se ha discutido la identidad de cada uno cuestionando aspectos sociales, igualitarios y propiciando conductas no discriminatorias. El aprendizaje colaborativo y autogestionado, en distintos niveles educativos formales y no formales, ha estimulado el interés por el arte, generando creaciones artísticas que fomentan la autoestima, calman la ansiedad y despiertan inquietudes (Figueras, 2020, p. 98). Trabajar con grupos vulnerables, relacionando a estudiantes con proyectos de relevancia social, ha supuesto democratizar el arte a través de la reivindicación de las prácticas artísticas integradoras.

3.1. Fundación San Martín de Porres

Obra social de los Padres Dominicos a favor de las personas sin hogar desde 1962. Su presencia se sustenta en una opción clara por los pobres y desfavorecidos, a través de la acogida de personas sin techo, conviviendo y compartiendo con ellos la vida, sus angustias y sus esperanzas. Hoy, en el Monasterio de la Inmaculada Concepción, trabajan conjuntamente agentes sociales y artistas en residencia, centrados en el campo de la marginación y la exclusión social. [13]

Resaltar la labor de Julio Jara, artista responsable de los residentes del Centro de Acogida de la Fundación San Martín de Porres. Su labor está

[13] https://fundacionsmp.org/historia-de-la-fundacion/

centrada en generar plataformas y espacios de intervención y acción artístico-social donde la autoría individual se disuelve dejando paso a la creación colectiva sin nombres propios. Jara vive y trabaja desde hace más de veinte años enseñando y aprendiendo con los residentes, desarrollando con ellos actividades culturales y creativas. Ahora se encuentra viviendo en el monasterio con el grupo de usuarios voluntarios que han participado en las acciones formativas.

3.2. Fundación Setba

La Fundación Setba es una entidad privada sin ánimo de lucro que centra su actividad en generar espacios de inclusión social a través de la cultura. Su misión es acercar el arte a colectivos en riesgo de exclusión social y mostrar su realidad a través de la cultura y sus múltiples expresiones. Trabajan con el objetivo de promover una sociedad más justa e inclusiva mediante manifestaciones artísticas que ayuden a vertebrar y cohesionar su tejido social. Sus principales valores son creer en la cultura como herramienta de cohesión social y apostar por la capacidad integradora del arte, que se convierte en su vehículo de transformación.[14]

3.3. Merendero Luz y Esperanza

El merendero Luz y Esperanza es un espacio autogestionado y solidario donde, a niños y niñas con dificultades económicas se les otorga el alimento de la merienda. El merendero se sumó al Frente Agrario[15] en el año 2019, esto posibilitó la construcción de la huerta comunitaria (Carpio, Hernández, 2022, p. 13). El actual contexto de emergencia sanitaria, supuso la inseguridad alimentaria en los barrios populares; como consecuencia el merendero comenzó a recibir personas adultas, aumentándose el grupo de mujeres colaboradoras, con el único propósito de que a nadie le faltara el alimento y el afecto, confiando en el valor de lo colectivo.

[14] https://fundaciosetba.org/es/la-fundacion/

[15] El Frente Agrario es la rama productiva del Movimiento Evita que se encarga de la producción de alimentos agroecológicos a nivel provincial y nacional, que contempla a la agricultura familiar y urbana, desde la lógica de la economía popular con el fin de aportar a la soberanía alimentaria.

4. RESULTADOS

Los resultados muestran como hemos solventado los riesgos que conlleva el ámbito de trabajo. El grado de participación de los usuarios y el nivel en que los efectos transformadores derivados de las intervenciones socio-artísticas se sostienen en el tiempo, son indicadores del alto compromiso de los socios colaboradores. La difusión de las actividades también muestra el impacto de nuestras acciones.

5. DISCUSIÓN

Hemos conseguido el objetivo: poner el foco en las personas.

Analizando el grado de cumplimiento con los objetivos previstos y alcanzados, a través de las intervenciones artísticas realizadas, podemos determinar quiénes han sido los verdaderos beneficiarios de las acciones. Consideramos que esta colaboración ha contribuido a la formación de una ciudadanía socialmente responsable, reforzando el diálogo entre los estudiantes universitarios y la sociedad.

La transmisión de conocimientos se ha realizado aplicando una metodología innovadora, que nos ha permitido alcanzar los retos proyectados, generando un espacio participativo, abierto y transformador.

Hemos compartido la prosperidad entre todos y ninguna persona se ha quedado atrás. La impartición de talleres, relacionando a estudiantes y profesores con personas en riesgo de exclusión social, ha supuesto la participación en proyectos de especial relevancia social. Con la formación de colectivos diversos, implicados en procesos de creación y formación, hemos podido reducir la desigualdad. Además, se ha conseguido establecer un espacio colaborativo de aprendizaje entendido como comunicación visual al servicio de la reivindicación, el mensaje y la gráfica participativa.

6. CONCLUSIONES

Para concluir valoramos las perspectivas de viabilidad y sostenibilidad de las iniciativas artísticas desarrolladas, a través del análisis de los

aspectos socioculturales, políticos, institucionales, económicos, tecnológicos, medioambientales y humanos.

Los resultados obtenidos con la impartición de talleres ponen de manifiesto que hemos conseguido fortalecer las relaciones entre las personas. Tanto los estudiantes como los diferentes colectivos vulnerables se han servido de las herramientas artísticas para generar vínculos. Un sentimiento de grupo, de cohesión e integración ha incentivado el compromiso entre los participantes.

Hemos generado encuentros donde todos los integrantes de la comunidad colaboran para un mismo fin, pero con responsabilidades distintas. Para conseguirlo se ha asignado a cada participante un rol, fomentando así las habilidades sociales.

En cuanto al aprendizaje se han activado todas las competencias del currículo, con énfasis en la competencia social y ciudadana y en la iniciativa y autonomía personal. Las actitudes han estimulado el esfuerzo, la responsabilidad y el compromiso solidario.

En cuanto al impacto social se han mejorado las condiciones de vida de las personas, reforzando el sentimiento de pertenencia a un grupo al estimular la participación ciudadana.

A través de las poéticas liminales se visibiliza un arte inclusivo que aporta valores igualitarios, que permite afrontar objetivos como la reducción de la desigualdad y por supuesto, la educación para todos.

Los resultados obtenidos muestran otras maneras de entender la intervención socio-artística. El valor añadido sin duda son los aspectos innovadores del proyecto y el impacto social que supone en las personas implicadas en el proceso creativo-integrador.

La inclusión de estudiantes en proyectos artísticos junto a personas en situación de riesgo de exclusión social supone una innovación metodológica en cuanto a la realización de talleres formativos dentro y fuera de la facultad, entendiendo *taller* como un espacio creativo y pedagógico.

La palabra taller nos remite a un lugar. Lugares comunes donde poner el foco en las personas. Nos trasladamos a los espacios de nuestros socios colaboradores, sustituimos las aulas por nuevos espacios de

creación. Un muro de un centro para menores, una celda de un monasterio o un merendero, se convierten en un lugar de experimentación, de trabajo, de actividad compartida, siendo el arte el encargado de convertirnos en sujetos.

> En los tiempos que corren (nunca mejor dicho), en muy pocas ocasiones se les presenta a los alumnos la oportunidad de ser sujetos. El arte debe obligarlos a ello. En algunos casos, precisamente ahí reside la mayor dificultad: resulta fácil olvidarse de la propia capacidad de hacer. Es más fácil, y en ocasiones la propia facultad lo facilita, ser recipiente o contenedor, que ser agente, elemento activo y creativo.
>
> Crear muchas veces da miedo. El mayor logro de quien se hace transmisor reside en su capacidad de asentar las condiciones de posibilidad que despierten el deseo de crear. El anhelo es esencial.
>
> Una propuesta de pedagogía de, con y a través del arte debe generar un movimiento, unir un aquí (y ahora) con un allí; como el deseo, como la imaginación. Debe mantener y amplificar su condición de "proyecto": convocar lo que aún no se sabe y lo que se sueña, ser trazo y a la vez impulso (reflejar, vincular, hacer visible). Como la emoción, debe ser movimiento e iniciarlo.
>
> La potencia de una actividad de creación artística no se mide en resultados y eficiencia, sino por el número de deseos, expectativas y aspiraciones que pone en movimiento, por su capacidad de proyectar(se). [16]

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

La primera acción formativa en Madrid fue la impartición del taller "Sin Perfil. El libro como experiencia diversa". El informe final del proyecto Aprendizaje Servicio se encuentra en E-Prints Complutense: https://eprints.ucm.es/id/eprint/69200/.

La iniciativa queda registrada en el vídeo realizado por Borja Jaume:

https://www.youtube.com/watch?v=GD—GLO7_DQ

[16] TALLER según el ideario de A Bao A Qu. Asociación cultural sin ánimo de lucro dedicada a la ideación y el desarrollo de proyectos que vinculan creación artística y educación. Fundada en 2004, introducimos la creación en escuelas e institutos de la mano de cineastas, fotógrafos, artistas y otros creadores https://www.abaoaqu.org/es/ideario

También se ha registrado una jornada del taller de botánica natural, realizado en el Monasterio de la Inmaculada Concepción. El vídeo está realizado por José Antonio Pedraza y Miguel Ángel González:

https://www.youtube.com/watch?v=vUMvM-dYeIU

La acción formativa para la realización del libro-arte *EXIT,* con jóvenes del Centro de Justicia Juvenil els Til.lers de Mollet del Vallès, Barcelona, queda registrada en el vídeo realizado por Jéssica Álvarez:

https://youtu.be/TGN9gVtToQA

Finalmente, en abril de 2022 se publica "Ciudadanía activa: Tres proyectos de integración a través del libro-arte" (Aguilar, M. y Cabrera, A. coord.) que puede descargarse del repositorio E-Prints Complutense: https://eprints.ucm.es/id/eprint/71908/

Para todas nuestras acciones hemos tenido el apoyo del Proyecto de investigación PID2019-104628RB-E00 "Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social", financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

8. REFERENCIAS

Aguilar, M. (2021). Iniciativas artísticas formativas transformadoras que promueven un cambio de actitudes y valores entre la comunidad universitaria. En Castro E. (Ed) Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital. Dykinson.

Aguilar, M. y Cabrera, A. (2022). Ciudadanía activa. Tres proyectos de integración a través del libro-arte. Grupo de investigación El libro de artista como materialización del pensamiento. Edición gráfica.

Bauman, Z. (2007). Vida de Consumo. S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

Bryant, L. ed. (2015). Critical and Creative Research Methodologies in Social Work. Ashgate Publishing.

Esteve, O. (2009). La interacción, un proceso que implica conversar. Cuadernos de pedagogía, 91, 56-59.

Figueras, E. (2022). Prácticas Artísticas como Herramientas de Empoderamiento en Colectivos Sociales Vulnerables. Barcelona, Research, Art, Creation, 10(1), 83-99.

García-Ramos, J. M. (1991). La Formación Integral: Objetivo de la universidad. Revista Complutense de Educación, 2(2), 323-335.

Méndez, C.; Figueras, E. coord. (2017). Lecturas liminares. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Nubiola, J. (2000). Ética de la investigación: la interdisciplinariedad. En R. Athie (ed.), La Universidad en la encrucijada. F. M., Guadalajara.

Sarid, O.; Huss, E. (2010). Trauma and acute stress disorder: A comparision between cognitive behavioral intervetion and art therapy. Arts in Psychotherapy, 37, 8-12.

Wright, P.; Down, B.; Rankin, S., (2021). Youth Participatory Arts, Learning and Social Transformation. Engaging People, Place and Context with Big hArt. Brill Sense.

DIEGO RIVERA Y LAS EXPERIENCIAS CUBISTAS. LA REFLEXIÓN IDENTITARIA DE "UN MESTIZO SALIDO DE NO SE SABE QUÉ TIERRAS"

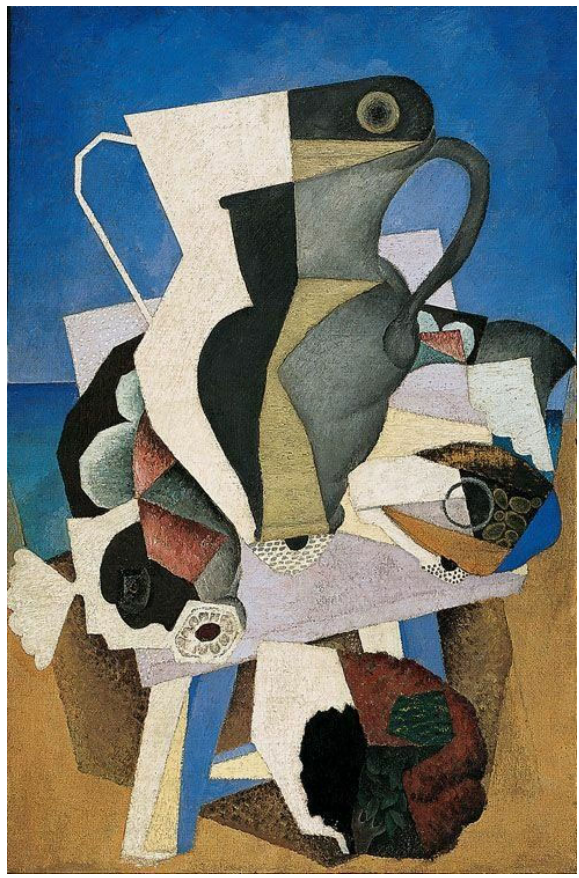
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
DIEGO RIVERA
Universidad de Málaga
Mis cuadros cubistas son los más mejicanos

1. INTRODUCCIÓN

La producción más conocida de Diego Rivera será la relativa a los murales que realizase durante la década de los años veinte y treinta del siglo XX (Rochfort & Engelhardt, 1987), por su fomento en la creación de una identidad mejicana que ensalzase a la clase trabajadora e indígena, así como los ideales revolucionarios. Sin embargo, su germen habría que buscarlo en sus obras cubistas, particularmente relevantes para sus trayectorias artística y personal, y cuyas temáticas, de índole nacional y política, conferirán una producción plástica extremadamente singular (Stewart & Dickerman, 2004). Su técnica, partirá de las lecciones cubistas de Georges Braque, y sobre todo de Pablo Picasso, en cuanto a la radical fractura de las formas, la multiplicación de los puntos de vista y la facetación de los planos que ambos desarrollaban en sus obras. Se sentirá igualmente sugestionado por el empleo de motivos prototípicos de los bodegones cubistas, como las botellas de licor y los instrumentos musicales y, de igual manera, se sentirá atraído por la imitación plástica de diversos materiales en sus lienzos, tal y como Braque y Picasso los emulaban, en su común voluntad de trasponer al óleo lo aprendido en los *collages* y *papiers peints*. Pero las obras de Rivera de sus años cubistas, se alejarán diametralmente de las temáticas del resto de artistas vinculados al movimiento. Caracterizadas por su brillante color y sus superficies texturadas, así como por una amplia variedad técnica, la

cuestión identitaria se convierte para Rivera en una exigencia. Coincidiendo esta producción con la revolución mejicana y con la Primera Guerra Mundial, el rol de expatriado, la identidad nacional, los recuerdos de Méjico tamizados por la nostalgia, y la simpatía por la revolución se transformarán en referente primordial.

FIGURA 1. *Diego Rivera, Nature morte (Mallorca), 1915, óleo sobre lienzo, Columbus Museum, Ohio.*



Fuente: National Gallery of Arts, Washington

2. DIEGO RIVERA Y EL PARÍS DE LAS VANGUARDIAS. OPORTUNIDADES ARTÍSTICAS EN TERRENO PANTANOSO

Diego Rivera llega a París en 1912 decidido a instalarse de manera definitiva en la indiscutible capital de las vanguardias. La promesa de

modernidad ofrecida por la ciudad con la llegada de la III República, y las reformas llevadas a cabo por ésta en materia institucional y cultural, facilitaban las cosas a aquellos que, provenientes de otros países, no encontraban en ellos los cauces expositivos, representativos o mercantiles necesarios a sus esfuerzos. O aparentemente parecía hacerlo (Atencia Conde-Pumpido, 2021b).

Cierto era que muchas cosas habían cambiado en poco tiempo. La Academia, por ejemplo, había visto sustancialmente mermada su autoridad, en tanto que ascendente cultural, con la apertura de nuevos salones *independientes*, más sensibles a las innovaciones técnicas y estéticas que, desde las últimas décadas del siglo precedente, habían ido, cada vez más, haciéndose sensibles en las producciones de los nuevos artistas (Bouillon, 1986). Cierto era que el mercado artístico había, igualmente, modificado sus normas. Con el auge del capitalismo, los compradores, más o menos formados intelectualmente, más o menos sensibles a cuestiones estéticas, y más o menos movidos por intereses humanísticos o económicos, se interesan en estas nuevas producciones plásticas que, si arriesgadas en un primer momento de inversión, eran fácilmente susceptibles de convertirse en sello de distinción social y asegurado beneficio económico (Dubois, 1993). Y lo eran, en parte, porque el mismo aperturismo cultural que incitó la creación de las nuevas salas de exposición con el cambio de siglo, había promovido a su vez, la supresión de la censura periodística que comportaría la extraordinaria proliferación del sector durante estos años (Chartier & Martin, 1990; Chevrefils Desbiolles, 1993). Las posibilidades profesionales del crítico de arte, hasta entonces restringidas a la valoración de la exposición anual oficial organizada por la Academia, -con alguna pequeña salvedad- se ven en poco tiempo incrementadas. Gracias la ampliación de los espacios expositivos, el aumento de compradores y coleccionistas dispuestos a invertir en nuevos medios expresivos, y al ingente auge de nuevas revistas y periódicos que sirven de base a nuevos relatos crítico-artísticos, compradores, coleccionistas, artistas y críticos trazarán alianzas y desuniones en una estrategia común por reivindicar las nuevas y múltiples tendencias artísticas que ven la luz en estos años (Bourdieu, 2002).

Sin embargo, la recepción del cosmopolitismo artístico en el París del cambio de siglo fue bastante más tibia que calurosa. Significativo resulta, en la comprensión de las consideraciones establecidas en la época en torno a la vanguardia artística, el hecho de que los comunes intereses y posibilidades de los artistas, literatos, músicos y poetas, recién llegados –o no necesariamente– a París durante estos años, les hiciera, en la mayor parte de los casos, establecerse en barrios afines, que les permitiese interrelacionarse convenientemente, y que estuviesen, al tiempo, en grado de ser sufragados por sus habitualmente exiguos presupuestos. El barrio de Batignolles en primera instancia, y el de Montmartre poco después, se caracterizaban por albergar a personajes *al margen de la sociedad*, generalmente extranjeros, bandidos y artistas, gentes de origen popular y obrero, que contrastaban fuertemente con los habitantes burgueses de los barrios colindantes hacia el sur, particularmente los bulevares (Cate & Shaw, 1996). David Cottington ha querido estudiar las relaciones entre las vanguardias y lo *bohemio*, expresión frecuentemente utilizada para aludir, confusamente, a estos habitantes *al margen* (Cottington, 2005). Théophile Gautier será el primero en emplearlo para referenciar por igual a rufianes y villanos presentes en las estrechas calles parisinas, a peregrinos mendicantes provenientes de España y a la juventud boba y alocada, integrada por pintores, músicos, actores y poetas, que prefieren el placer de la vida sencilla y la contemplación estética a la seguridad económica de un trabajo estable y convenientemente remunerado (Brown, 1985; Seigel, 1999; Wilson, 2000). Además, la temática, y posteriormente técnica y estética de las nuevas tendencias artísticas, que rompían radicalmente con el arte oficial y académico, justificado y determinado por aquel *genius loci* de Hyppolite Taine del último tercio del siglo XIX –e incluso bien entrado el XX–, hallaba su explicación, para muchos, en el carácter extranjero de sus orígenes (Chesnau, 1872; Hamerton, 1875), cuando no en aspectos ligados a cuestiones políticas, a veces menos confesables.

La profunda huella que deja la guerra franco-prusiana de 1870 entre los franceses, deseosos de revancha frente a una Alemania a la que se detesta, sumado a las trascendentes consecuencias que tuvo el caso Dreyfus, el cual constató lo arraigado del antisemitismo de la sociedad

gala de aquellos años, no haría más que tensionar el clima social con el cambio de siglo (Atencia Conde-Pumpido, 2021a). Solo es necesario echar un vistazo a la prensa satírica de los años diez para comprobar cómo las alusiones a los artistas de vanguardia configuran insistentemente un mismo arquetipo: holgazanes y vividores, ebrios la mayor parte del tiempo e inconsistentes en sus relaciones afectivas, su interés por la actividad artística es meramente circunstancial, a tenor de lo insustancial de sus propuestas plásticas (Clark, 1997; "Le cas urgent," 1911; "Les artistes cubistes et la caricature," 2015; "Théorie Artistique," 1911). La consideración, por tanto, del artista como personalidad ineludiblemente ligada a la bohemia, el rechazo a las normas sociales y la *consciente* elección de una vida ajena a la estabilidad reportada por un empleo fijo, no tarda en hallar su explicación en la idiosincrasia extranjera de muchos de ellos. Era inevitable: lo incomprensible y ajeno es, por tanto, extranjero.

FIGURA 2: *Diego Rivera, Nature morte espagnole, 1915, óleo sobre lienzo, National Gallery of Arts, Washington.*



Fuente: National Gallery of Arts

Resulta quizás así más comprensible entender el por qué, la mayor parte de las vanguardias artísticas, pese a su mayor o menor grado de innovación técnica o estética, han tratado de vincularse de manera insidiosa a una tradición artística nacional. El caso francés es particularmente manifiesto. De Claude Monet a Georges Seurat, de Henri Matisse a Robert Delaunay, tanto ellos mismos como sus marchantes, han cuidado minuciosamente la ejecución de determinadas temáticas –en el caso de los primeros–, y la pedagógica exhibición de sus producciones –en el caso de los segundos–, con el objetivo de generar narrativas historiográficas coherentes con las exigencias político-nacionalistas de sus tiempos. Y precisamente, las exigencias político-nacionalistas de los tiempos en los que Rivera llega a París serán muy altas.

3. ¿POR QUÉ EL CUBISMO? ¿VENDÍA EL CUBISMO? DESMITIFICANDO PARADIGMAS

El acercamiento de Rivera al cubismo no se produce en el mejor momento. Si bien es cierto que Braque y Picasso venden, la labor de Daniel-Henry Kahnweiler es clave en este sentido (Assouline, 1988). La red de coleccionistas y compradores internacionales con la que cuenta el marchante no es muy amplia, pero sí muy sólida y bien posicionada (Kahnweiler, 1961). La trama expositiva que consigue desarrollar en pocos años de actividad le permite posicionar extraordinariamente bien a los artistas a los que representa, y en particular a Picasso, a quien sabrá encumbrar mejor que ningún otro (Joyeux-Prunel, 2015). La situación del resto de los cubistas es bien diversa. Sin el apoyo de ningún marchante que los represente, estos deben, individual o colectivamente, presentarse a los salones anuales de París –de Otoño e Independientes-, organizar muestras ajenas a estos salones que les permitiesen mostrar y vender su obra entre tanto, contactar con los salones o artistas internacionales que pudieran presentar sus producciones en el extranjero, en definitiva, desarrollar toda una labor administrativa, mercantil y publicitaria completamente ajena para Braque y Picasso (Brauer, 2013).

Pero además de ello, había otra cuestión importante más a considerar. Kahnweiler, como consecuencia de su plan estratégico de

posicionamiento marchante, había resuelto desde un inicio no exponer en Francia la obra de los artistas a los que representó, privilegiando exclusivamente el extranjero, con el objetivo de crear expectación e incomprensión en el público francés ante la imposibilidad de ser partícipes de aquello que se producía y comercializaba *in situ* y cuyo deleite era reservado a otros (Brauer, 2017). Braque y Picasso no sufrieron la exigencia, por tanto, de modular sus producciones cuando la caldeada situación política, en los prolegómenos del estallido de la Primera Guerra Mundial, lo exigió. En el lado opuesto, las orientaciones temáticas de índole patriótica fueron claras en algunos, la voluntad de insertarse, pese a lo novedoso del lenguaje plástico, en la tradición francesa, fue común a la mayor parte de ellos. Véanse los ejemplos de la publicación en 1912 del *Du Cubisme* de Albert Gleizes y Jean Metzinger (Metzinger & Gleizes, 1912), o la presentación de la *Casa Cubista* al Salón de Otoño del mismo año. Aquél fue el escándalo que terminó por vincular de manera definitiva vanguardia artística –y cubismo, más particularmente–, con lo extranjero. Las acusaciones a la maqueta presentada por los cubistas por sus aparentes referencias decorativas alemanas, al tiempo que a los cuadros que sus interiores debían decorar, por mostrar *una deformación repugnante en contra de toda tradición del arte francés* aparecidas en *Le Petit Parisien* y *Le Matin* (Apollinaire, 1912; Vauxcelles, 1912), finalizaría con la presencia de la cuestión en la Cámara de los Diputados y la exclusión de los extranjeros del salón en sus futuras ediciones (Atencia Conde-Pumpido, 2022; Joyeux-Prunel, 2007). Por tanto, cuando Diego Rivera se interesa en el cubismo, éste no vive sus mejores momentos.

Fuera como fuese, lo que es innegable es que el entorno cubista, como el del resto de movimientos de vanguardia, se ve fuertemente convulsionado con el estallido del conflicto bélico en 1914. Picasso se marcha a Avignon mientras Georges Braque, Fernand Léger y Jean Metzinger son reclutados en destinos de diversa naturaleza y crudeza; Juan Gris es acogido por Matisse en Collioure, mientras que Albert Gleizes, Francis Picabia y Sonia y Robert Delaunay se exilian a Barcelona para terminar marchándose a Estados Unidos, donde también huiría Marcel Duchamp. Toda una diáspora. Pero también había otros que acababan de llegar,

además de aquellos que ya estaban, y que precisamente por sus orígenes extranjeros, no serían reclutados. Es el caso de Jacques Lipchitz, de María Blanchard o de Gino Severini, y también el de Rivera. Todos ellos encontraban en el cubismo en aquellos momentos, un lenguaje plástico inédito con el que tratar de dar forma, *de ordenar,* una realidad difícilmente asumible (Cox & Green, 2016).

La voluntad de Rivera, sin embargo, no era tanto la de ordenar como la de combinar. En sus obras previas a su llegada a París es ya patente su interés por reunir en sus obras sensaciones y recuerdos de las experiencias vividas. Los escritos de Henri Bergson y sus teorías acerca de la simultaneidad exacerbarán esta atracción (Rearick & Antliff, 2006). Sirva como ejemplo *Nature morte (Mallorca)* (1915, Columbus Museum of Art, Ohio) [Fig. 1], fruto de su marcha a la ciudad balear junto a Lipchitz ante el temor del estallido de la guerra. En ella, la introducción de la arena de la playa, como elemento extra-artístico, junto a las referencias al azul brillante del cielo y el agua fresca del mar, en el deseo de interrelacionar memoria y percepción, remiten de nuevo a Bergson. La combinación de elementos prototípicos de los países que Rivera visita, junto a los de su propio país, y la voluntad de hacerlos confluir en un mismo espacio, será recurrente a partir de este momento en su obra [Fig. 2].

FIGURA 3: *Diego Rivera, La Terrase du Café, 1915, óleo sobre lienzo, Metropolitan Museum, Nueva York.*



Fuente: Metropolitan Museum of New York

A su vuelta a París en 1915, tras su paso por Mallorca junto a Lipchitz, y posteriormente por Madrid al lado de Blanchard, Rivera no encuentra el París que dejó. En un gesto melancólico, concibe *La Terrase du Café* (1915, Metropolitan Museum, Nueva York), [Fig. 3], en clara alusión a la muy frecuentada por todos, terraza de *La Rotonde*, donde, sobre una mesa, aparecen una cuchara y un vaso con un líquido verde brillante que remite a la absenta. Con ello, Rivera trata de volver mentalmente al París de principios de siglo y la bohemia que la caracterizaba, desde la conciencia de que ese es un tiempo que jamás volverá. Junto a los colores verde, blanco y rojo, en clara alusión a la bandera de Méjico, sobre la mesa aparece también una caja de cigarros en la que se puede ver parte de una etiqueta. En ella aparece un paisaje en miniatura y una banda que

lo rodea, en la que se puede leer "BENITOJUA", en evidente referencia a Benito Juárez, el líder reformador revolucionario, de origen indígena, que terminaría por constituirse como el primer presidente de la república mejicana entre 1858 y 1872, e inequívoco icono de los acontecimientos políticos contemporáneos a Rivera (Timothy et al., 1985). Es esta, en definitiva, la particularidad del cubismo de Rivera, donde la sensibilidad política, la emergencia del nacionalismo mejicano y la exploración de experiencias personales, sociales y culturales, confluyen en un todo.

4. LÉONCE ROSENBERG, L'EFFORT MODERNE, PIERRE REVERDY Y NORD-SUD. LA OTRA CARA DE LA DEFENSA DE LA VANGUARDIA.

Cuando la Primera Guerra Mundial estalla, Kahnweiler, quien hacía poco había incorporado a su galería a Gris y a Léger, se encuentra en Roma de vacaciones. Decide marchar rápidamente a Suiza, potencia neutral en el conflicto, y esperar. Como ciudadano alemán, no tiene derecho a entrar en Francia y todas las posesiones que allí quedaron -galería y cuadros incluidos–, le serán confiscados para ser vendidos posteriormente en subasta pública tras la firma del armisticio (Derouet, 1978; Tasseau, 2017). La vacante marchante del cubismo quedaba por tanto libre, sin grandes expectativas de que Kahnweiler pudiese regresar pronto. Es en este momento en el que aparece Léonce Rosenberg, marchante de arte proveniente de una familia acomodada, marchantes ellos también, quien se había interesado en el cubismo que había podido ver en los salones durante los años anteriores. Decidido a abrir una galería cubista tras la guerra, se pone en contacto con los antiguos contratados por Kahnweiler, aquellos que participaron antes de la guerra en los salones y habían permanecido en Francia, y aquellos otros que, recién llegados, o no necesariamente, desarrollan una producción cubista o cubistizante –entre ellos Henri Laurens o los propios Lipchitz, Blanchard o Severini–. La puesta en marcha del proyecto, que habría de llamarse *L'Effort Moderne*, *–El Esfuerzo Moderno*, por salvar la vanguardia, se entiende–, sería bastante más complicado de lo esperado (Atencia Conde-Pumpido, 2020a). Al igual que parte de los futuros integrantes de la galería, el propio Rosenberg estaba enrolado en la aviación durante

la contienda. La comunicación era complicada y las posibilidades de generar una producción artística consecuente eran limitadas: a la falta de medios y la merma económica se unía la dificultad de conservar cualquier tipo de stock (Atencia Conde-Pumpido, 2020c). Los planes de Rosenberg debieron esperar al final de la guerra para verse materializados, pero, no sabiendo cuándo se pondría fin a la contienda, y temeroso de perder a los artistas con los que contaba, el marchante firmó contratos con todos ellos con el objetivo de asegurarse la totalidad de sus producciones casi desde el principio de ésta[17].

Diego Rivera había iniciado su etapa cubista hacia 1915, año en el que Picasso le presenta a Rosenberg, quien le propone un contrato que ambos firmarán al año siguiente (Rivera & Rosenberg, 1916), pese a la reticencia de algunos de sus compañeros de galería, quienes dudando de la honestidad de los avances técnicos del mejicano, vieron con recelo la incorporación de éste al grupo cubista (Derouet, 1992). El encuentro entre Rivera y Picasso no fue casual. El primero sentía una gran admiración por el malagueño, al que consideraba un ídolo y sobre el que realizó un concienzudo estudio de sus obras durante 1912 y 1913. Algunos amigos comunes del entorno de *La Rotonde* comentan a Picasso la fascinación de Rivera por su trabajo, y éste, no duda en invitarlo a su estudio. La reunión, que se prolongará hasta la madrugada, sellará el inicio de su amistad. La situación parecía, por tanto, favorecer al mejicano, quien no tardará, sin embargo, en acusar a Picasso de robo compositivo. Y lo cierto es que resulta evidente la relación, tanto compositiva como formal, entre *Paisaje Zapatista* (1915, Museo Nacional de Arte Ciudad de Méjico) [Fig. 4] de Rivera y *L'Homme accoudé à une table* (1915, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turín) de Picasso, (Favela & Ballinger, 1984) o incluso *Nature morte dans un paysage* (1915, Meadows Museum, Dallas), [Fig. 5], (Hamill, 1999). Rosenberg, quien no estaba obligado a comprar un número determinado de obras mensuales

[17] Los contratos entre Rosenberg y la mayor parte de los artistas que formaron parte de L'Effort Moderne se encuentran en los archivos de la Bibliothèque Kandinsky du Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou de París.

a Picasso, pero sí a Rivera, se decanta por adquirir *Paisaje Zapatista,* evidentemente más económico que los *picassos*.

FIGURA 4: *Diego Rivera, Paisaje Zapatista, 1915, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arte Ciudad de Méjico.*



Fuente: Wikipedia

Las consecuencias no se hicieron esperar y algunos de los artistas de *L'Effort Moderne*, antes muy cercanos a Rivera, comienzan poco a poco a tomar distancias. La oposición al pintor parece hacerse patente con el primer artículo publicado por Pierre Reverdy en *Nord-Sud,* donde el poeta hacía apología de los valores cubistas y denunciaba a aquellos que *no teniendo nada que aportar al movimiento, se sienten atraídos por el*

modernismo, cuando no por razones menos confesables (Reverdy, 1917a). Sin querer dar nombres, critica a esos *pseudo-cubistas* que pretenden hacer retratos a la manera cubista cuando *se trata de crear un cuadro y no una cabeza construida según las nuevas leyes que no justificarían bastante su apariencia final* (Reverdy, 1917a).

Mucho se ha debatido acerca de qué retratos cuestiona exactamente Reverdy en su texto. ¿Los dibujos de corte ingresco de Gris y Picasso de 1915 como se ha propuesto (Hubert, 1979)? ¿Se uniría, si no, el poeta a Amédé Ozenfant, quien desde *L'Élan* acusaba a *los cubistas primarios cuya última voluptuosidad era la de sacar a golpe de escuadra la cara de sus mujeres* (Ozenfant, 1916)? ¿Quería eso decir entonces que Reverdy no aprobaba las últimas obras de Gris o Metzinger en las que se retrataba a sus mujeres? ¿Y si estuviese aludiendo a algún trabajo reciente de Rivera? No podemos saberlo con seguridad. Es cierto que este último vende a Rosenberg una serie de seis retratos que podrían haber sido sujeto de los ataques, pero el recibo de la compra tiene fecha de marzo de 1918 (Rivera, 1918a) y no se conserva entre su correspondencia uno anterior a este cuyo concepto sea *retrato*. En cualquier caso, es más que evidente, a tenor de los posteriores acontecimientos, que Rivera se sintió aludido con las acusaciones.

Unos días después, el 20 de marzo de 1917, Rosenberg quiso celebrar su regreso del frente con una cena en el restaurante *Lapérouse* a la que estaba invitado todo el grupo cubista y amigos. Una vez finalizada la cena, decidieron ir a terminar el festejo a casa de André Lhote en Montparnasse. Dejándose llevar por la exaltación de la fiesta, Reverdy,

> con arrogancia, se elevaba sobre el pedestal cubista: trató a sus amigos con tan poco respeto que Rivera se sintió insultado y le pegó, sin pensar, en su talento oratorio. El joven y ardiente teórico saltó sobre su insultor y ambos olvidaron el presente, a los presentes y su presencia. Reverdy dio un tirón de pelos a Rivera y todo el mundo se lanzó contra los combatientes. La desafortunada Sra. Lhote tenía lágrimas en los ojos (Jacob, 1955).

Reverdy, quien no estaba dispuesto a dejar las cosas así decide vengarse de Rivera, al que insulta abiertamente, a través de un nuevo artículo en *Nord Sud,* de ser *un mestizo salido de no se sabe qué tierras, expulsado de su tribu por falta de apetito, fuerza viril y de falta de valentía e*

inteligencia (Reverdy, 1917b). La crítica artística queda atrás para incidir en aspectos personales, *raciales* y étnicos. Era la consecuencia, natural e indeseada al tiempo, de aquello que llevaba fraguándose desde principios de siglo: la presión político-social de aquellos años encontraba en la xenofobia un espacio de confort, en el que era posible acusar a otros, distintos a uno mismo, a los que no se reconoce como iguales, de aquello que desagrada o no se entiende.

FIGURA 5: *Pablo Picasso, Nature morte dans un paysage, 1915, óleo sobre lienzo, Meadows Museum, Dallas.*



Fuente: Gallerix

Pese a que la situación había llegado prácticamente a un punto de no retorno, Rivera aún tardaría en abandonar la galería. Rosenberg retrasaría la anulación del contrato un año más. El 11 de diciembre de 1918, aún dentro del plazo de seis meses estipulado por pintor y marchante (Rivera, 1918b), el primero adquiere once de sus obras aún en poder de Rosenberg, acordando el pago de éstas a través de Adam Fischer, quien personándose en la galería encuentra negado su acceso (Rivera, 1918c).

Pasado un año, el mejicano no había conseguido aún recuperar sus obras (Rivera, 1918d). El 14 de febrero de 1921, Rosenberg le comunica al pintor por medio de carta certificada que el 19 de ese mismo mes se venderían en subasta pública en el *Hôtel Drouot* el resto de piezas en su poder (Rosenberg, 1921), poniendo así fin al capítulo que los había unido. Para entonces, Rivera ya trabajaba en la proyección de los murales que habrían de darle la celebridad, y poco después marcharía a su Méjico natal para nunca más volver.

5. EPÍLOGO

Lo cierto es que el pintor había puesto a prueba la paciencia del marchante, así como la del resto de sus compañeros. El contrato entre Rivera y Rosenberg, por ejemplo, estipulaba que el primero no podía exponer o reproducir sus obras, ni realizar trabajos artísticos al margen de *L'Effort Moderne* sin el consentimiento expreso del marchante y a excepción de las pinturas murales que realizase para el estado mejicano (Rivera & Rosenberg, 1916). Pese a ello, Rivera no duda en vender algunos de sus trabajos a los rusos Zetlin y Diaghilev (Lipchitz, 1916) o en ayudar a Marius de Zayas a organizar una exposición en Nueva York, en la que él mismo participa. Esto no debió de agradar a aquellos que sí cumplían con sus contratos. Además, Rivera insta a Ángel Zárraga, con quien Rosenberg mantenía relaciones comerciales, y en contra de todos los intereses del marchante, a que venda sus obras directamente al coleccionista Henri-Pierre Roché (Ashton & Carlton, 1991).Todas estas cuestiones no tardaron en saltar a la prensa artística, deseosa de arremeter contra el cubismo, causando no pocos quebraderos de cabeza a Rosenberg (Atencia Conde-Pumpido, 2020a).

Sea como fuere, es incuestionable que las circunstancias políticas y sociales no jugaron a favor de la consideración de la singular aportación del pintor al movimiento: las críticas de índole racial de Reverdy así lo demuestran. No era momento de reivindicar otras identidades más que las propias, tanto en el terreno personal como en el artístico, y en Francia en los años de la guerra y la posguerra, la identidad a reivindicar era la

de una estirpe pura y contrastada, con la que los *verdaderos franceses* pudieran identificarse (Cox & Green, 2016; Green, 2000).

A juzgar por lo que se deslinda de la correspondencia intercambiada entre los artistas de la galería y el marchante, Rosenberg no debió ser un hombre de trato fácil (Atencia Conde-Pumpido, 2020b). Sin ser, a diferencia de su hermano Paul, particularmente audaz para los negocios (Gee, 1981), había empezado a comprar, más o menos, todo aquello que le parecía cubista, y a agrupar en torno suyo a artistas provenientes de otros estilos pictóricos, muchas veces más cézannianos que otra cosa, convencido de que, con el fin de la guerra, las exposiciones cubistas que organizaría en su nueva galería le reportarían buenos dividendos.

No quedándole del todo claro qué era el cubismo, y siendo, en muchos casos, ajeno a las investigaciones estéticas llevadas a cabo por los integrantes de la galería, se sintió fascinado desde el principio por las propuestas de Reverdy acerca de un *cubismo purificado* (Reverdy, 1919), que a ojos del marchante era visto como un cubismo de escuadra y cartabón en el que ante todo, como él mismo defendía en sus escritos, *primara la razón sobre los sentidos* (Rosenberg, 1920), y que tan bien casaban con las proclamas de *retour-à-l'ordre.* Ni Rosenberg ni Reverdy supieron comprender las aportaciones de Rivera al cubismo. Muy seguramente pocos a su alrededor lo hicieron.

6. REFERENCIAS

Apollinaire, G. (1912). Vernissage. L'inauguration du Salon d'Automne. Un petit incident au Grand Palais. L'Intransigeant, (1 octubre).

Ashton, L., & Carlton, L. (1991). Henri-Pierre Roché: An Introduction. Texas: The University of Texas.

Assouline, P. (1988). L'Homme de l'Art: Daniel-Henry Kahnweiler 1884-1979. Paris: Éditions Balland.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2020a). El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la Galerie L'Effort Moderne. Valencia: Tirant lo Blanch.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2020b). Leónce Rosenberg y la idea de un cubismo colectivo en la Galería L'Effort Moderne durante la Gran Guerra. Arte, Individuo y Sociedad, 32(3).

Atencia Conde-Pumpido, B. (2020c). La reorganización crítica y expositiva en el París de la Gran Guerra. Malos tiempos para el cubismo. Goya, (371), 142-153.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2021a). Modernidad, Vanguardia, Nacionalismo y Xenofobia. In R. Grana (Ed.), Discursos, mujeres y artes. ¿Construyendo o derribando fronteras?. Editorial Dykinson, S.L.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2021b). París, ¿capital de las vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial. Ricerche Di Storia Dell Arte, (133), 61-74.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2022). El Salón de Otoño de 1912, ¿antimodernidad o xenofobia? Goya. Revista de Arte, (378), 40–51.

Bouillon, J.-P. (1986). Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle. Romantisme, 16(54), 89–113.

Bourdieu, P. (2002). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.

Brauer, F. (2013). Rivals and Conspirators: The Parisian Salons and the Modern Art Centre. New Castel / Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Brauer, F. (2017). Dealing with Cubism: Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism. In L. Catterson (Ed.), Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1840-1940 (pp. 114–158). Brill.

Brown, M. (1985). Gypsies and other bohemians : the myth of the artist in nineteenth-century France / by Marilyn R. Brown. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.

Cate, P. D., & Shaw, M. L. (1996). The spirit of Montmartre : cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905. New Brunswick (N.J.) : Rutgers University Press.

Chartier, H. J., & Martin, R. (1990). Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque. In Histoire de l'édition française. París: Fayard.

Chesnau, E. (1872). Le Nationalisme dans les arts. Revue de France, 382.

Chevrefils Desbiolles, Y. (1993). Les Revues de l'art à Paris, 1905-1940. París: Entr'revues.

Clark, T. (1997). Art and propaganda in the twentieth century : the political image in the age of mass culture. Everyman art library.

Cottington, D. (2005). Tracking the avantgarde; In Modern Art: A Very Short Introduction (pp. 17–42). Oxford: Oxford University Press.

Cox, N., & Green, C. (2016). Cubism and War: The Crystal in the Flame. Fundació Museu Picasso de Barcelona.

Derouet, C. (1978). Quand le cubisme était un bien allemand. In Paris-Berlin 1900-1933. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Derouet, C. (1992). Diego Rivera ou comment être ou n'être plus cubiste. In Art d'Amérique Latine 1911-1968 (p. 60). París: Centre Georges Pompidou.

Dubois, V. (1993). Les prémices de la «démocratisation culturelle». Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle. Politix. Revue Des Sciences Sociales Du Politique, 6(24), 36–56.

Favela, R., & Ballinger, J. K. (1984). Diego Rivera: The Cubist Years. Phoenix Art Museum.

Gee, M. (1981). Dealers, critics and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930. Londres: Garland Publishing.

Green, C. (2000). Arte en Francia, 1900-1940. Madrid: Cátedra.

Hamerton, P. G. (1875). De la nationalité dans l'art. L'Art, 7–8 y 27–29.

Hamill, P. (1999). Diego Rivera. Harry N. Abrams.

Hubert, E. A. (1979). Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917. Revue de l'Art, 43, 59–66.

Jacob, M. (1955). Correspondances. París: François Garnier.

Joyeux-Prunel, B. (2007). L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française. Histoire & Mesure, 22(1), 145–182.

Joyeux-Prunel, B. (2015). La Construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Exposition différenciées et processus mimétiques. In Revoir Picasso2. Paris.

Kahnweiler, D.-H. (1961). Mes Galeries et mes peintres. Entretien avec Francis Crémieux. Paris: Gallimard.

Le cas urgent. (1911). Le Rire, (20 mayo).

Les artistes cubistes et la caricature. (2015).

Lipchitz, J. (1916). Carta a Léonce Rosenberg de febrero. París: Musée National d'Art Moderne (C4 9600.1014).

Metzinger, J., & Gleizes, A. (1912). Du Cubisme. París: Eugène Figuière Éditeurs.

Ozenfant, A. (1916). No Title. L'Élan, 10(1 diciembre).

Rearick, C., & Antliff, M. (2006). Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. The American Historical Review.

Reverdy, P. (1917a). Sur le cubisme. Nord Sud, 1, 5–7.

Reverdy, P. (1917b). Une nuit dans la plaine. Nord Sud, 3, 12–14.

Reverdy, P. (1919). Le Cubisme, Poésie plastique. L'Art.

Rivera, D., & Rosenberg, L. (1916). Contrato. París.

Rivera, D. (1918). Carta a Léonce Rosenberg del 4 de marzo. París: Musée National d'Art Moderne (10422.1286).

Rivera, D. (1918). Carta a Léonce Rosenberg del 8 de octubre. París: Musée National d'Art Moderne (10422.1301).

Rivera, D. (1918). Carta a Léonce Rosenberg del 11 de diciembre. París: Musée National d'Art Moderne (10422.1304).

Rivera, D. (1919). Carta a Léonce Rosenberg del 1 de diciembre. París: Musée National d'Art Moderne (10422.1306).

Rochfort, D., & Engelhardt, J. (1987). The murals of Diego Rivera (1st ed.). London: Journeyman.

Rosenberg, L. (1920). Cubisme et Tradition. París: Éditions de l'Effort Moderne.

Rosenberg, L. (1921). Carta a Diego Rivera del 14 de febrero. París: Musée National d'Art Moderne (10422.1307).

Seigel, J. (1999). Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930. Johns Hopkins University Press.

Stewart, J., & Dickerman, L. (Eds.). (2004). The Cubist paintings of Diego Rivera : memory, politics, place : National Gallery of Art, Washington, April 4-July 25, 2004 / [brochure written by Jessica Stewart with Leah Dickerman, exhibition curator]. Washington: Washington : National Gallery of Art, c2004.

Tasseau, V. (2017). Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Archives Juives, 50, 26–40.

Théorie Artistique. (1911). Le Rire, (2 marzo).

Timothy, A., Bazant, K., Katz, F., Womack, J., Meyer, J., Knicht, A., & Smith, P. (1985). Historia de México. Cambridge: Cambridge University Press.

Vauxcelles, L. (1912). No Title. L'Intransigeant, (3 octubre), 2.

Wilson, E. (2000). Bohemians: The glamorous outcasts. I.B.Tauris.

IDENTIDAD NACIONAL E INTERNACIONALIZACIÓN ARTÍSTICA. ARTICULACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA DE LAS VANGUARDIAS FIN-DE-SIÈCLE

Belén Atencia Conde-Pumpido
Universidad de Málaga

1. UN SISTEMA DEL ARTE CAMBIANTE

Durante el Segundo Imperio en Francia, Napoleón III promueve una serie de reformas institucionales que incrementase las salidas profesionales de los artistas afincados en París en las fechas. Son estos, años de encarnizada lucha colonialista y consecuente diatriba acerca de la propia identidad nacional, que tan certeramente reflejan la sucesiva celebración de las grandes exposiciones internacionales que, orgullosas muestran los avances industriales, científicos y artísticos de las grandes potencias europeas. En contrapartida, son también los años del desarrollo industrial y los consiguientes auges del liberalismo económico y el capitalismo, los cuales propiciarán la formación de nuevos sectores profesionales que modificarán fundamentalmente el sistema social, cultural y artístico de finales del siglo XIX.

Para entender convenientemente cómo se articulaba el sistema del arte en los últimos años del siglo XIX, cómo entran a formar parte de él nuevos sectores profesionales ajenos al Estado y la Academia, y cómo estos ayudan a las emergentes vanguardias a consolidarse, debemos en primer lugar comprender cómo se articulaba este en París hacia finales del Segundo Imperio, y posteriormente con la llegada de la III República, y por qué surge la necesidad entre algunos artistas de promover su obra en el extranjero (Genet-Delacroix, 1986: 40-73; Martin-Fugier, 2007).

La fatalidad de la falta de éxito que ahogaba al creciente número de artistas residentes en París durante el Segundo Imperio, y provocada por el estrecho embudo que generaba la rigidez académica, obligó al Estado a la creación del Premio Nacional en 1874, rompiendo así con el monopolio del Premio de Roma, administrado por la propia Academia y Escuela de Bellas Artes, y posibilitando la inclusión de los artistas oficiales en las esferas institucionales (Anceau, 2008: 10-26; You, 2012). *Grosso modo*, artistas académicos y oficiales no tenían porqué mostrar estilos o técnicas distintas los unos de los otros (Boime, 1971: 15 y ss; Georgel, 1975: 62; Moulin, 1972: 383-422); ni siquiera el número de encargos recibidos por parte del Estado tenía porqué ser menor en un caso que en otro. La diferencia radicaba en la consagración institucional que obtenían los artistas académicos, muy alejada de la de los oficiales (Lethève, 1968: 158).

En el otro extremo del artista académico, el libre. Libre porque a diferencia del primero, considerado padre educador de los valores morales de la patria, que ilustra al pueblo a través de sus obras, el artista libre se despoja de esta carga didáctica y moral, depositando en las manos del público su veredicto y éxito. A estos últimos y a sus estrategias haremos alusión en este trabajo, sin que ello quiera significar que el iniciar una carrera como artista libre imposibilitase la consagración oficial.

Ser o no un artista libre, sin embargo, no constituía una alternativa tan poética como un siglo y medio después pueda parecernos. La inestabilidad económica, habitacional e incluso geográfica es afín a casi todos ellos. A la mescolanza de orígenes en muchos de los casos, se unía la imposibilidad o el rechazo a formar parte de una estructura que a su vez los repudiaba. La necesidad no obstante de vender para subsistir, les obliga a plantearse otras alternativas al siempre presente salón oficial. Por otra parte, la revolución industrial iniciada en Inglaterra y posteriormente extendida por el resto de Europa, particularmente en Alemania y Francia, conllevó la aparición de nuevos grupos sociales susceptibles de ser adquisidores de un arte diferente al oficial, y la consciencia por parte de los artistas de la diversidad de identidades, gustos y orientaciones estéticas de estos potenciales clientes, en función del ámbito social o geográfico del que proviniesen, hacen el resto.

2. LA PROMOCIÓN INTERNACIONAL, LA VINCULACIÓN CON LA TRADICIÓN NACIONAL Y EL ANHELO DE LA CONSAGRACIÓN INSTITUCIONAL

Sin querer detenernos excesivamente en las estrategias desplegadas por los artistas de mediados de siglo en la búsqueda de una autonomía que les posibilitase su desvinculación de los salones oficiales, baste decir que el juego expositivo con las ciudades de provincia o extranjeras será afín a muchos de ellos. Véase el caso de Courbet, quien bascula entre la elaboración de cuadros de temática social y políticamente incorrectos, con otros de gusto más local, destinados a ser expuestos en provincias (Perrin, 2019: 135). O los de Manet, Pisarro, Legros, Whistler o Fantin Latour, quienes a través de la *Sociedad de Aguafuertistas* exploran las oportunidades de difusión de este producto en auge que, siendo de pequeño formato, limitado coste de producción, y fácil adquisición por parte de un público más o menos burgués, podía resultar fácilmente comercializable en el extranjero (Bouillon, 1986: 89-113).

Los cauces utilizados por el arte de vanguardia en el extranjero a partir de los años ochenta y noventa, sin embargo, se independizan poco a poco de los oficiales de forma más sistematizada. La red de críticos de arte, marchantes y amateurs internacionales de arte moderno se consolida gradualmente, facilitando su difusión. Se crean nuevos salones orientados a la exposición de arte moderno internacional, en los que, pese al elitismo de sus organizaciones y lo mesurado en muchos casos de sus muestras, posibilitan la presentación en sociedad de artistas de muy diferente índole que muy difícilmente habrían podido dar a conocer su obra sin ellos.

Entre los más relevantes, sin duda, el *Salón de los Veinte* –XX (Fig. 1)– , fundado en Bruselas en 1883 por Octave Maus, reconvertido en *La Libre Esthètique* en 1893, e inspirado en la propuesta artística independiente que caracterizó al *Salón de los Rechazados* de París de 1863, pretendía la creación de una élite artística similar a la que distinguían a la galería de Petit en París o a los clubs británicos –la *Grosvenor Gallery* fundada en 1877 y la *New English Art Club* de 1887, sobre todo–, que fuese capaz de sacudir al Salón Oficial de Bruselas. La presentación

mundana del arte de vanguardia que en él se ofrecía, cuyas exposiciones se completaban con conciertos, conferencias, lecturas y cócteles, trataba de ser contrarrestada con cierto aire político (Block, 1984; Sánchez, 2012; Canning, 1980; Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993; Fundación Mapfre, 2001). Pese a sus aspiraciones modernas, la estrategia era hasta cierto punto comedida: junto a artistas de reconocido prestigio en los salones oficiales internacionales y en las Secesiones de Viena, Berlín o Múnich, en las que habían conseguido incluirse los impresionistas, se exponía la obra de algunos más innovadores, que pretendían servir de contrapunto. Entre estos últimos se encontraron por ejemplo Toulouse Lautrec, Paul Gauguin o Paul Signac.

FIGURA 1. *El Salón de los XX de Bruselas en 1884.*



Fuente: WikimediaCommons

De hecho, todas estas tendencias artísticas que, de manera más o menos fortuita, se ha convenido en denominar Postimpresionismo, se benefician notablemente de las relaciones belgas gestadas a partir del entorno del Salón de los XX, y que posteriormente les posibilitará el salto a Alemania. Entre los mayores responsables de estas buenas relaciones se encuentra precisamente Signac,

a quien Maus acoge en calidad de impresionista –habiendo sido ya recibidos con anterioridad Pissarro, Monet y Seurat–. Creo interesante remarcar este punto como elemento fundamental en la comprensión de las estrategias vanguardistas por consolidarse, tanto en el mercado extranjero como en el nacional: la vinculación con la tradición, y por tanto con la identidad nacional.

***FIGURA 2**: Claude Monet, La Rue Montorgueil, 1878. Musée d'Orsay, París.*



Fuente: WikimediaCommons.

La tentativa de vincular modernidad y tradición no solo no es nueva, sino que será recurrente a lo largo de la historia de las vanguardias, tanto las del XIX como las del XX. La autonomía técnica y estética por estas

reivindicada, y no ajena al espíritu mercantil, aspiraba a la consagración oficial, o, dicho de otro modo, a ser digno representante del arte patrio, máxime en tiempos de exaltación patriótica tras la pérdida de la guerra franco-prusiana de 1870. De las mofas periodísticas por el aburguesamiento de los nuevos cuadros de Monet, quien había sustituido los paisajes de Le Havre por escenas de los nuevos bulevares haussmanianos y estaciones de tren (Fig. 2), al tiempo que plagaba sus obras de banderas patrióticas – «*¿el Impresionismo? Se da un lavado de cara, se pone los guantes. Pronto cenará en la ciudad»*, se decía (Tardieu, 1879: 202)–, a las críticas al Simbolismo, al que se tachaba de «*promover una revolución en zapatos de tacón»* (Scheffler, 1913: 45-46), la carrera hacia la consagración oficial es afín a muchos de ellos. Por este motivo, cuando Signac se identifica como continuador del Impresionismo frente al grupo de los XX, lo hace de manera consciente y premeditada, con la intención de ennoblecer sus orígenes artísticos. Pero no solo allí, en París, donde Seurat había muerto hacía poco, Signac insistía en proclamarlo, en sus discursos públicos, el nuevo Auguste-Dominique Ingres de la pintura moderna, heredero de la tradición francesa, llegando incluso a aventurarse en la redacción del libro *D'Eugène Delacroix au Néoimpressionnisme* en 1896.

La estrategia comercial queda por tanto clara: crearse en París una reputación de artista innovador, tratar de exponer y vender en el extranjero, aún a expensas de tener que dulcificar o modificar del todo la producción y exposición de esta para hacerla más vendible, pero, ante todo, hacer creer en la capital francesa que se era considerado en el extranjero.

3. LOS MARCHANTES DE ARTE Y LA MODULACIÓN DEL DISCURSO EXPOSITIVO. LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES ARTÍSTICAS

La multiplicidad de tendencias artísticas, la ebullición cultural –y en muchos casos pseudo-cultural– del París del cambio de siglo, y la ingente cantidad de escritos dedicados a artistas y publicados en las múltiples revistas artístico-literarias –también ellas responsables del relato historiográfico que cristalizará en el imaginario colectivo–, hizo rápidamente comprender a los

marchantes, nuevos promotores artísticos, la necesidad de distinguir la producción de sus protegidos frente a otros, pretendidamente menos interesantes. E ingeniosamente coligieron que distinguirlos públicamente no implicaba necesariamente que estos fuesen mejores: era, que imperativamente lo pareciesen; estos jóvenes comerciantes vislumbraron la categórica necesidad de construir una reputación artística. Particularmente Ambroise Vollard, febril fabricador de mitos, insistirá en mostrar a los artistas a los que representó como figuras individuales, sin escuela (Vollard, 1914; 1919; 1924; Metropolitan Museum of Modern Art, 2007), pese a que sus archivos revelen las ventas de obras de otros muchos artistas menos comerciales.[18]

Como él mismo recordaría en sus memorias (1937: 145), de manera precoz percibiría que el éxito de la promoción artística residía en el juego expositivo con el extranjero, encumbrando las carreras de artistas no particularmente comerciales en vida como las de Vincent Van Gogh, Cézanne o el propio Gauguin, lucrándose como nadie del sentimiento de culpabilidad colectiva que provoca la desaparición de un profeta incomprendido.

Gauguin, sin embargo, no se internacionalizó en vida gracias a Vollard. Consciente desde muy pronto de la importancia de forjarse una sólida reputación en el extranjero, fracasó en sus numerosos intentos de relacionarse con los impresionistas y con Durand Ruel, quien no encontraba interés en sus obras, –pese a que Gauguin participase junto a los impresionistas en varias de sus exposiciones y el marchante terminase por celebrar la que sería la última muestra dedicada al artista en París antes de su muerte (Galerie Durand-Ruel, 1893)–, así como por fraguar sólidas relaciones comerciales con Dinamarca a través de su mujer, de origen danés. Pese a su participación en el Salón de los XX por invitación expresa de Maus, en 1888 y 1891, y las alabanzas de este en la prensa, la producción de Gauguin no encontraría un relativo reconocimiento hasta que el sector literario simbolista se interesara en su obra, que tan bien encarnaba sus propias proclamas antipositivistas y antinaturalistas, encumbrándolo como pintor simbolista. La defensa de la *barbarie* de Gauguin (Fig. 3), que tanto lo unían a Paul Verlaine, Maurice Barrès y

[18] Los archivos Vollard a los que me refiero son los conservados en los Archivos de los Museos Nacionales de París, clasificados como Fonds Vollard, M 421.

Arthur Rimbaud, no podía llevarlo a otro final que el de este último: el del mito por abandono. No será hasta su marcha definitiva a la Polinesia y su posterior muerte cuando surja la leyenda del pintor.

Vollard, quien suspicazmente había guardado las obras que de Gauguin había adquirido durante los años previos, aprovecha la coyuntura para exportarlas rápidamente al extranjero. De los seis lienzos que de él pueden verse entre 1907 y 1909 en Viena, Praga, Budapest, Múnich o Moscú entre otras ciudades, y que constituyen la expansión del artista en Europa del Este y Alemania, todos ellos fueron prestados por él, al igual que aquellos expuestos en las exposiciones impresionistas de las Grafton Galleries de Londres de 1910 y 1912 –de las que hablaremos más tarde– y la *Exposition Centennale (1812-1912)* de San Petesburgo en 1912. No son los primeros, hay que reconocerlo. Anteriores a estas muestras, las secesiones de Viena y Berlín, y poco después el Salón de Otoño de París, todas en 1903, muestran piezas de Gauguin. Mientras que en los siguientes años los cuadros del pintor recorren Bruselas y Ámsterdam, y regresan a Viena y Berlín, París no vuelve a interesarse en su producción hasta 1906 (Joyeux-Prunel, 2005: 126 y ss). Ha hecho falta el exilio en la Polinesia y la muerte para volver triunfante a la ciudad con una retrospectiva de 227 obras en el Salón de Otoño (Grand-Palais des Champs-Elysées, 1906).

FIGURA 3. *Paul Gauguin, ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?, 1897. Museum of Fin Arts Boston.*



Fuente: WikimediaCommons.

De análoga forma a como había procedido con Gauguin, Vollard rentabilizó la desaparición de Van Gogh, apoyándose no solo en la prensa simbolista, que se había manifestado adalid en la voluntad de reparar el olvido injustificado que el pintor había sufrido en vida, –pese a que el supuesto olvido no había sido tal (Aurier, 1890: 24-29; Heinich, 1992)– , sino también en la exposición internacional de sus obras, particularmente en Alemania y Estados Unidos, ambas fuertes potencias económicas que removían sentimientos de inferioridad entre los franceses. El marchante insistía en la perspicacia alemana para la aprehensión del arte más innovador, dejando caer nombres como los del marchante Cassirer, con quien hacía negocios, el pintor Max Liebermann, quien había tenido gran responsabilidad en la introducción del Impresionismo en Alemania, o Hugo von Tschudi, Director de la Galería Nacional de Berlín. Sin embargo, Van Gogh no interesaría a Cassirer hasta 1898, algunos años después de su éxito generalizado, y los coleccionistas, de manera general, no se sentirían atraídos por el Impresionismo hasta 1880, cuando en Francia ya estaba más que asentado (Joyeux-Prunel: 238).

¿Quiere esto decir que la internacionalización de los pintores simbolistas, –o así considerados– dependía exclusivamente de la buena gestión de un marchante? No, ya hemos visto cómo Gauguin en vida había hecho lo posible por internacionalizar su obra, como anteriormente lo habían hecho Courbet, Manet, Whistler y los demás. La importancia, sin embargo, de una buena promoción internacional, era vital para la sólida construcción de una carrera artística. Y Vollard, aunque suspicaz, no era el único en jugar al juego internacional y al impulso comercial de las obras de los artistas a los que representaba. Sírvanos el ejemplo de Monet.

Los llamados impresionistas –entre los que se encontraban los más radicales Monet, Renoir, Cézanne, Degas, los propios Sisley y Pissarro, así como los más comedidos Guillaumin, Astruc, Eugène Boudin o Morisot–, fueron en gran medida socorridos por la intervención del

marchante Durand-Ruel[19]. Este no solo sería el primero en proponer en su galería obras impresionistas, sino que se lanzaría a la providencial promoción internacional de muchos de ellos, siendo finalmente responsable, junto con los galeristas Petit y Bousson et Valadon –sucesores de Goupil– del éxito comercial de algunos, particularmente de Monet[20].

Tras la organización de muestras en Londres, Rotterdam y Berlín entre 1882 y 1885, Durand Ruel entra en contacto con James F. Sutton –fundador de la *American Art Association*, cuyo objetivo era la promoción del Arte Moderno en Estados Unidos–, quien terminaría siendo su intermediario más eficaz en Nueva York. Con él organiza una primera exposición impresionista en 1886 en la que, de manera inteligente relacionan las obras de Monet, Degas, Renoir o Morisot, con las de artistas más académicos y apreciados por el público estadounidense, en la voluntad de establecer paralelismos culturales y estéticos, como John Lewis Brown o Alfred Roll. En la segunda exposición organizada por Durand-Ruel y Sutton, se exhiben obras aún más conservadoras (Huth, 1946: 225-254). Nuevamente, la vinculación entre vanguardia y tradición cultural e identitaria está presente.

Gracias a los libros de cuentas que del artista se conservan, conocemos la evolución de las retribuciones de Monet hasta 1889 (Stuckey, 1995). Su entrada en la Galería Petit, en la que los fallecimientos de Manet y Giuseppe de Nittis han dejado plaza, es sin lugar a dudas favorable para el artista, y las exposiciones que de él celebran Durand–Ruel y Sutton en Estados Unidos aumentan su caché y, sobre todo, su repercusión internacional. Pero la consagración definitiva de Monet se perfilará tras la firma de su contrato en exclusiva con Bousson et Valadon en 1888 y su promoción en la Exposición Universal del año siguiente: una de entre las primeras obras de la serie *Meules*, comprada por Bousson et Valadon por 2.500 francos, fue inmediatamente vendida por 4.500, y expuesta en la Galería Georges Petit durante la Exposición Universal, para ser

[19] El marchante editará sus memorias junto a cartas intercambiadas con Renoir, Monet y Sisley entre otros en 1939, en colaboración con el historiador del arte Lionello Venturi. Los dos volúmenes se encuentran citados en la bibliografía.

[20] Los fondos bibliográficos de cerca de 900 volúmenes, pertenecientes al artista y fuente fundamental para su estudio se conservan en su casa de Giverny.

nuevamente recomprada por los marchantes por 6.500 francos, y colocada, tras la jugada, por más de 10.000 al industrial Alfred Pope. El pasado 15 de mayo de 2019, una de las obras de esta serie fue vendida por 110 millones de dólares por la casa Sotherby's. Habrá que esperar para alcanzar estos precios, pero en 1890 Monet ya puede comprar la casa que alquilaba en Giverny y dedicarse al cuidado del exuberante jardín que plasmará, una y otra vez, durante los últimos años de su vida, y, cuyas *Nymphéas*, terminará ofreciendo al estado francés, tras la firma del armisticio en 1918, como símbolo de paz[21]. El mercado cambia efectivamente después de una buena promoción, pero ¿quiénes compran durante el proceso promocional?

4. LOS COLECCIONISTAS DEL ARTE MODERNO. VARIAS TIPOLOGÍAS, VARIAS ASPIRACIONES.

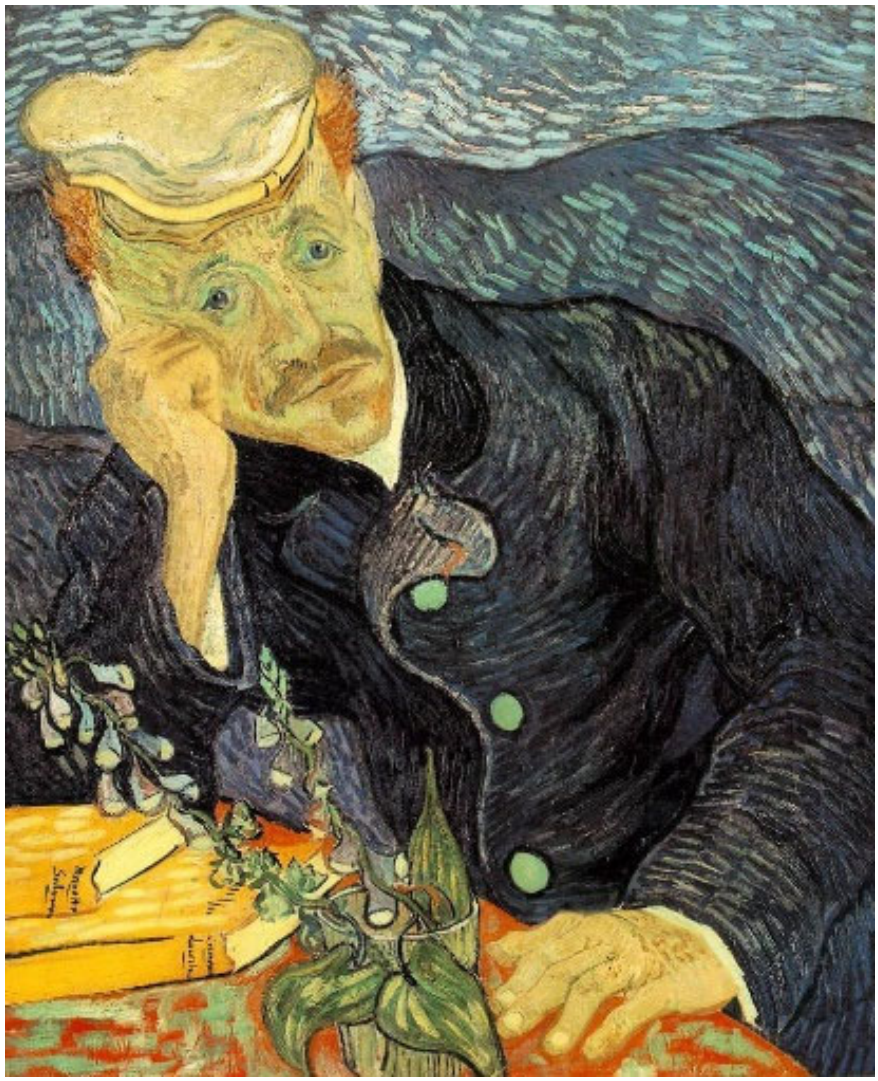
En el caso del Impresionismo y Postimpresionismo, de manera general, y dentro del mercado francés, se distinguen dos sectores diferenciados (Distel, 1989). De un lado, los amigos de los propios artistas, apasionados del Impresionismo, en ocasiones artistas ellos mismos, que tienden a constituir colecciones estables. Entre ellos doctores, empleados de aduana, industriales, compositores y pasteleros, que han pasado a formar parte del imaginario impresionista y postimpresionista a través de los numerosos retratos que de ellos se hicieron. Piénsese en los realizados por Degas y Cézanne a Victor Chocquet, los de Renoir y Pisarro a Eugène Murer, los de Manet a Emmanuel Chabrier y a Jean Baptiste Faure, o el de Van Gogh a Paul Gachet (Fig. 4). De otra parte, un sector compuesto, generalmente por comerciantes republicanos, bien posicionados económicamente, y cuyo interés en el arte es más de tipo especulador que humanístico: Théodor Daudet, comerciante de vinos y espirituosos y su primo Étienne Baudry, propietario de los viñedos, Georges Charpentier, dueño de la prestigiosa editorial, Albert y Henri Hetch, comerciantes cercanos al político republicano Léon Gambetta, el banquero Charles Ephrussi o cómo no, el comerciante de tejidos Ernest Hoschedé,

[21] En los Archivos de los Museos Nacionales de Francia se conserva el acto notarial de cesión con fecha 12 de abril de 1922. Su referencia es P-8 1922 Claude Monet.

quien se obsesionará hasta tal punto con la obra de Monet que terminará por perder toda su fortuna, su colección y hasta a su mujer, quien se casaría con el pintor en 1891. El caprichoso destino querrá que los tres reposen juntos a eternidad en el cementerio de Giverny. Estos últimos coleccionistas, se distinguen por su apertura a la innovación cultural y la fluida circulación de sus obras entre marchantes y ventas públicas, muy particularmente la de Hoschedé en Drouot en 1878, en la que vieron la luz trece Sisley, nueve Pisarro, cinco Manet, tres Renoir, dos Morisot y dieciséis Monet, –entre ellos *Impression. Soleil levant*, ¡que no alcanzó más de 210 francos! (Drouot, 1878)–. Pero hay algo en lo que todos estos compradores se asemejan: su carácter cosmopolita e internacional. O grandes viajeros o de origen extranjero –Belli era rumano, Murer austriaco y Ephrussi ucraniano, por ejemplo–, todos fomentan una amplitud de miras general. Gracias a estas colecciones, los artistas ganan confianza, recurren a galerías importantes, se introducen en los círculos republicanos, y poco a poco, se gesta la imagen más burguesa del Impresionismo, que terminará oficializándose poco después.

Estos primeros coleccionistas disminuyen tras 1885, cuando sus colecciones están ya constituidas, los precios han aumentado y los pintores no necesitan un apoyo inmediato. Entran aquí en juego los compradores americanos, interesados particularmente en el Impresionismo tras las exposiciones de Durand–Ruel y Sutton. Compradores franceses cosmopolitas, o extranjeros afincados en Francia, que dan pie a un mercado internacional, por tanto.

***FIGURA 4**. Vincent Van Gogh, Le doctoeur Paul Gachet, 1890. Colección privada, Tokio.*



Fuente: WikimediaCommons.

Fundamental en la creación de una potente red comercial en Estados Unidos fue Mary Cassatt (Vadepied, 2014), quien convence a Louisine Havemeyer, esposa del magnate del azúcar Henry Havemeyer, de comenzar una colección de pintura impresionista en 1883. Tan entusiastas serían de esta pintura, que incluso el local en el que Durand–Ruel establece su sucursal en Nueva York en 1888 pertenecerá al matrimonio

(Musée d'Orsay, 1997). Además de ellos, William H. Fuller, Director de la *National Wall Paper Company*, resultará un apasionado de Monet, organizando la primera exposición monográfica dedicada al artista en la *Union League Club* de Nueva York, o W. H. Crocker, hijo de Charles Crocker, financiador del *Central and Southern Pacific Railroads*, quien no duda en gastar de golpe 100.000 dólares en la sucursal de Durand–Ruel por una colección de Millet, Delacroix, Courbet, Puvis de Chavannes, Manet, Degas y Renoir.

Estos coleccionistas frecuentemente donan sus colecciones de arte francés a museos americanos –como los Havemeyer al de Arte Moderno de Nueva York–, o promueven los suyos propios –como el Crocker Art Gallery de Sacramento–, no solo motivados por las fuertes exenciones fiscales, sino por el a veces, cuestionable deseo de ejercer una influencia cultural y política en su entorno. El sostén de artistas innovadores se convierte, para muchos, en el modelo del nuevo republicanismo internacional (Tarasco-Long, 2007). Sin embargo, las aspiraciones de otros coleccionistas serían muy diversas.

5. LA ARTICULACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y NARRATIVO-HISTORIOGRÁFICA DE LAS VANGUARDIAS *FIN-DE-SIÈCLE*

Particularmente relevante, en cuanto a Impresionismo y Postimpresionismo se refiere, Karl Ernst Osthaus, hijo del banquero Carl Ernst August Osthaus, formará parte de la cooperativa internacional responsable de la creación de la revista *PAN*, cuyo número especial dedicado al Neo–Impresionismo, será el punto de partida de posteriores invitaciones a artistas, exposiciones, encargos decorativos y recomendaciones a críticos de arte y directores de museo. Hugo von Tschudi, director desde febrero de 1896, de la Nationalgalerie de Berlín, o Georg Treu, conservador del Museo de Dresde, son buenos ejemplos de ello. El propio Osthaus fundará su propio museo de pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas en 1902, el Museo Folkwang. Con el nombramiento del Conde Harry Kessler como Director del Museo de Artes Decorativas de Weimar

en 1903, Alemania se configura como un nuevo centro de recepción de la modernidad (Kostka, 2004: 131-158).

Las propuestas expositivas de este último, y los escritos del crítico y marchante Julius Meier–Graefe sobre Puntillismo y Postimpresionismo, terminarán por configurar la interpretación historiográfica que de estos movimientos se tendrá en Alemania. Y es este un factor crucial en la comprensión que de la historiografía de estas primeras vanguardias tenemos en la actualidad. Mientras que Kessler, siguiendo el modelo de Durand–Ruel, presenta una exposición evolutiva de la pintura moderna, en la que vinculaba obras de autores impresionistas ya consagrados, como Rodin o Renoir, a la de los menos conocidos por entonces Gauguin, Van Gogh o Cézanne, a modo de manifiesto indicativo genealógico, los escritos de Meier–Graefe, en los que Signac y Denis son designados "impresionistas modernos" (1903; 1903: 130-136; 1904), tratan de simplificar al público alemán de la época la relación entre Impresionismo–Modernidad–Pintura Parisina. Sin embargo, el desconocimiento por parte de Kessler y Meier–Graefe de las reivindicaciones estéticas inherentes al Puntillismo, o a las diversas tendencias que agrupaba el Postimpresionismo, así como las particularidades de cada uno de ellos –las aplicaciones científicas en relación a la óptica de los puntillistas, o el rechazo al positivismo de los nabis–, determinan en gran medida, la errónea comprensión del Impresionismo como ascendiente de todas estas posibilidades.

Algo similar ocurrirá con la visión del Postimpresionismo expuesta por Roger Fry en Inglaterra, a través de las dos exposiciones celebradas en las Grafton Galleries de Londres, *Manet and the Postimpressionist* en 1910 y *Second Postimpressionist Exhibition* en 1912. El término Postimpresionismo sería acuñado por primera vez en estas exposiciones, sentando posteriormente las bases de esta agrupación de artistas y tendencias (Bruneau, 1996: 7-18), de ahí que artistas que con anterioridad habían sido asociados a círculos simbolistas por parte de la crítica, pasen, a partir de este momento, a ser considerados postimpresionistas. Posteriormente, la apelación ha ido evolucionando, y si bien hay consenso en fijar la fecha de inicio en 1880, su extensión, e incluso marco geográfico parece más variable. Así, Alain Bowness, en la introducción

del catálogo de exposición *Post-Impressionism. Crossed-Currents in European Painting* (Royal Academy of Arts, 1979: 9-12), extiende el movimiento hasta 1905 y los inicios del fauvismo; John Rewald en *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, del MOMA, llega incluso a introducir el fauvismo (Museum of Modern Art, 1978: 9), y la exposición consagrada por la Royal Academy de Londres al Postimpresionismo en 1979, incluía obras de Jan Toorop, Edward Münch, pintores del Brücke y expresionistas alemanes. En el Museo de Orsay de París, las salas dedicadas en la actualidad al postimpresionismo, así como las obras prestadas para la exposición *Impresionistas y Postimpresionistas, el nacimiento del arte moderno*, de la Fundación Mapfre, abarcan ejemplos de Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Seurat, Signac, Cézanne y los nabis como Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y Denis, poniendo punto y final en 1900 (Fundación Mapfre, 2013).

6. EPÍLOGO

Comprobamos pues, a tenor de todo lo anteriormente expuesto, como, los artistas de esta incipiente vanguardia artística de finales del siglo XIX, desenvuelta al margen del sistema institucional imperante en aquellos años, y que englobamos en las corrientes impresionistas y postimpresionistas, desarrollan dos estrategias de posicionamiento claras: por una parte, la internacionalización de sus producciones; por otra, la insistencia en vincular estas últimas a la tradición académica francesa. Como consecuencia de la imposibilidad de formar parte de los salones oficiales parisinos, estos artistas optarán por buscan nuevos mercados. En este sentido, se beneficiarán cuantiosamente del auge de una burguesía internacional que, gracias a la Revolución Industrial, se enriquece rápidamente y encuentra en la adquisición de sus obras, un distintivo de modernidad. En el deseo de llegar a un más amplio abanico de potenciales compradores, estarán dispuestos a modificar sus discursos artísticos, los cuales, sin embargo, serán taxativamente relacionados con otros de gusto académico, desvelando así su, en ocasiones, poco estudiado anhelo de consagración oficial.

La profesionalización de los nuevos marchantes de arte en estos mismos años y que, poco después, representarán a algunos de estos artistas, bien junto a otros de similares producciones, bien como figuras individuales, se sirven de estas mismas estrategias. No obstante, el mayor alcance de sus redes comerciales, artísticas y personales, de índole internacional, generarán consecuencias inesperadas. El interés por parte de los coleccionistas, historiadores del arte o directores de museos con los que se relacionan estos marchantes, no dudarán en exponer, divulgar y explicar ellos mismos la genealogía y alcance de estos nuevos medios expresivos, contribuyendo así a una narrativa historiográfica que ha quedado, en muchos casos, trascendentemente anclada en nuestra perspectiva actual de las vanguardias artísticas finiseculares, y que merecería, sin embargo, y a mi juicio, una profunda revisión.

7. REFERENCIAS

Anceau, Éric (2008), Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire. Parlement, Revue d'histoire politique, 4, 10-26.

Aurier, Arthur (1890), Les Isolés. Vincent Van Gogh. Mercure de France, 1, 24-29.

Block, Jane (1984), Les Vingt and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894, UMI Research Press.

Boime, Alain (1971), The Academy and French Painting in the XIXth century, Phaidon, 15 y ss.

Bouillon, Jean-Pierre (1986), Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle. Romantisme, 54, 89-113.

Bruneau, Anne-Pascale (1996), Aux sources du Post-Impressionnisme. Les expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres. Revue de l'Art, 113, 7-18.

Canning, Susan Marie (1980), A History and Critical Review of the Salons of the Vingt, 1884-1893, Pennsylvania State University.

Chu, Petra ten-Doesschate (2007), The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture, Princeton University Press.

Clarck, Timothy James (2003), The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers, Penguin Random House, 146.

Distel, Anne (1989), Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands, La Bibliothèque des Arts.

Genet-Delacroix, Marie-Claude (1986), Vie d'artistes. Art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle, Revue d'histoire moderne et contemporaine, (33), 1, 40-73.

Georgel, Pierre (1975), Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863, Revue de l'Art, 27, 62.

Heinich, Nathalie (1992), La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, Éditions de Minuit.

Huth, Hans (1946), Impressionnism comes to America. Gazette des Beaux-Arts, (24), 225-254.

Joyeux-Prunel, Béatrice (2005), Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin. Revue d'histoire moderne et contemporaine, 52, 126 y ss.

Kostka, Alexandre (2004), Paris-Weimar-Berlin: le "pivot merveilleux?". Paris-Weimar, Weimar-Paris. Kunst und Kulturtransfer um 1900, Stauffenburg Verlag, 131-158.

Lethève, Jacques (1968), La vie quotidienne des artistes au XIXe siècle, Hachette, 158.

Martin-Fugier, Anne (2007), La vie d'artiste au XIXe siècle, Audibert.

Meier-Graefe, Julius (1903) Der moderne Impresssionismus, 2, R. Muther Berlin.

_____ (1903), Von Poussin bis zu Maurice Denis [De Poussin a Maurice Denis], Le Monde de l'Art, 8, 130-136.

_____ (1904) Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, [Historia de la evolución del arte moderno; mirada comparativa sobre las artes plásticas, contribución a una nueva estética], Verlag Julius Hoffmann.

Moulin, Raymonde (1976), Les bourgeois amis des arts, Revue Française de Sociologie, (16), 3, 383-422.

Perrin, Pierre (2019), Le modèle oublié, Éditions Robert Laffont, 135

Rewald, John (1949), Extrait du journal inédit de Paul Signc, I, 1894-1895. Gazette des Beaux-Arts, (36), 989-991, 97-128.

Sánchez, Pierre (2012), Le Salon des XX et de la Libre Esthétique. Bruxelles 1884-1914, L'Echelle de Jacob.

Scheffler, Karl (1913), Henry Van der Velde, Insel Verlang, 45-46.

Stuckey, Charles (1995), Claude Monet, 1840-1926, Thames & Hudson/Art Institute of Chicago.

Tarasco-Long, Véronique (2007), Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du musée du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940, Presses Universitaires de Rennes.

Tardieu, Charles (1879), La Peinture au Salon de Paris. L'Art, 202.

Vadepied, Guy (2014), Mary Cassat: les impressionnistes et l'Amérique, Encrage.

Venturi, Lionello (1939), Les Archives de l'Impressionnisme: Lettres de Renoir, Monet, Pisarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents, Vol. 1, Durand Ruel Ed.

_____ (1939), Les Archives de l'Impressionnisme: Lettres de Renoir, Monet, Pisarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents, Vol. 2, Durand Ruel Ed.

Vollard, Ambroise (1914), Paul Cézanne, Éditions Ambroise Vollard.

_____ (1919), La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir, Éditions Ambroise Vollard.

_____ (1924), Degas (1834-1917), Éditions Ambroise Vollard.

Yon, Jean-Claude (2012), Le Second Empire : Politique, Société, Culture, Librairie Decitre.

(1898), Vente judiciaire des tableaux modernes et anciens, meubles et Curiosités composant la collection Hoschedé, cat.exp. [Hôtel Drouot, París], Ves Renou, Maulde et Cock.

(1893), Exposition Paul Gauguin, cat. exp. [Galerie Durand-Ruel, París].

(1906), Catalogue de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif, cat. exp. [Grand Palais des Champs-Élysées, París].

(1978), Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin, cat. exp. [Museum of Modern Art, Nueva York], 9.

(1979), Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting, cat. exp. [Royal Academy of Arts, Londres], 9-12.

(1993), Les XX et la Libre Esthètique. Cent ans après, cat. exp. [Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas].

(l997), La Collection Havemeyer. Quand l'Amérique découvrait l'impressionnisme…, cat. exp. [Musée d'Orsay, París].

(200l), El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica, cat. exp. [Fundación Mapfre, Madrid].

(2007), De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard, cat. exp. [Metropolitan Museum of Modern Art New York ; Art Institute of Chicago ; Musée d'Orsay, París].

(2013), Impresionistas y Postimpresionistas, el nacimiento del arte moderno, cat. exp. [Fundación Mapfre, Madrid].

MARÍA BLANCHARD. LA MUJER, LA DEFORME, LA OLVIDADA. LA NO MUJER

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
Universidad de Málaga

Mientras que la mujer no renuncie a su género,
no podrá ejercer el arte más que como aficionada.
La mujer de genio [creador] no existe;
cuando existe, es un hombre
Bettina Van Housten [Octave Uzanne],
La Femme Moderne, 1905

1. LA MUJER EN LAS ARTES. LA MUJER EN LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Si en la actualidad, el 70% de los artistas más relevantes del panorama artístico contemporáneo son mujeres (Combalia Dexeus, 2006), este fenómeno, que implica un importante cambio, social y cultural, propio de nuestro tiempo, no se produce hasta prácticamente finales del siglo XX. En su interesante escrito para la exposición dedicada a artistas del *arte nuevo,* celebrada por la Fundación Mapfre en 2008, Linda Nochlin se preguntaba por qué no ha habido grandes mujeres artistas (Parassols & Burillo, 2008). Haciendo un guiño a su pionero ensayo en la construcción de una historia del arte feminista y del feminismo en el arte, de idéntico título (Nochlin, 1971), y extensamente ampliado en una posterior monografía (Nochlin, 1988), la historiadora del arte estadounidense se ratifica en sus tesis: el entorno lo es todo.

Hasta finales del siglo XX, –podríamos llevar la fecha incluso hasta el XXI–, y siempre considerando sectores geográficos del primer mundo, el número de mujeres artistas ha sido menor al de los hombres, de igual manera que lo han sido el número de mujeres abogadas o de mujeres médicos frente a sus compañeros varones. Los primeros estudios

teóricos sobre mujeres artistas, realizados hacia los años setenta, –por tanto, bastante recientes–, y entre los que se incluyen los de Nochlin, los de Duncan (Duncan, 1973) o los de Lucy Lippard, por mencionar solo algunos, han llegado a interrogarse acerca de la posibilidad de la existencia de características artísticas propiamente femeninas (Lippard, 1979). Es decir, que subyaciese, en la producción artística femenina, un *modus* distintivo del masculino. En la actualidad, estas reflexiones, sabemos, no tienen razón de ser. Los motivos, contrastados, por los que el número de mujeres artistas ha sido tradicionalmente inferior, están más relacionados con el poco acceso a la cultura que éstas han tenido en comparación con el género opuesto, y por su inferior posición en el escalafón social, que las ha relegado a funciones de ámbito doméstico, amparadas en su natural condición de madre y esposa. Buen ejemplo de ello es que, durante la Edad Media, existieron un importante número de monjas miniaturistas, puesto que los conventos eran los únicos lugares de acceso a la cultura, tanto para hombre como para mujeres, y que, funcionando como pequeños ecosistemas independientes, disgregados ya por sexos, ofrecían equivalentes jerarquías profesionales a unos y a otros, sin menoscabo del género al que perteneciesen[22]. Sabemos igualmente, que, durante el Renacimiento, algunas afortunadas encontraron un entorno familiar que les posibilitó su acercamiento a la práctica artística. Sofonisba Anguissola, por ejemplo, es apoyada por su padre, un noble humanista que fomenta su formación junto al pintor cremonense Bernardino Campi (Ruiz Gómez, 2019). Levina Teerlinc, miniaturista, al igual que su marido, es invitada a trabajar en la corte inglesa, donde llegó a obtener un salario mayor del que se le pagaba a Hans Holbein (Perlman, 2010). Sin embargo, el acceso a las academias oficiales les estaba vetado, dificultando enormemente el acceso a la práctica del dibujo con modelos reales, lo que implicaba un desconocimiento anatómico profundo, que complicaba la representación de cuerpos proporcionados. A lo largo de todo el siglo XVIII, la actitud de las academias de arte oficiales hacia las mujeres es contradictoria. En principio no son

[22] Precisamente, este es el tema de investigación del proyecto ERC-2010-STG del CSIC, titulado “Reevaluación de los roles de las mujeres como "creadoras" del arte y la arquitectura medievales”, https://www.csic.es/es/casos-de-exito/reassessing-roles-women-makers-medieval-art-and-architecture [consultado el 13 de mayo de 2022].

admitidas, a expensas de haber obtenido grandes éxitos, y siempre como miembros honoríficos, nunca como alumnas –lo que imposibilitaba su acceso a los premios–, y por supuesto, jamás como docentes. En la Academia de Bellas Artes de París, de los 450 miembros que la formaban a principios de siglo, sólo 15 eran mujeres, todas hijas o esposas de los miembros varones (Combalia Dexeus, 2006). A partir de 1706 se prohíbe la entrada a las mujeres, y aunque Marie Thèrese Reboul consigue ser admitida en 1741, rápidamente vuelve a vetarse el ingreso al sector femenino. La École du Louvre comenzará a aceptarlas como alumnas oficiales en 1882 (Therrien, 1998); la Escuela de Bellas Artes de París lo hará en 1897 (Sauer, 1990). Hasta entonces, su educación debía pasar por otras academias no oficiales [Fig. 1].

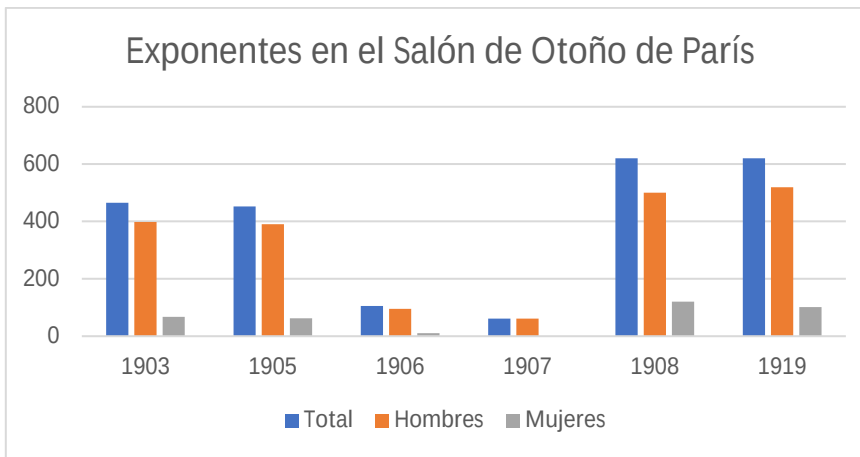
FIGURA 1. *Ernest Louis Désiré Le Deley, Escuela Nacional de Bellas Artes, taller Humbert, 1903, carta postal, París, ENSBA.*



Fuente: Awarewomenartists

Hagamos un receso, por un momento, para llamar la atención sobre dos aspectos importantes relativos al *entorno*. De un lado, el entorno familiar, y para ser más concretos, el masculino familiar: la mayor parte de las mujeres que conseguían ser artistas, con mayor o menor éxito, eran apoyadas por sus padres, muchos de ellos artistas igualmente. Pero, más relevante aún, es el número de mujeres artistas cuyos maridos o parejas fueron, también ellos, artistas. El elenco, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX es asombroso: Camille Claudel y Auguste Rodin, Sonia y Robert Delaunay, Marie Laurencin y Guillaume Apollinaire, Sophie Taueber y Jean Arp, Marevna y Diego Rivera, Angelina Beloff y Diego Rivera, Frida Kahlo y –sí, de nuevo– Diego Rivera; y de manera particular en el entorno de las vanguardias rusas –Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov, Varvara Stepánova y Aleksander Rodchenko, Liubov Popova y Alexander Vesnin, Olga Rózanova y Aleksei Kruchenykh–, como bien demuestra la exposición celebrada en Viena en 2016 sobre el tema (Brügger et al., 2016). La mayor comprensión por parte de ambos de la necesidad de dedicación al *hecho artístico* era fundamental para las mujeres que deseaban trascender del rol pasivo que de ellas se esperaba.

FIGURA 2: *Exponentes en el Salón de Otoño de París, disgregados por sexos, entre los años 1903 y 1919.*



Fuente: Belén Atencia Conde-Pumpido

De otra parte, y siempre en referencia al *entorno*, es importante incidir en cómo el de índole institucional acoge a las mujeres. Centrémonos en el entorno institucional parisino, que será aquél que integre María Blanchard a principios de siglo. Hemos visto cómo, a finales del siglo XIX, el número de mujeres que consigue formar parte del círculo artístico oficial, representado por la Academia de Bellas Artes, es ínfimo, y que, el rol *honorífico* otorgado por esta es nuevamente pasivo. El entorno, en este sentido, no les es favorable. Así lo deja patente en sus diarios Marie Bashkirtseff, quien siguió una formación artística en la Académie Julien, a finales del XIX, y que en 1878 clamaba: *Visitamos la Escuela de Bellas Artes. Suficiente para llorar de rabia. ¿Por qué no podemos estudiar allí?* (Peacock, 2005).

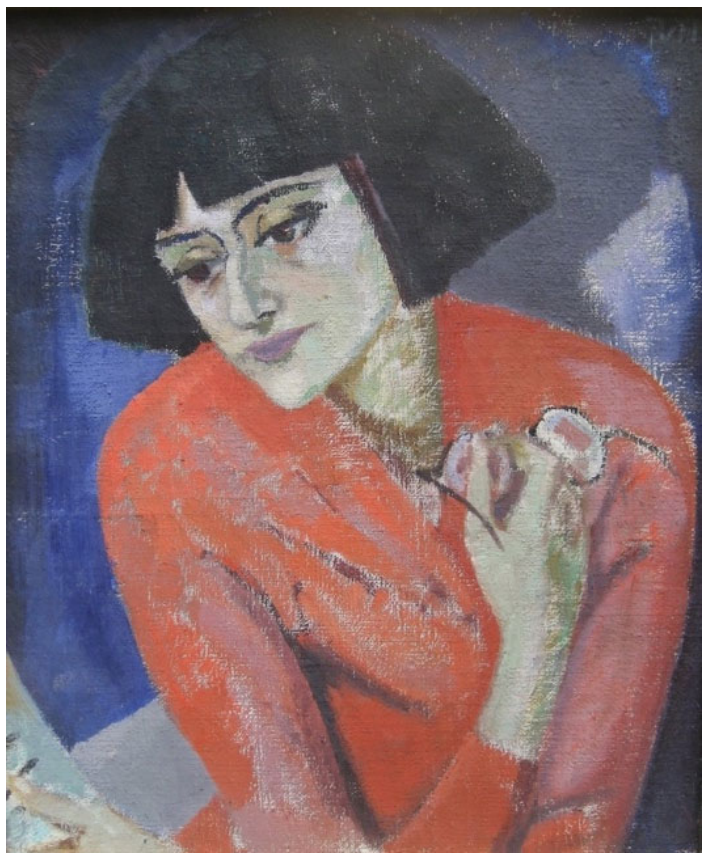
Efectivamente las cosas cambian con la llegada del nuevo siglo, tanto para hombres, como para mujeres. El cuasi monopolio de la Academia de Bellas Artes en París vio menguado su poder con la apertura de nuevas academias, más receptivas, no sólo a nuevos estilos y técnicas artísticas, también a la presencia femenina en el ámbito. Aunque la aceptación por parte del público a esta nueva coexistencia parece ir, paulatinamente creciendo (Saunier, 1901), la consideración de estas mujeres como meras *profesionales del arte*, equivalentes a obreras, artesanas, trabajadoras de la gran ciudad, en definitiva (Fagus, 1901), desvela una peyorativa apreciación de su incorporación al sector profesional. Precisamente, hablando de la obra de Marie Bashkirtseff, Gustave Moreau afirmará despectivamente:

> "La grave intrusión de la mujer en el arte sería un desastre irremediable. ¿Qué será de nosotros cuando seres cuyo espíritu es tan positivo y con los pies en la tierra como es el espíritu de la mujer, cuando seres tan desprovistos del verdadero don de la imaginación, vengan a traer su horrible sabiduría artística con justificadas pretensiones de apoyo? Esta Marie B. [...] te pone la piel de gallina [...]. Pobre idiota inflamada, pobre portera exaltada [..] es para huir del arte y de todo lo que con él tenga que ver, para siempre y sin retorno" (Moreau, 1984, p. 207).

Es más, aunque la inauguración de nuevos salones de exposición oficiales, de espíritu más aperturista e innovador de lo que podía serlo el salón anual de la Academia de Bellas Artes –Salón de los Independientes y de Otoño, sobre todo–(Brauer, 2013), abría las puertas a la participación

femenina en iguales términos que a la masculina, lo que suponía ya todo un avance, las cifras de intervención, de uno y otro género, distaban mucho de ser equitativas.

FIGURA 3: Tora Vega Holmström, María Blanchard, óleo sobre lienzo, 1921.



Fuente: ©ToraVegaHolmström

Un estudio pormenorizado de los catálogos de exposición de los primeros años del siglo XX, en estos salones, se torna primordial para el esclarecimiento de estos datos. En este sentido, la labor de algunos proyectos de investigación, dedicados a cartografiar las exposiciones celebradas durante estos años, y facilitar las cifras y referencias de dichos catálogos, en ocasiones poco accesibles para los investigadores, resulta

fundamental[23]. Tomemos como ejemplo el Salón de Otoño, inaugurado en 1903. Ese mismo año participaron un total de 465 exponentes, de los cuales, 398 son hombres, frente a las 67 participantes femeninas (Salon d'Automne, 1903). La tendencia se mantiene dos años después, con un total de 452 artistas, de los cuales 390 son hombres y 62 son mujeres (Salon d'Automne, 1905). En 1906 y 1907 el número de expositores general cae en picado, lo que supone que el número de exponentes hombres en 1906 sea de 95, frente a 10 mujeres, y de 61 hombres en 1907 frente a ninguna mujer (Salon d'Automne, 1906, 1907). El número total de exponentes remonta en 1908, pero la progresión femenina sigue siendo similar a la de 1903: sólo 120 de los 620 exponentes son mujeres (Salon d'Automne, 1908) [Fig. 2]. Este será el panorama expositivo con el que se encontrará María Blanchard cuando llegue a París en 1909 [Fig.3]. A ello hay que sumar otros datos. Casi la totalidad de los críticos de arte que publicaban en prensa no específicamente femenina eran hombres. En 1903 sólo hubo una mujer entre el jurado del Salón de Otoño (Salon d'Automne, 1903); 4 en 1905 y 8 en 1906 (Salon d'Automne, 1905, 1906); ninguna en el jurado de pintura, el más relevante. Tampoco ninguna, en estos años, era directora de ningún museo, y solo una, Berthe Weill, era marchante de arte en París a principios de siglo, y aun habiendo tenido la lucidez de organizar las primeras exposiciones personales de Picasso, Metzinger, Van Dongen o Kupka, sobrevivía, solo, a duras penas (Le Morvan, 2011; Weill, 2009).

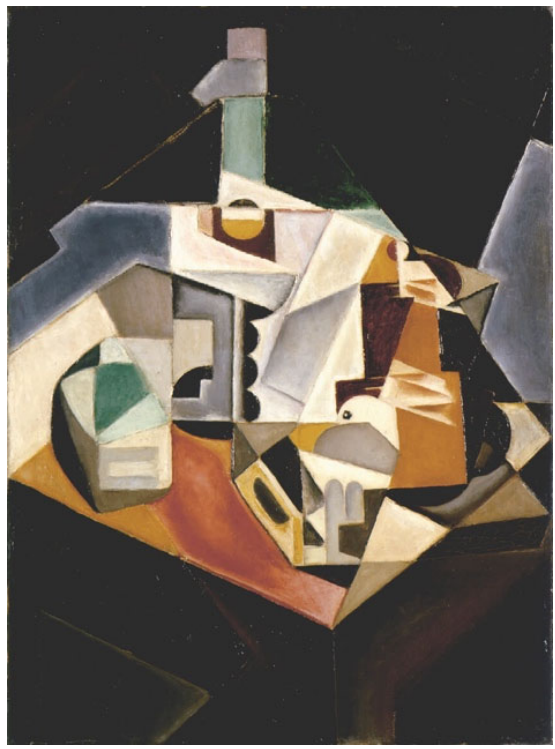
2. MARÍA BLANCHARD Y SU FORTUNA CRÍTICA. EL ÉXITO DE UNA MUJER NO MUJER; EL INJUSTIFICADO OLVIDO POR SER MUJER.

María Blanchard llega a París en 1909, gracias a una beca de la Diputación y del Ayuntamiento de Santander, su ciudad natal, la cual le posibilita el formarse en la Académie Vitti, junto a Van Dongen y Anglada

[23] Me refiero aquí, de manera particular al proyecto Artl@s, liderado por la Prof. Dra. Béatrice Joyeux-Prunel de la Universidad de Ginebra quien, junto a su equipo, ha desarrollado una base de datos que, si aún en construcción, permite el acceso a esta información. Quiero agradecer profundamente a la Dra. Béatrice Joyeux- Prunel y a la Dra. Cathérine Dossin, que me hayan permitido integrar este proyecto.

Camarasa. Relacionándose, en primera instancia, con el grupo fauvista, y, posteriormente, con el incipiente grupo cubista, Blanchard se aleja indefectiblemente del academicismo que había practicado con anterioridad. Gracias al segundo premio que obtiene en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910, puede postergar su estancia en la ciudad francesa. Será, en estos momentos, en los que ampliará su círculo de amistades a Diego Rivera, Angelina Beloff, Jacques Lipchitz y, posteriormente, Juan Gris, Jean Metzinger y Gino Severini. En definitiva, Blanchard había entrado de lleno en el nuevo grupo cubista que, en torno al marchante Léonce Rosenberg, habría de conformarse cuando estallase la Primera Guerra Mundial y Daniel-Henry Kahnweiler debiese exiliarse a Suiza, dada su condición de alemán (Atencia Conde-Pumpido, 2020a).

FIGURA 4: *María Blanchard, Naturaleza muerta, óleo sobre lienzo, 1918, Museo de Bellas Artes de Asturias.*



Fuente: Museo de Bellas Artes de Asturias

Blanchard vivía en el taller contiguo al que compartían Angelina Beloff y Diego Rivera en Montparnasse, y que visitaba con frecuencia Gino Severini. Juan Gris y Jacques Lipchitz, también muy vinculados artísticamente entre sí, acuden a las frecuentes reuniones que allí se celebran, y en las que se intercambian inquietudes artísticas y estéticas (Rivera & March, 1963; Severini, 1968). Gris, quien desde el inicio de la guerra, luchaba contra una salud débil, y huía del bullicio de París en pos de un aire más saludable para sus pulmones, decide marchar entre la primavera y el otoño de 1918 a Beaulieu-près-Loches. En esta estancia lo acompañarán Lipchitz, Metzinger y Blanchard. Durante ese tiempo, trabajando codo a codo, todos ellos reformularon un cubismo que parecía dar ya sus últimos coletazos, para reconvertirlo en una interpelación de las posibilidades de la figuración a través de la abstracción (Atencia Conde-Pumpido, 2020b) [Figs. 4, 5 y 6].

Durante todo este tiempo, Blanchard fue una más, personal y profesionalmente. Pese a las dificultades que entrañaba el tratar de insertarse en un sector, como hemos visto, en el que las mujeres se encontraban en clara desventaja en estos años –¿acaso hubo alguno en el que no lo estuviesen?–, la pintora santanderina supo hacerse un hueco, supo encontrar su *entorno*. En 1916 fue invitada, expresamente, por André Salmon a participar en la exposición *L'Art Moderne en* France, celebrada en el Salon d'Antin de París; en 1920, la revista *Séléction* la elige para participar en la exposición *Cubisme et Neocubisme*, que en Bruselas debería mostrar las obras de Picasso, Braque, Severini, Lipchitz, Metzinger y Rivera; al año siguiente, también participará en la exhibición *Exposició d'Art francés d'Avantguarda* en la Sala Dalmau de Barcelona (Salazar, 2012). En Francia, la crítica de los años veinte constata su éxito (Georges, 1927; Lhote, 1923), o al menos, una parte de ella. Las acusaciones de copia de las obras de sus compañeros masculinos, y más particularmente, de la de Juan Gris, hondeó durante muchos años en la crítica, tanto francesa como española, de la obra de Blanchard, cuando ésta última tuvo a bien recuperarla. Irigaray, en un estudio publicado en las últimas décadas del siglo pasado, defendía la noción de mimetismo como estrategia de posicionamiento en la voluntad de infiltración, en un *status quo* determinado, cuando se está en ausencia de poder (Irigaray,

Porter, & Burke, 1985). No comparto su opinión; creo firmemente que la producción cubista de estos artistas, con independencia de su género, fue fruto, en parte, de un trabajo colectivo (Atencia Conde-Pumpido, 2020b). En el caso francés, el iniciador del bulo parece haber sido Kahnweiler, quien, en la monografía que dedica a Gris tras su muerte, –y de la de Blanchard–, escribe: *"Hubo algunos cubistas menores, María Blanchard, por ejemplo, que no hacía otra cosa que copiarle"* (Kahnweiler, 1946). Lipchitz, por el contrario, defiende rápidamente a la pintora:

> "[…] Por eso creo que lo que dice usted sobre María Blanchard no es digno de usted. No es culpa suya que después de su muerte y de la de Gris, gente ignorante y poco escrupulosa haya borrado su nombre de sus cuadros para poner el de Gris. Era una artista sincera y sus cuadros contienen un sentimiento doloroso de una violencia inusual, sentimientos que están totalmente ausentes en las obras de Gris" (Yvars, 1997: 136).

En los años sucesivos, aquellos que formaron parte de su *entorno,* durante aquel período de su vida, también la defenderán. Rivera, destacará de ella su *extremada sensibilidad*, Severini le dedicará un artículo, alabándola, en *Valori Plastici* (Salazar, 2001), y el crítico de arte, Maurice Raynal, afirmará:

> "No me sorprendería que en un futuro más o menos lejano los historiadores del cubismo consideraran a María Blanchard como uno de los héroes de este movimiento prodigioso" (Raynal, 1927).

FIGURA 5: *María Blanchard, Naturaleza muerta, óleo sobre lienzo, ca. 1917, Association des Amis du Petit Palais, Ginebra.*



Fuente: Wikipedia

En 1995, Grete Schiller y Andrea Weiss publicaron un documental, al que siguió una monografía, en el que se recopilaban fotografías, secuencias cinematográficas y entrevistas, que reivindicaban una historia de París de los años veinte y treinta olvidada, en la que la revolución cultural, aparenta ser, en gran proporción, femenina (Schiller & Weiss, 1995). No han sido las únicas en abordar esta posibilidad. Ese mismo año, Gill Perry publicó su estudio acerca de la parcialidad de la transmisión historiográfica del arte contemporáneo y su reticencia a incluir a las mujeres en ella (Perry, 1995). En él, constataba que parte de la crítica de arte francesa más influyente –Louis Vauxcelles y el propio Raynal, como ya hemos mencionado–, en sus amplios estudios sobre arte contemporáneo, incluyen a numerosas mujeres del entorno artístico. En contraposición, las lecturas artísticas e historiográficas, establecidas con posterioridad a las experiencias de la Segunda Guerra Mundial, más rígidas, más excluyentes, sexistas y masculinas de lo que lo habían sido las anteriores, las condena al olvido. Olvido que ha tratado de repararse con insistencia

muchos años después (Vergine, 1980). Sin embargo, cabría aún preguntarse cómo consiguió María Blanchard encajar así en el entorno cubista.

La cuestión de la feminidad, o la feminidad frustrada de la artista, quien, por su doble escoliosis y joroba, estaba incapacitada para ser madre, será, no solo constante en la crítica artística a la pintora dedicada, sino explicación, primera y última, de su *equitativa* inclusión en el *entorno* artístico masculino. Es decir, que incluso cuando nos referimos a una crítica e historiografía producida con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, más abierta e inclusiva con *la cuestión femenina en el arte*, toda ella se impregna del carácter viril propio de los artistas que conformaban la modernidad. Es esta la verdadera paradoja del arte moderno, como muy bien ha notado Griselda Pollock: *mientras todo se volvía fluido y cambiante, al menos las verdades esenciales del sexo debían mantenerse con firmeza* (Pollock, 2012, 87).

Bien para justificar su implicación en el movimiento cubista, excesivamente cerebral para una sensibilidad femenina, bien para significar su falta de lirismo, la imposibilidad de realizarse como mujer aparece, en no pocas ocasiones, como única explicación plausible a sus elecciones artísticas:

> "Confinada a la soledad en una existencia que el destino quiso dolorosa, María Blanchard pudo entregarse al cubismo con la renuncia que esta forma de expresión impone a sus seguidores", diría el propio Raynal (Raynal, 1927, 66)

"No confía en su instinto femenino para organizar sus pinturas", añadiría Dorival (Dorival, 1944, 298–299). Incluso cuando su amiga María Laffitte, condesa de Campo Alange le dedique una monografía, también ella insistirá en su *frustración femenina:*

> "María, más que sus compañeros, se siente oprimida dentro de estas invenciones intelectuales, tan lejos de la ternura espontánea que hay en ella y que quiere brotar sin trabas, lejos de toda teoría, que tan mal va con su talento, esencialmente femenino. Unida ideológicamente a Juan Gris y Lipchitz, rechaza durante este tiempo, con energía que pudiéramos llamar "viril", todo lo que hubiera podido hacer sus composiciones más amables, más comunicativas, para encerrarse en teoría tan abstracta. Tanta energía en su desprendimiento nos demuestra hasta dónde llegó a sacrificar su dulce feminidad" (Laffitte, 1944, 38–39),

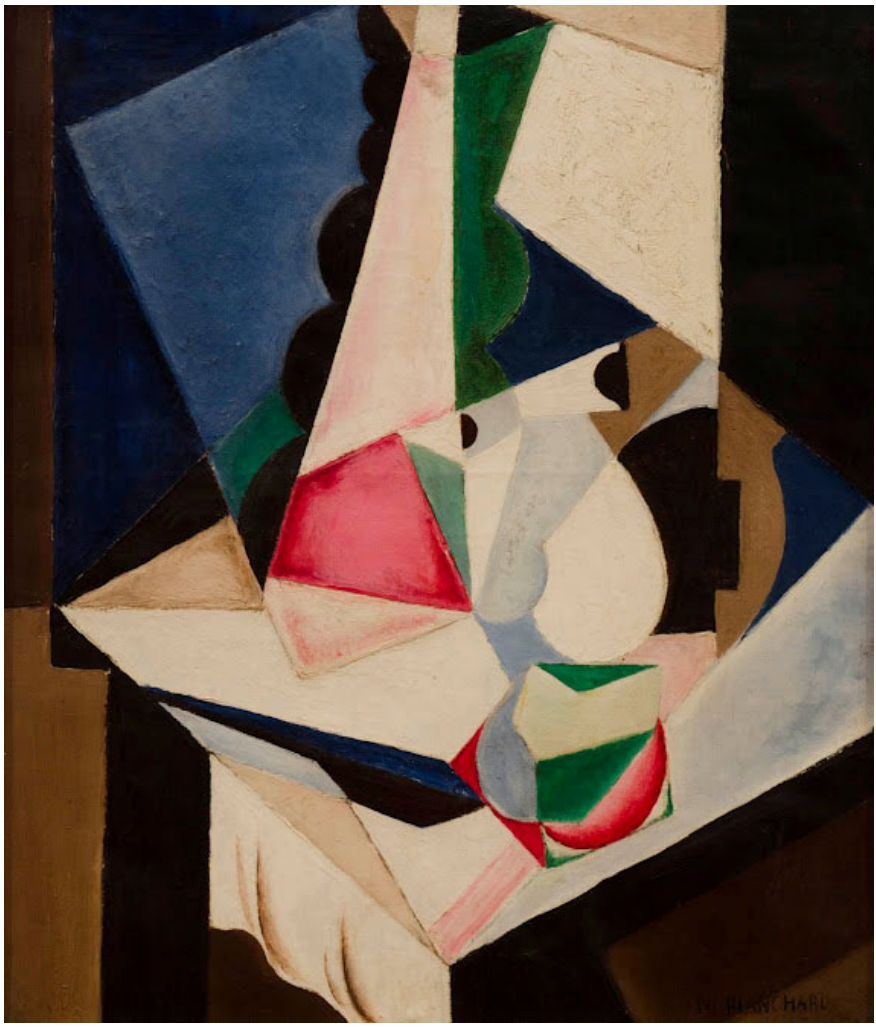
para continuar más adelante:

> "María, que se ha encontrado por fin a ella misma pintando sus retratos de niños, juega con los pinceles a la maternidad" (Laffitte, 1944, 58).

La elección de la temática de las maternidades, más que habitual a lo largo de la historia del arte, no es, bajo ninguna consideración, preceptiva de las mujeres, en tanto en cuanto, y como ya hemos visto, el número de artistas mujeres ha sido, tardicionalmente, muy inferior al de los hombres, y que las maternidades representadas a lo largo de los siglos han sido, por el contrario, numerosísimas. Como iconografía religiosa consagrada a la figura de la Virgen con el niño primero, y como laica, a la de una madre con su hijo, con la progresiva desvinculación de Iglesia y producción artística, las maternidades serán particularmente frecuentes en los tiempos de posguerra, precisamente porque alimentan esperanzas de reconstrucción, de regreso a la vida, de posibilidades de labrar un futuro, como muy bien señala Carmen Bernárdez (Bernardez Sanchís, 2009). No sólo en la producción de los años veinte aparece el tema en la obra de María Blanchard, también en su producción cubista hubo maternidades, y de hecho, no fueron estas tan numerosas como en las de Gris, Metzinger o Rivera (Atencia Conde-Pumpido, 2021).

De igual modo, su deformidad física, responsable última de su imposibilidad reproductiva, y del menoscabo de su atractivo físico, convertían a Blanchard en una mujer no mujer, una mujer no completa, o una mujer casi hombre, perfectamente preparado para ser admitido en el *entorno* artístico.

FIGURA 6: *María Blanchard, Composición cubista, óleo sobre lienzo, 1917, Colección Zorrilla Lequerica.*



Fuente: Wikipedia

Ramón Gómez de la Serna, personaje perspicaz, donde los hubiese, en el árido Madrid cultural de los años diez y veinte del pasado siglo, supo ver la importancia del paso de Blanchard y Rivera por la capital en 1915, lo que le serviría de revulsivo para la organización de la Exposición de los Pintores Íntegros aquel mismo año, que si bien, fríamente acogida por la crítica del momento, acostumbrada, como muy bien dijo Rivera,

"*a una dieta de academicismo precocinado"* (Rivera & March, 1963, 112), supuso un fuerte estímulo para los jóvenes artistas de vanguardia, que a duras penas, trataban de abrirse paso por entonces. Y pese a ello, cuando Gómez de la Serna la recuerda en su *Automoribundia*, lo hace como "*una muchacha brujesca y genial"* (Gómez de la Serna, 2008, 334). Así, como justamente afirmó Cobo Barquera, quien a su vez comete el mismo error,

> "María Gutiérrez –dice Ramón– no es femenina, sino varonilmente maligna. Licencia de literato que mortifica a la pobre jorobadita en lo más quebradizo de su ser, a pesar de su intención nada mortificante" (Cobo Barquera, 1951, 55).

Más crueles fueron otros, quienes abiertamente tacharían su producción de "enfermiza" (Sánchez Martín, 1973, 253), o que insistirían en que

> "su inutilidad como mujer la lanzarían a la pintura como único destino" (Cortejoso, 1948, p. 98).

He ahí la explicación a su calurosa aceptación entre sus compañeros varones: su inutilidad como mujer, su, realmente, no ser mujer.

4. LA RECUPERACIÓN DE LA FIGURA DE LA ARTISTA. ¿NUEVOS HORIZONTES EN EL ESTUDIO DE UNA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA EQUITATIVA?

Habrá que esperar aún algunos años para que la fortuna crítica de María Blanchard vaya, paulatinamente, encontrando nuevos modos. En Francia, se celebran dos muestras antológicas de la artista: la primera en la Galerie de l'Institut de París en 1955 (Galerie de l'Institut, 1955), centrada en su producción cubista; la segunda, más general, en el Musée de Beaux-Arts de Limoges en 1965 (Musée Municipal de Limoges, 1965). En España, tras su participación en la exposición de *Los Pintores Íntegros* de Gómez de la Serna, en 1915, la obra de Blanchard no volverá a ser presentada hasta la organización del Primer Salón de los Once, en la Galería Biosca de Madrid, por Eugeni D'Ors en 1943 (D'Ors, 1946). Habrá que esperar 33 años para que la misma galería tenga a bien exponer de nuevo su obra (Barahona & de Parga, 1976). Al año siguiente, en 1977, la Galería Sur de Santander le dedica una muestra, y tres años más

tarde, lo hará la Sala Gavar de Madrid (Salazar, 2012). Inicia así, en torno a los años setenta del siglo pasado, la lenta recuperación de la figura de María Blanchard. Primero, con la monografía de Rodríguez Alcalde (Rodríguez Alcalde, 1975), y, posteriormente, con el capítulo que le dedica Gabriel Ferrater (Ferrater, 1981), se inaugura el distanciamiento crítico del tópico de su deformidad, de su incapacidad reproductora, para analizar su obra desde presupuestos meramente plásticos. Posteriormente, a lo largo de los años ochenta y noventa, aparecerían nuevos estudios y comisariados, que no sólo abordarían la figura de Blanchard desde otras perspectivas no tratadas con anterioridad, sino que revelarían el incipiente interés de la historiografía española e internacional por la recuperación de figuras artísticas olvidadas o apartadas, muchas de ellas mujeres. Juan Manuel Bonet y Valeriano Bozal la incluye en sus *Diccionario de las vanguardias en España* en 1995 (Bonet, 1995, 102–103) y *Pintura y Escultura española del siglo XX* (Bozal, 1992), respectivamente, poco después de que Caffin Madaule le dedicase el primer catálogo razonado (Caffin Madaule, 1992), y que, a su vez, sería ampliado por María José Salazar, si acaso, la mayor especialista, en la actualidad, de la obra de Blanchard (Salazar, 2004). A ella le debemos la primera exposición antológica de su obra en España en el, todavía, Museo Español de Arte Contemporáneo en 1982 (Salazar, 1982), así como la muestra que el Reina Sofía le dedicó en 2012 (Salazar, 2012). Posteriormente, otros muchos han colaborado, con sus escritos y comisariados, en la recuperación de la figura de la artista (Bernardez Sanchís, 2009; Carmona Mato, 2012, 2017; Jiménez-Blanco, 2017).

Efectivamente, en estos últimos años, las iniciativas dirigidas a visibilizar el papel de la mujer en el sector artístico se han multiplicado. Sin querer redundar en el papel fundacional que, en este sentido, tuvieron las ya comentadas publicaciones de Nochlin, Lippard o Pollock, particularmente relevante, en estos últimos tiempos, considero la labor a Camille Morineau. Bajo su iniciativa, la tercera exposición temática permanente de las colecciones del Pompidou de París fue dedicada exclusivamente a artistas mujeres (Morineau, 2009), con una afluencia de 2,5 millones de visitantes. Pocos años después, en 2014, fundó la asociación AWARE –Archives of Women Artists Research & Exhibition–, desde

la que no solo se contribuye al fomento de las carreras internacionales de mujeres artistas contemporáneas a través de becas. Además de ello, su fundamental rol difusor de archivos digitales dedicados a artistas mujeres, de las exposiciones a ellas dedicadas, unido a su importante centro de documentación, la hacen referencia en el estudio artístico femenino.

Afortunadamente no es la única. También, en el sector dedicado al estudio del mercado del arte, se han hecho importantes progresos. A las numerosas publicaciones que han visto la luz en los últimos años, dedicadas a galeristas de arte mujeres, y muy en particular las de Herstatt (Herstatt, 2008), Verlain (Verlaine, 2014) y Wintgens (Wintgens, 2018) entre otras (Le Morvan, 2011; Lehni & Derouet, 1994; Murray & Budanova, 2022), hay que añadir otros logros. En concreto, la creación de WADDA – Women Art Dealers Digital Archives–, gracias a la cofundación de Véronique Chagnon-Burke y Caterina Toschi, que facilita enormemente la labor investigadora en este ámbito.

Otra cuestión, quizás menos lograda, sea la del ascenso a puestos de responsabilidad por parte de las mujeres en la actualidad, y en el tema que nos ocupa, de manera concreta, en lo relativo a su acceso a los puestos directivos de museos. Echemos, solo, una ojeada rápida, a las más importantes instituciones museísticas: en España, el Reina Sofía, el Prado, el Guggenheim y el Thyssen de Madrid están dirigidos por hombres; en Estados Unidos, el Museo de Arte Moderno, el Art Institute of Chicago, el Solomon Guggenheim y el Metropolitan de Nueva York igualmente. En los Países Bajos el Rijksmuseum, y, en Alemania el Pergameum, también. En Inglaterra, el British Museum o la National Gallery, de igual modo, están dirigidos por varones. Una institución, sin embargo, ha dado un giro radical en poco tiempo. En 2017 se nombraba a Maria Balshaw directora de la totalidad de las galerías TATE. Sólo un año antes, en 2016, se había abierto la puerta al cambio en la institución con el nombramiento de Frances Morris como directora de la TATE MODERN, la más actual de las sedes de la organización. En su nota de prensa, el museo insistía en la perspicacia de Morris en el montaje de la exposición de Louis Bougeois que esta llevase a cabo en 2007 (Morris, 2007), y en su compromiso con una mirada artístico-historiográfica en clave femenina. Tal vez no sea necesario que sea solo en clave femenina,

y solo baste con que sea igualmente masculina que femenina. O tal vez sí lo sea, por todo lo que no fue.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2020a). El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la Galerie L'Effort Moderne. Valencia: Tirant lo Blanch.

5. REFERENCIAS

Atencia Conde-Pumpido, B. (2020b). Synthetic Cubism at War: New Necessities, New Challenges. Concerning the Consequences of the Great War in the Elaboration of a Synthetic-Cubist Syntax. RIHA Journal, 2020.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2021). Competitive loans, exchanges and robberies in late-decade Parisian synthetic cubism. Quintana, 2020(19). https://doi.org/10.15304/QUI.19.6135

Barahona, R., & de Parga, A. V. (1976). María Blanchard, 1881-1932: exposición Galería Biosca. La Galeria.

Bernardez Sanchís, C. (2009). María Blanchard. Madrid: Fundación Mapfre.

Bonet, J. M. (1995). Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936. Alianza Editorial.

Bozal, V. (1992). Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1939-1990. Espasa-Calpe.

Brauer, F. (2013). Rivals and Conspirators: The Parisian Salons and the Modern Art Centre. New Castel / Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Brügger, I., Eipeldauer, H., Steininger, F., Wien, K., Krieger, V., Lavrent′ev, A. N., … Zecher, C. (2016). Liebe in Zeiten der Revolution: Künstlerpaare der russischen Avantgarde [El amor en los tiempos de la revolución: Parejas de artistas de las vanguardias rusas]. Viena: Kunstforum Wien.

Caffin Madaule, L. (1992). Maria Blanchard, 1881-1932. DACS Visual.

Carmona Mato, E. (2012). Colección cubista de Telefónica (Carabias Á). Madrid: Fundación Telefónica.

Carmona Mato, E. (2017). Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927). Málaga: Fundación Palacio de Villalón.

Cobo Barquera, J. J. (1951). María Blanchard. Santander: Librería Moderna.

Combalia Dexeus, V. (2006). Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI. Ediciones Destino.

Cortejoso, L. (1948). Tuberculosos célebres. In L. Rodríguez Alcalde (Ed.), María Blanchard. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

D'Ors, E. (1946). Mis salones: Itinerario del arte moderno en España. [Illustr.]. Madrid: M. Aguilar.

Dorival, B. (1944). Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 2. Le Fauvisme et le Cubisme, 1905-1911. París: Gallimard.

Duncan, C. (1973). Virility and Male Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting. Art Forum, (Diciembre), 30–39.

Fagus, F. (1901). No Title. La Revue Blanche, XXIV(1–4).

Ferrater, G. (1981). María Blanchard. In Sobre la pintura (pp. 315–329). Madrid: Seix Barral.

Galerie de l'Institut. (1955). Maria Blanchard: période cubiste. Galerie de l'Institut.

Georges, W. (1927). María Blanchard. Bruselas: Ceux de Demain.

Gómez de la Serna, R. (2008). Automoribundia, 1888-1848. (C. Fernández Prieto, Ed.). Epublibre.

Herstatt, C. (2008). Women Gallerists in the 20th and 21st Centuries. Distributed Art Pub Incorporated.

Irigaray, L., Porter, C., & Burke, C. (1985). This Sex which is Not One. Ithaca: Cornell University Press.

Jiménez-Blanco, M. D. (2017). Antes, desde y después del cubismo: Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso. Madrid: Machado Libros.

Kahnweiler, D. H. (1946). Juan gris: sa vie, son oeuvre, ses ecrits. París: Gallimard.

Laffitte, M. (1944). María Blanchard. Madrid: Hauser y Menet.

Le Morvan, M. (2011). Berthe Weill, 1865-1951: la petite galeriste des grands artistes. L'Harmattan.

Lehni, N., & Derouet, C. (1994). Jeanne Bucher: une galerie d'avant-garde, 1925-1946 : de Max Ernst à de Staël. Skira.

Lhote, A. (1923). María Blanchard. In María Blanchard. Bruselas: Galerie du Centaure.

Lippard, L. (1979). I See, You Mean. New York: Chrystalis Books.

Moreau, G. (1984). L'Assembleur de rêves, Écrits complètes. Fontfroide: Bibliothèque artistique et littéraire.

Morineau, C. (2009). Elles@centrepompidou: pionnières, feu à volonté, corps slogan, eccentric abstraction, une chambre à soi, le mot à l'oeuvre, immatérielles, elles@design, architecture et féminisme ? París: Centre Pompidou.

Morris, F. (2007). Louise Bourgeois. Tate Pub.

Murray, N., & Budanova, N. (2022). Two Women Patrons of the Russian Avant-Garde: Nadezhda Dobychina and Klavdia Mikhailova. Unicorn Publishing Group.

Musée Municipal de Limoges. (1965). Hommage à Maria Blanchard.

Nochlin, L. (1971). Why Are There No Great Women Artists? In B. Moran (Ed.), Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books.

Nochlin, L. (1988). Women, Art and Power & Other Essays. Nueva York: Thames & Hudson.

Parassols, J. C., & Burillo, P. J. (2008). Amazonas del arte nuevo. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.

Peacock, K. L. (2005). Marie Bashkirtseff's life in self-portraits (1858-1884): woman as artist in 19th century France. Lewinston NY: Mellen Press.

Perlman, N. (2010). Levina Teerlinc Re-examined: The Miniatures and Motives of a Court Limner for the Royal Tudor Family, 1545-1576. University of London (Courtauld Institute of Art).

Perry, G. (1995). Women Artists and the Parisian Avant-garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s. Manchester: Manchester University Press.

Pollock, G. (2012). Los momentos de María Blanchard. In María Blanchard. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Raynal, M. (1927). Anthologie de la peinture en France de 1900 à nos jours. Paris: Éditions Montaige.

Rivera, D., & March, G. (1963). Mi arte, mi vida: una autobiografía. Editorial Herrero.

Rodríguez Alcalde, L. (1975). María Blanchard. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural.

Ruiz Gómez, L. (2019). Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Museo Nacional del Prado.

Salazar, M J. (1982). María Blanchard: [1881-1932] [catálogo exposición. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, enero - marzo 1982]. Ministerio de Cultura.

Salazar, M J. (2004). María Blanchard: catálogo razonado, pintura, 1889-1932. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Salazar, María José. (2001). María Blanchard. La pintura fundamento de una vida. Madrid: Libreria Estudio.

Salazar, María José. (2012). María Blanchard, la gran desconocida. In María Blanchard. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Salon d'Automne. (1903). Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. París: Impr. Ch. Hérissey.

Salon d'Automne. (1905). Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. París: Cie Française des Papiers-Monnaie.

Salon d'Automne. (1906). Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. París: Cie Française des Papiers-Monnaie.

Salon d'Automne. (1907). Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. París: Cie Française des Papiers-Monnaie.

Salon d'Automne. (1908). Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. París: P. Dupont.

Sánchez Martín, V. (1973). Crónica de Madrid. Goya, (112).

Sauer, M. (1990). L'Entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts, 1880-1923. París: ENSBA.

Saunier, C. (1901). Les femmes artistes. La Revue Blanche, XXIV(1–4).

Schiller, G., & Weiss, A. (1995). Paris was a Woman. Londres: Rivers Oram.

Severini, G. (1968). La Vita di un pittore. Il tempo de "L'Effort Moderne." Florencia: Valecchi.

Therrien, L. (1998). L'Historie de l'Art en France. Genèse d'une discipline universitaire. París: CTHS.

Vergine, L. (1980). L' altra metà dell'avanguardia 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche ; elenco delle opere esposte al Palazzo Reale di Milano dal 14/2/1980 al 18/5/1980 ; al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 3/7/1980 all'8/8/1980 ; a. Milán: Gabriele Mazzotta ed.

Verlaine, J. (2014). Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours. Hazan.

Weill, B. (2009). Pan! dans l'oeil—, ou, Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930. Echelle de Jacob.

Wintgens, D. (2018). Peggy Guggenheim and Nelly Van Doesburg. NAi Uitgevers / Publishers Stichting.

Yvars, J. F. (1997). Lipchitz 1891-1973. Un mundo sorprendido en el espacio. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

CONTRA-NARRATIVAS DA DEFICIÊNCIA: COMO TÊM SIDO EXPLORADOS OS CORPOS NÃO-NORMATIVOS NOS MUSEUS E NA PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL?

PATRÍCIA ROQUE MARTINS
Instituto de História da Arte /FCSH/UNL

1. INTRODUCÃO

Este artigo pretende apresentar o projeto de investigação "Narrativas de deficiência: como (não) explorar a alteridade em museus e exposições? Construindo uma visão para melhorar os imaginários culturais em torno das pessoas com deficiência" (Ref.ª FCT 2020.01154.CEECIND) em desenvolvimento durante os anos 2021/2027. A questão principal do projeto é: como podem os museus e as práticas artísticas da atualidade gerar novos significados em torno da deficiência? Neste sentido, o projeto pretende explorar de que modo o acesso às histórias da deficiência é interpretado, desenvolvido e apresentado publicamente nas práticas museológicas contemporâneas, como também irá explorar o conceito em emergência no campo das arte visuais e performativas - "disability-arts", procurando questionar os significados individuais, políticos e estéticos presentes nas representações dominantes da deficiência para refletir sobre novas possibilidades na produção artística contemporânea.

1.1. O ACESSO ÀS HISTÓRIAS PÚBLICAS DA DEFICIÊNCIA

Em 1996, foi publicado um volume dedicado ao estudo da representação de "corpos extraordinários" na cultura ocidental, desde o século XIX à contemporaneidade, editado por Garland-Thomson (1996), considerando que desde há muito que os corpos não-normativos têm inspirado a representação artística e incitado à regulação, tornando-se fundamental às narrativas pelas quais o sentido do eu e do mundo é conferido. Em

1998, um artigo publicado na revista Curator de autoria de Majewski e Bunch (1998) definiu três níveis de acesso ao museu: o primeiro, referia-se ao acesso físico aos espaços públicos das exposições; o segundo, referia-se ao acesso sensorial e intelectual ao conteúdo das exposições; o terceiro referia-se à representação da deficiência nas narrativas das exposições dos museus. Mais recentemente, diversos autores interessados no estudo da representação da deficiência em museus e na cultura da deficiência têm problematizado algumas práticas relacionadas com o acesso à história pública da deficiência. Por exemplo, nos diversos estudos desenvolvidos pelos académicos Dood e Sandell (2001, 2010) os autores foram firmes em considerar que as pessoas com deficiência estão sub-representadas em grande parte das exposições dos museus, mesmo sendo uma das maiores minorias sociais do mundo. Também Sweeney (2010), num estudo levado a cabo no território canadiense, concluiu que a maioria da população (sem deficiência) tem tido acesso muito limitado a exposições museológicas e artísticas sobre a história, cultura e arte da deficiência. Ou, ao invés, quando são organizados eventos culturais relacionados com o tema da deficiência são desenvolvidos, muitas vezes, em contextos específicos e em espaços alternativos habitualmente dedicados ao trabalho associativo de instituições que trabalham no âmbito da assistência social às pessoas com deficiência. Neste sentido, raramente são proporcionadas oportunidades à população em geral para conhecer e refletir mais profundamente sobre os aspetos culturais, políticos e sociais que integram o tema da deficiência.

Igualmente, o tema da deficiência tem sido analisado por diversos autores ao nível da sua representação e suas implicações culturais na formação do conceito-chave da deficiência nas áreas do teatro, literatura, cinema, artes visuais e comunicação social. Neste âmbito, Barnes e Mercer (2010, p.189) consideraram que no campo cultural a representação da deficiência tem-se concentrado em torno de imaginários eminentemente negativos ao redor do modelo da *tragédia pessoal*. Ao longo dos tempos, as pessoas com deficiência não têm sido representadas como membros ordinários da sociedade envolvidas nas tarefas da vida quotidiana. Muito pelo contrário, as pessoas com deficiência têm sido representadas para evocar sentimentos de piedade, de medo,

contextualizando ambientes misteriosos, de carência ou de ameaça. Também, no campo específico da museologia, alguns estudos dedicados às práticas da representação da deficiência em museus, tais como o de Delin (2002), o de Tooke (2006) e o de Martins (2018) reforçaram a ideia de que património histórico e artístico reflete visões sobre a deficiência predominantemente negativas, muito embora as coleções dos museus tenham um potencial enorme para explorar positivamente o tema. Efetivamente, a exploração de temas sobre a deficiência em museus tem sido considerada uma forma da operar na construção de um modelo cultural da deficiência (Walschmit, 2017), sendo fundamental não só para questionar os significados culturalmente enraizados da deficiência na sociedade mas também para compreender a razão pela qual as pessoas com deficiência têm sido historicamente excluídas e marginalizadas, contribuindo, assim, para a mudança social. No entanto, as narrativas da deficiência e sua importância para a inclusão social das pessoas com deficiência tem sido negligenciada sobejamente nas políticas e nas práticas museológicas contemporâneas.

1.2. O CONCEITO *DISABILITY-ARTS*

Nos países industrializados do ocidente a experiência da exclusão social das últimas décadas tem sido acompanhada com a crescente politização das pessoas com deficiência. Tal fenómeno tem sido relacionado com o surgimento de intercâmbios internacionais a partir dos anos 1980, tendo efeitos particularmente galvanizantes nas organizações da deficiência e em muitos ativistas da deficiência. Também, nas últimas décadas tem-se verificado um aumento exponencial de organizações lideradas por pessoas com deficiência em todo o mundo. Grupos locais, nacionais e internacionais têm assumido um papel mais assertivo e proeminente no desenvolvimento de campanhas de sensibilização para as questões sociais da deficiência e na promoção de políticas que acentuem a problemática das barreiras incapacitantes (Barnes e Mercer 2010, p.259).

Igualmente, o crescimento de companhias artísticas e de artistas com deficiência tem contribuído para o desenvolvimento de práticas artísticas contemporâneas focadas em temas relacionados com a justiça social, igualdade de oportunidades e empoderamento das pessoas com

deficiência sublinhando as consequências das atitudes sociais, preconceitos e estereotipos, na identidade deste grupo. Como considera Kuppers (2019, p.4), a ligação entre a deficiência e a cultura contemporânea têm se distanciado da compreensão da deficiência como tragédia ou *déficit,* para abraçar uma perspetiva da deficiência como modo de vida com efeitos culturalmente específicos ao nível pessoal e social. Criadores culturais e artistas com deficiência assumem papeis ativos que demandam um compromisso ético com o que significa ser deficiente, precário, vulnerável e descartável em determinada sociedade.

Segundo Ridell e Watson (2003, p.3) foi nos últimos escritos de Oliver que o movimento *disability-arts* é referido como trabalho construído das pessoas com deficiência enquanto ato de resistência política face à opressão cultural no mundo das artes e da literatura. Este movimento surge, então, para alterar ideologias que dominavam o paradigma cultural da deficiência, forjando novas identidades desafiadoras de estereótipos que se encontravam verdadeiramente desgastados. Neste sentido, o movimento *disability-arts* tem tido um papel fundamental no reconhecimento central da cultura na formação das relações sociais pelo seu potencial para desconstruir as imagens que a sociedade criou através da arte e de outras hegemonias da normalidade. Tais hegemonias legitimam o próprio sentido da sociedade do que é arte "boa", um corpo "normal" e uma cultura "vibrante". Neste sentido, o conceito *disability-arts* tem sido usado para identificar e revelar como as "formas culturais e práticas não refletem simplesmente um mundo social já dado, mas, em vez disso, desempenham um papel constitutivo na construção desse mundo (tradução da autora) (como se cita em Ridell e Watson (2003, p.132).

Ainda mais, o conceito *disability-arts* para além de assumir-se enquanto força política da arte, também incorpora um valor estético em si mesmo. Tal como considerou Siebers o conceito "*disability aesthetics*" promove uma nova forma de personificação da deficiência – por via de formas e de emoções estéticas - cujo foco é a deficiência em si mesma. Aqui, a aparência da deficiência é "caótica, bonita, enigmática – uma força que transforma a história da arte e a nossa perceção sobre o mundo (Siebers e Bieling, 2013, p.46).

Neste sentido, o projeto de investigação "Narrativas de deficiência: como (não) explorar a alteridade em museus e exposições? Construindo uma visão para melhorar os imaginários culturais em torno das pessoas com deficiência", irá ter em conta o modo como o acesso às histórias públicas da deficiência tem sido promovido nos museus, assim como, o modo como conceito *disability-arts* tem um potencial enorme para transformar o significado e a identidade cultural da deficiência na sociedade atual.

2. OBJETIVOS

O projeto "Narrativas de deficiência: como (não) explorar a alteridade em museus e exposições? Construindo uma visão para melhorar os imaginários culturais em torno das pessoas com deficiência" visa fornecer resultados concetuais e teóricos, agregando ao campo da museologia e da arte contemporânea, o conhecimento aprofundado sobre um dos seus conceitos-chave – desenvolvimento e conteúdo das exposições. Procura fornecer evidências sobre as dimensões socioculturais da representação, ou seja, sobre sua capacidade de formar significados positivos sobre as pessoas com deficiência. Neste sentido tem como objetivo gerar resultados práticos aos profissionais dos museus no modo como exploram as coleções e exposições, nomeadamente, a forma como interpretam e apresentam publicamente os objetos dos museus relacionados com a deficiência, problematizando práticas continuadas de estereotipagem. Além disso, trará resultados práticos para a comunidade das pessoas com deficiência, fornecendo pontos importantes para a construção ativa de sua própria cultura. Neste sentido, esta investigação pretende conduzir à promoção da identidade positiva da deficiência, com impacto significativo na inclusão desta minoria na sociedade.

2.1. O PROJETO TEM OS SEGUINTES OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Analisar o impacto da representação e das práticas discursivas no significado cultural da deficiência.
- Identificar e tornar visível a história cultural e artística da deficiência, comparando os repertórios das sociedades do passado à contemporaneidade.

- Explorar o modo como a participação de pessoas com deficiência em projetos artísticos cria oportunidades para o desenvolvimento de narrativas contra culturais que desafiam a perceção pública da deficiência.
- Estudar e analisar o conceito de *disability-arts* em Portugal como prática artística, identificando e interpretando autores contemporâneos que desenvolveram projetos relacionados com este tópico.
- Desenvolver uma base de evidências para informar a política e a prática nos museus portugueses para representar a deficiência.

3. METODOLOGIA

O processo de pesquisa projeto "Narrativas de deficiência: como (não) explorar a alteridade em museus e exposições? Construindo uma visão para melhorar os imaginários culturais em torno das pessoas com deficiência" irá ocorrer em quatro fases principais:

1º. Revisão de fontes e desenvolvimento de uma estrutura conceitual que vincule os tópicos principais de investigação, tais como, cultura da deficiência, artes da deficiência, deficiência e ativismo curatorial, discurso dos museus, representação da deficiência.

2º. Será implementado um trabalho de campo estruturado em torno de 2 eixos analíticos:

1 – História pública da deficiência em Portugal. Serão analisados objetos representativos da deficiência nas coleções dos museus portugueses com vista à compreensão dos modelos de incorporação da cultura da deficiência no discurso dos museus e os recursos necessários para isso (políticos, econômicos, culturais, estéticos).

2 –*Disability-arts* em Portugal. Serão analisados o trabalho de artistas visuais com deficiência e/ou de trabalhos focados no tema da deficiência, desenvolvidos em território nacional, relacionados com identidades e corpos não-normativos e sua relação com o conceito anglo-sáxonico "*disability-arts*". Estes dados serão coletados e analisados de forma a gerar uma visão

global dos contextos de produção e exposição da *disability-arts* em Portugal;

3º - Análise documental e interpretativa dos dados recolhidos e formulação de conclusões;

4º - Disseminação dos resultados do projeto.

4. RESULTADOS

O projeto "Narrativas de deficiência: como (não) explorar a alteridade em museus e exposições? Construindo uma visão para melhorar os imaginários culturais em torno das pessoas com deficiência" terá em conta a presença de objetos das coleções dos museus portuguesas relacionados com a deficiência. Neste sentido serão considerados objetos com representações de pessoas com deficiência, objetos que foram produzidos ou utilizados por pessoas com deficiência. Seguem, em baixo, três exemplos de objetos das coleções dos museus da Direção Geral do Património Cultural (um serviço de administração direta do Estado português), demonstrando o potencial das suas coleções para explorar o tema da deficiência:

1- A Estatueta de Vulcano, do século I d.C. Vulcano, é um objeto do Museu Nacional de Arqueologia. E este objeto é um exemplo concreto de como os objetos do passado têm, na maioria dos casos, sido apresentados publicamente pelos museus a partir de uma perspetiva unidimensional, muito embora possam promover perspetivas inovadoras e significativas para a compreensão da sociedade atual. Este objeto é descrito na sua ficha de inventário, que está disponível *on-line* no site http://www.matriznet.dgpc.pt/, como sendo um bronze figurativo romano do deus Vulcano, o deus artesão, ferreiro e ourives. A ficha de inventário descreve fisicamente o objeto e conta brevemente a sua proveniência. No entanto, há uma dimensão deste objeto que ficou por revelar, relacionada com o fato deste deus ter sido popularmente conhecido como sendo um deus "defeituoso" e "coxo" por ter uma das pernas mais comprida do que a outra.

***FIGURA 1**. Autor Desconhecido, Estatueta de Vulcano, Século I d.C. Coleção do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, Portugal*



Fonte: Matriznet.dgpc.pt

Essa característica física está presente na representação deste objeto, e por isso, ele tem a sua perna direita fletida para trás. Na verdade, o deus Vulcano da mitologia romana corresponde ao deus Hefesto da mitologia grega, cuja sua biografia é marcada pela sua expulsão do Olimpo pelos seus progenitores Hera e Zeus, e por não ter conseguido manter o seu

matrimónio com a deusa Afrodite por razão da sua deficiência. E, neste sentido, a importância deste objeto relaciona-se com o fato de marcar uma possível trajetória histórica nos modos como o corpo humano atípico se encontra enquadrado dentro da imaginação cultural do mundo ocidental discriminatória e opressora que ainda hoje persiste. E, por isso, o fato da descrição deste objeto não revelar uma parte da biografia de Vulcano acaba por contribuir para a invisibilidade de uma história cultural em torno da deficiência tornando-a numa alteridade invisível.

II - Outro exemplo é a pintura a óleo sobre madeira com o título "S. Martinho e o Pobre", de 1540 d.C. – 1550 d.C., de autoria de Jorge Mendes, da Coleção do Museu Nacional Grão Vasco. A pintura apresenta uma figura masculina com uma perna amputada, denominada por "mendigo" que, não tendo roupas, é coberto pelo manto vermelho de S. Martinho, surgindo em cima de um cavalo branco. Na descrição da ficha de inventário deste objeto, surgem as palavras "pobre" e "mendigo" para caracterizar a figura, não sendo estabelecida qualquer relação entre condição da deficiência e da pobreza. Mas, na verdade, esta pintura é extremamente rica nos modos como estabelece diferentes ligações com a história cultural da deficiência. Se por um lado, a cena serve para enquadrar um episódio de um santo que faz parte da história do cristianismo, demonstrando o modo como esta religião usou a deficiência para promover a fé cristã, por outro, demonstra o modo como a condição da deficiência está intimamente relacionada com a exclusão social. Se observarmos mais atentamente esta pintura, percebemos que esta cena ocorre fora dos muros de uma cidade fortificada que se vê ao longe, em segundo plano. E por isso, claramente, que percebemos que a presença deste pobre com deficiência não tinha lugar dentro da cidade. A descrição do inventário desta pintura, também refere que o mendigo, "amputado" se auxilia numa prótese rudimentar de madeira. E, na verdade, esta prótese de madeira não é mais do que uma tecnologia de apoio assistiva, fornecendo importantes pistas de como os recursos para a deficiência foram desenvolvidos e utilizados ao longo dos tempos.

FIGURA 2. *Jorge Mendes, S. Martinho e o Pobre, 1540-1550 d.C. Coleção do Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal*



Fonte: Matriznet.dgpc.pt

III - Outro exemplo, são os objetos dos museus que têm um grande potencial para explorar a história cultural da deficiência, nomeadamente, a participação e o contributo que as pessoas com deficiência tiveram no domínio da música. Em muitas representações as pessoas com deficiência estão associadas a instrumentos musicais, que em alguns casos serviam claramente para apoiar o ato de mendigar ou em outros casos serviriam como forma de entretenimento de pessoas sem deficiência ou para ocupar o seu tempo já que raramente as pessoas com deficiência foram representadas em contexto de trabalho. Caso disso, é a sanfona, um instrumento musical de corda acionado por uma manivela, cuja melodia é criada a partir de um teclado do século XVIII, de autoria de Ouvard da coleção do museu nacional da Música. Tem uma aparência

formal e melódica muito semelhante à de um violino. Este instrumento surgiu no século XI, tendo caído em desuso e quase desaparecido totalmente no século XIX. Em muitos textos descritivos do inventário *online matriznet* este instrumento é considerado como sendo socialmente despromovido utilizado por cegos e mendigos. Outro caso é o do instrumento Cravo Antunes do século XVIII, uma peça fundamental do Museu Nacional da Música, classificado como "Tesouro Nacional", é um dos poucos exemplares existentes em Portugal da construção de Cravos deste período. A relação deste objeto com a deficiência estabelece-se por via da sua proveniência, vindo originalmente de um "Asilo de Cegas". Estes objetos tem um potencial enorme para os museus criarem novas interpretações sobre a deficiência, contrariando a desqualificação social que lhes é habitualmente atribuída. E isso implica que estes objetos sejam apresentados a partir de uma abordagem multidimensional indo para além do seu significado mais aparente que possibilite a sua compreensão enquanto item cultural que transporta significados diversos.

FIGURA 3. *Ouvard, Sanfona, Século XVIII d.C. Coleção do Museu Nacional da Música, Lisboa, Portugal*



Fonte: Matriznet.dgpc.com

FIGURA 4. *J. Joaquim Antunes, Cravo Antunes, 1758 d.C. Coleção do Museu Nacional da Música, Lisboa, Portugal*



Fonte: Matriznet.dgpc.pt

5. DISCUSSÃO

Um dos aspetos transversais e comuns à maioria dos objetos que representam a deficiência é o fato de obedecerem a um discurso de uma determinada sociedade e período histórico, que definiu o que era considerado útil e adequado abordar sobre a deficiência, quais os sujeitos e contextos que deveriam personificar e enquadrar o tema. E neste sentido, as pessoas com deficiência foram usadas como objetos culturais, desumanizadas, estereotipadas, não participando ativamente no processo criativo da sua própria identidade. O mesmo acontece com os textos que foram desenvolvidos pelos profissionais dos museus para apresentarem

esses objetos, expondo uma perspetiva unidimensional e tirando pouco partido do seu potencial para contar histórias sobre a deficiência.

Recentemente, o conceito *disability-arts* tem-se enquadrado no desenvolvimento de expressões artísticas que contam com a participação ativa das pessoas com deficiência para a construção de identidades mais positivas. Este conceito tem o objetivo de problematizar a normalidade apoiando-se em questões de direitos humanos, no poder identitário de deficiência, bem como, no seu potencial para desafiar significados contra culturais, estereótipos, criando alternativas estéticas baseada na singularidade dos corpos e das mentes das pessoas com deficiência.

Em Portugal alguns projetos têm sido desenvolvidos com esse objetivo, como é o caso do trabalho documental do fotojornalista Leonel de Castro "Despojos de Guerra" que fotografou 25 ex-combatentes guerra colonial – que decorreu entre Portugal e as suas ex-colónias em África durante o período de 1961-1974, com o objetivo de dar voz a pessoas com deficiência que ao longo dos anos foram esquecidas, numa vida de luta pelos seus direitos (cf. https://leoneldecastro.com/).

Também, a coreógrafa, escritora e bailarina Diana Niepce tem canalizado o seu trabalho no âmbito das artes performativas para desafiar as noções convencionais da beleza e da perfeição, trabalhando a partir do seu corpo não-normativo para romper normas sociais, produzindo novas estéticas em termos performativos que fazem pensar o corpo fora da norma (cf. https://aniepce.com).

Destas aceções, persiste uma importante questão: por que razão os museus e as instituições culturais, especialmente em Portugal, têm tardado em reconhecer o potencial das coleções dos museus sobre a deficiência e as *disability-arts* para desempenharem um papel constitutivo na construção de um mundo social mais diverso e inclusivo?

6. CONCLUSÕES

Cada vez mais o conhecimento público da história da deficiência presente nas coleções dos museus e o poder do trabalho criativo de artistas e curadores com deficiência, tem sido reivindicado por académicos,

profissionais e ativistas da deficiência, problematizando a sub-representação de exposições e de práticas museológicas relacionadas com a deficiência. Este ato tem sido revelador de uma certa contestação aos padrões e práticas comuns implementadas na área das exposições e desenvolvimento de conteúdos interpretativos, resultante, em parte, de um posicionamento político e prático, socialmente comprometido com a emancipação das pessoas com deficiência. Em simultâneo, tem-se traduzido numa forma de oposição às barreiras e ao poder autoritário dos museus que raramente tem promovido o acesso ao conhecimento de temas sobre a história, identidade e cultura da deficiência, não atuando no desenvolvimento de ações que fortaleçam a memória pública em torno do tema.

Efetivamente, a ideia atual da deficiência, na perspetiva das ciências sociais e humanas, estabelece-se enquanto fenómeno de construção social, reconhecendo o seu significado como sendo um produto do património histórico e cultural de todos. Na museologia, em particular, a deficiência tem sido explorada nos modos como opera na sustentação da identidade cultural da diversidade humana, abrindo novas possibilidades estéticas à arte, à prática interpretativa e à curadoria das exposições. Esta nova forma de resinificar a deficiência insere-se dentro de uma perspetiva ativista, performativa e crítica, incitando o museu a refletir sobre o seu próprio papel na arena da deficiência e implicando-o como parte produtora no desenvolvimento de um novo modelo cultural da deficiência. Pois, na verdade, as formas tradicionais de olhar a deficiência em museus, nomeadamente, nas questões relacionadas com o acesso físico, comunicativo e atitudinal deverá ser algo inerente à prática museológica assegurando aos visitantes com deficiência o cumprimento dos seus direito de cidadania em matéria de igualdade de oportunidades e não discriminação.

Desta forma, o desenvolvimento de um novo modelo cultural da deficiência oferece ao campo da museologia uma oportunidade para contribuir para a construção de novas narrativas sobre a deficiência, contestando aquelas que se encontram enraizadas e assumidas ao longo dos tempos como sendo permanentes e imutáveis. Assim, as narrativas da deficiência atualmente existentes nos museus poderão ser analisadas no contexto da ideia de um museu moderno "autoritário", ou seja, aquele que

reconhece e afirma certas identidades e omite outras, forma conhecimento e disciplina determinadas práticas sociais e culturais de expor e de interpretar (Semedo, 2019, p.153). No entanto, se as políticas e práticas museológicas de inventariar, expor e de produzir repertórios pedagógicos definem o conhecimento sobre os objetos e as coleções, então, também, poderão direcionar-se num sentido oposto, desestabilizando narrativas dominantes, rejeitando estereótipos negativos, desafiando o significado da "normalidade", promovendo o orgulho na identidade da deficiência (Sturm, 2017, p. 122). Esta seria uma forma de atuar dentro da ideia de museu pós-moderno, "crítico, interrogativo, ativista e ético" (Semedo, 2019, p.157), "assumidamente político e de ação" (Semedo, 2019, p. 158), contribuindo para o desenvolvimento de modelos inovadores para abordar a desqualificação social produzida em torno da deficiência. Mas para que esta mudança necessária aconteça, será fundamental a criação de contextos museológicos favoráveis ao estabelecimento de novos diálogos e de novas parcerias com e dentro da comunidade de pessoas com deficiência que visem a construção coletiva da sua identidade e a eficácia da sua transmissão.

Por outro lado, é importante valorizar o potencial que o património historicamente silenciado confere ao campo da museologia, afastando-se da ideia de um património com "histórias difíceis de contar". No caso específico da deficiência, os objetos das coleções que a representam fazem parte de uma herança cultural poderosa, nos modos como esta condição social foi interpretada no passado, ligando-se às problemáticas sociais do presente, mas, também, ao futuro pela sua capacidade de transformar determinadas realidades da atualidade. Desta forma, os objetos que representam a deficiência são uma fonte de conhecimento e de valor singular, conferindo aos museus a possibilidade de ampliarem os seus públicos e as histórias que apresentam publicamente.

Ao explorem temas inovadores das suas coleções os museus estabelecem-se como elementos patrimoniais do presente participando plenamente na determinação simbólica da nossa sociedade, constituindo uma parte relevante dos referentes culturais identificativos que a consagram (Lopéz, p.24). Também, mais facilmente poderão melhorar a participação e o envolvimento dos seus públicos, revelando factos e

entendimentos da agenda político-social atual, assegurando a sua relevância societal a longo prazo, (Museums Association, 2020, p. 3-6).

Ao nível da prática museológica, os objetos que representam a deficiência poderão conduzir à renovação de exposições que por vezes já se apresentam de forma desatualizada, tal como acontece com a linguagem e textos interpretativos que não acompanham a emergência de novas teorias e conceitos da deficiência. Estas transformações nas práticas expositivas e interpretativas só poderão ser eficazes e significativas para a própria comunidade (pessoas com deficiência) quando geradas a partir de projetos coprodutivos. Por sua vez, tais projetos de parceria com a comunidade irão contribuir para o desenvolvimento de modelos inovadores de empoderamento dos públicos dos museus, aproximando as pessoas com deficiência e os profissionais dos museus na exploração do património enquanto constructo social.

Os exemplos acima apresentados evidenciam a função das coleções dos museus portugueses na produção de novos reportórios interpretativos e de significados sobre a deficiência, introduzindo problemáticas relacionadas com o registo, documentação e comunicação de tais objetos. São, na verdade, objetos que serviram originalmente para legitimar construções sociais débeis e a identidade da deficiência, petrificando uma memória coletiva em torno de estereótipos e de preconceitos. Atualmente, a prática da *disability-arts* tem-se afirmado como instrumento valioso para levar à transformação ou desestabilização dessas mesmas identidades sociais. Mas para que tal aconteça, é fundamental aos museus apoiarem o desenvolvimento de projetos artísticos produzidos por pessoas com deficiência, conferindo-lhes visibilidade e assumindo eticamente as suas responsabilidades interpretativas e pedagógicas (Semedo, 2019, p.161) que promovam narrativas conciliadoras da diversidade humana e fomentem a sua reflexão.

Neste sentido, e partindo da ideia de que o património é um eixo que se organiza em função dos determinantes políticos, sociais, ideológicos, económicos e encontra a sua origem na inter-relações plenamente sociais, do ser humano com o mesmo ser humano, e socio-naturais, do ser humano com o meio natural que o rodeia, do qual forma parte, com o qual interage e do qual extrai a maioria dos seus recursos (Lopéz, p.27),

os museus portugueses têm o papel promissor no desenvolvimento da cultura da deficiência, atuando, particularmente na revelação/problematização dos mecanismos envolvidos em tais determinantes.

7. AGRADECIMENTOS/APOIOS

O presente artigo foi financiado pelo Instituto de História da Arte no âmbito do IHA Projeto Estratégico 370417) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto de investigação com a Ref.ª FCT: 2020.01154.CEECIND.

8. REFERÊNCIAS

Barnes, C., e Mercer, G. (2010). Exploring Disability. A Sociological Introduction. Polity Press

Delin, A. (2002). Buried in the Footnotes: the Absence of Disabled People in the Collective Imagery of our Past. Em R. Sandell, (Ed.), Museums, Society, Inequality (pp.84-97). Routledge

Dodd, J., Sandell, R. (Eds.) (2001). Including Museums. RCMG

Dodd, J., Sandell, R., Garland-Thomson, R. (Eds.), (2010). Re-Presenting Disability Activism and Agency in the Musem. Routledge

Garland-Thomson, R. (1996). Freakery Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York University Press

Kuppers, P. (2019). Disability Arts and Culture. Methods and Appoaches. Intellect, The University of Chicago Press

López, C. (2016). Escuela, Patrimonio y Sociedad. La Socialización del Patrimonio. Universidad, Escuela y Sociedad, Setembro 2016, (p.22-41)

Majewski, J., Bunch, L. (1998). The Expanding Definition of Diversity: Accessibility and Disability Culture Issues in Museums Exhibitions. Curator, 41/3, (pp.153-160)

Martins, P.R. (2018).The Representation of Disability in DGPC Museums Collections: Discourse, Identities and Sense of Belonging. Em P. R. Martins, A. L. Semedo, C. F. Camacho (Eds.), Representing Disability in Museums. Imaginary and Identities (pp.13-33). CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

Museums Association (2020). Empowering Collections 2030. Disponível em: www.museumsassociation.org (Consultado em 1 de maio 2022).

Ridell, S. e Watson, N. (2003). Disability, Culture and Identity. Routledge

Semedo, A. (2019). Questões de Autoridade e Educação em Museus. Em A. G. Magalhães (Eds.), Anais do 3° Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia: o futuro dos museus e os museus do futuro (pp.151-168). Universidade de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea

Sweeney, E. (2010). Shifting Definitions of Access: Disability and emancipatory curatorship in Canada. Muse - The Voice of Canada' s Museum Community, 11-12, (pp. 31-33)

Siebers, T. e Bieling, T. (2013). Disability Representation and the political Dimension of Art. EuroAcademy Series Art & Design. Baltic Horizons, 21 (118), 45-48. Euroakadeemia

Sturm, S. (2017). The Experience of Pain, Disability Identity and the Disability Rights Movement. Em H. Berressem, M. Ingwersen, A. Waldschmidt (Eds.), Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies (pp. 122-129). Transcript Verlang

Tooke, J. (2006). Hidden Histories: Discovering Disability in Norwich's Museum Collections. Norfolk Museums & Archaeology Service

Waldschmidt, A. (2017). Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool. Em H. Berressem, M. Ingwersen, A. Waldschmidt (Eds.), Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies (pp.19-27). Transcript Verlang

ARQUITECTURA HÍBRIDA. MESTIZAJE CULTURAL Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

M. J. AGUDO-MARTÍNEZ.
Universidad de Sevilla. ETSAS

1. INTRODUCCIÓN

Walter Gropius, en su papel de director de la primera Bauhaus en Weimar, estuvo especialmente concienciado en seleccionar al futuro profesorado en base a un criterio de calidad. En ese sentido, buscó principalmente a artistas de reconocido prestigio, al margen de su nacionalidad o de su origen cultural; tal es el caso de Vassily Kandinsky, László Moholy-Nagy o Paul Klee. Hubo además un segundo escenario docente en tierras americanas, a las cuales emigraron numerosos profesores de la Bauhaus con sus parejas, como el propio Gropius con su mujer Ise, o la pareja de artistas integrada por Joseph y Anni Albers. Por otro lado, estas mujeres jugaron un rol importante en el continente americano, tanto o más que en la propia Bauhaus, con una nueva perspectiva de género en relación con las enseñanzas artísticas.

1.1 BAUHAUS

Vassily Kandinsky, pintor de origen ruso[24], es considerado el padre del arte abstracto por su obra 'Primera acuarela abstracta'[25] de 1910. Así, en sus 'Cursos de la Bauhaus' Kandinsky se refería al arte abstracto como

[24] Le unía, sin embargo, un nexo con Alemania, ya que su abuela materna era alemana. También alemana fue la artista expresionista Gabriele Münter, alumna primero y compañera después; su segunda mujer fue la rusa Nina Kandinsky.

[25] En su libro 'De lo espiritual en el arte' (1911) aborda el lenguaje de la forma y los colores. De su etapa en la Bauhaus y en relación con su docencia, es su segundo libro 'Punto y línea sobre el plano' (1926).

la "*armonía entre el universo y lo individual*" (Kandinsky, 1987, p.46), a la vez que establecía paralelismos con la obra de Piet Mondrian, fundador del Neoplasticismo y miembro del grupo De Stijl.

***FIGURA 1**. Vassily Kandinsky. Cartel Exposición Bauhaus (Weimar, 1923).*



Fuente: (Monier, 2018, p.206)

Por otro lado, Kandinsky había estudiado Derecho y Economía en Moscú y no comenzó a pintar hasta los 30 años, con lo cual su perfil es el de un artista con una formación múltiple o interdisciplinar. En otro orden de cosas, su origen ruso lo vincula con artistas como Kazimir Malevich, éste último con un planteamiento conceptual que sin duda marcó

el carácter experimental de la obra de Kandinsky (Galenson, 2006, p.3). Esta madurez intelectual sin duda tiene que ver con la enorme influencia que tuvo durante su etapa como profesor de la Bauhaus, comprendida entre los años 1922-33. Es además importante destacar la estrecha amistad entre Kandinsky y Klee, la cual se trasladó también a sus parejas[26].

László Moholy-Nagy[27], fotógrafo y pintor húngaro, es otra de las figuras más representativas de la Bauhaus, donde impartió docencia durante los años 1923 y 1928. En su trayectoria como fotógrafo, Moholy-Nagy experimentó con la luz y sus posibilidades en pintura, fotografía y cine (Moholy-Nagy, 1976, pp.60-1). Prueba de ello es su famosa escultura 'Modulador Espacio-Luz' de 1930 (op. cit. pp.72-9). Posteriormente, tras emigrar a América, dirigió *The Institute of Design* (ID) de Chicago, también llamado la *New Bauhaus*, entre los años 1937 y 1946.

Paul Klee[28], pintor suizo de padre alemán, fue además un virtuoso del violín. Ya era un prestigioso artista de vanguardia[29] cuando en 1921 aceptó ser docente en la Bauhaus de Weimar. Durante su periodo como docente, Klee elaboró una 'Teoría de la configuración pictórica' (Klee, 2013, p.41), la cual llevaba asociado un estudio especialmente minucioso de la teoría del color[30]. Por otro lado, su obra artística se vió inspirada con la publicación, en 1922, del libro de Hans Prinzhorn titulado '*Bildnerei der Geisterkranken*' (El arte de los enfermos mentales). Este hecho es coherente con su acercamiento posterior, hacia 1925, al grupo surrealista parisino, junto a artistas como M. Ernst, P. Éluard o J. Miró.

---

[26] Paul y Lily Klee eran amigos de Wassily y Nina Kandinsky, así como de Oscar y Tut Schlemmer y de Lyonel y Julia Feininger.

[27] Su pareja, la también fotógrafa Lucía Schulz (Moholy-Nagy) tiene una producción artística de un interés similar.

[28] Como excelente violinista, lograba plasmar auténticas polifonías (Klee, 2013, p.127) en sus composiciones artísticas, lo que supone que sus obras recibían influencias cruzadas.

[29] Klee formó parte del grupo The Blaue Reiter, fundado en Múnich en 1912, junto con V. Kandinski y F. Marc. Su obra de 1920 'Angelus Novus' fue adquirida por Walter Benjamin. Posteriormente, en 1923, fue miembro de Die Blaue Vier, junto con Kandinski, Feininger y Jawlensky.

[30] En este sentido, había quedado muy impresionado por sendos viajes a Italia (1901) y Túnez (1914). Viajó también a Egipto (1928), lo que demuestra su aperturismo cultural.

En ese sentido, el arte de vanguardia es siempre difícilmente comprendido en su época, de ahí que la obra de Klee fue expuesta en la exposición itinerante organizada por el partido Nazi y titulada '*Entartete Kunst'* (arte degenerado), la cual fue inaugurada en Múnich en 1937.

1.2. BAUHAUS Y AMÉRICA

Walter e Ise Gropius emigraron a América en 1937. La *Harvard University* de Cambridge, en Massachusetts, una universidad americana de élite, pretendía modernizar la formación en arquitectura, para lo cual contactó con Gropius (Lupfer & Sigel, 2006, p.75). El puesto propuesto era la dirección del departamento de arquitectura de la *Graduate School of Design,* un puesto que desempeñó durante el periodo comprendido entre los años 1938 y 1952, utilizando los mismos planteamientos metodológicos que en su docencia en la Bauhaus[31] (Monier, 2018ª, p.231). Para ello, llamó a Harvard a Marcel Breuer, quien lo ayudó a situar la arquitectura en un contexto científico y con una proyección internacional (Lupfer & Sigel, 2006, p.76). Así, Gropius apostaba por la industrialización de la construcción de viviendas, con las ventajas adicionales de calidad de materiales y precios asociados al propio proceso constructivo (Medina Warmburg, 2018, p.101). Gropius defendía también que la construcción industrial debía ser considerada un arte (op. cit., p.115), ya que para él la artesanía y la industria no eran nociones opuestas, sino complementarias (op. cit., p.187). En su propia casa, la 'Casa Gropius'[32] (Lincoln, Massachusetts, 1938), muy próxima al campus universitario, Gropius supo combinar a la perfección el estilo internacional[33] con la tradición arquitectónica local[34], prestando especial atención al trabajo

[31] En Alemania, la enseñanza de la Bauhaus tuvo su continuidad en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, en un edificio proyectado por Max Bill entre 1953 y 1955. Por eso, tras su regreso a Europa, Gropius participó en la inauguración oficial de dicha escuela en el año 1957 (Lupfer & Sigel, 2006, p.93). En ese sentido y debido al éxodo de profesores y alumnos, los revolucionarios métodos de la Bauhaus pasaron a ser la base de la enseñanza artística a nivel mundial.

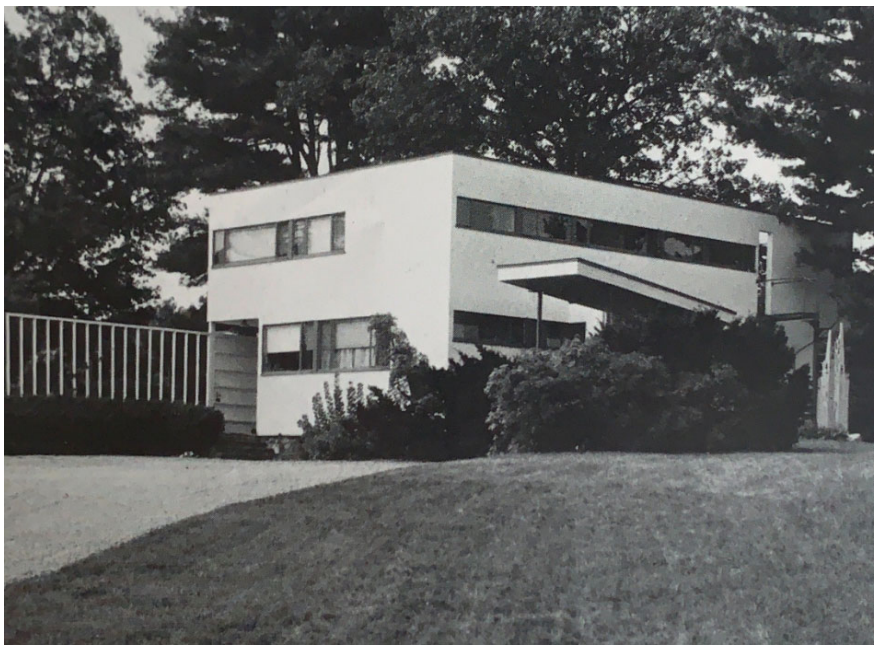
[32] La casa fue declarada Monumento Histórico Nacional en el año 2000.

[33] Se percibe como un volumen blanco inmerso en el paisaje (Isaacs, 1991, p.235). Con una cubierta plana que contrastaba con las cubiertas a dos aguas de Lincoln.

[34] La casa plantea una relación con paisaje circundante. En ese sentido, hay que destacar el papel de Ise Gropius como paisajista, con la inclusión de numerosas especies arbóreas locales. Marcel Breuer participó también en el diseño de la casa (op. cit., p.232).

con la luz y las sombras, si bien utilizando elementos en madera prefabricados industrialmente (Lupfer & Sigel, 2006, p.79).

***FIGURA 2**. Walter e Ise Gropius. Casa Gropius (Lincoln, Massachusetts, 1938).*



Fuente: (Berdini, 1996, p.164).

Mies van der Rohe fue el último director de la Bauhaus, entre los años 1930 y 1933[35]. Mies y Lilly Reich habían sido colaboradores desde 1926. Lilly fue profesora en el taller de tejidos de la Bauhaus y había colaborado con Mies en el Pabellón de Alemania[36] para la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Se trata de un proyecto que ejemplifica a la perfección sus dos aforismos: "menos es más", referido al minimalismo y la simplicidad, y "Dios está en los detalles", con un acabado muy cuidado en el empleo de estructuras mínimas de acero y vidrio, en base a generar espacios abiertos y diáfanos.

[35] El primer ofrecimiento se lo hicieron en 1928, y nuevamente en 1930, tras el despido de Hannes Meyer de la Bauhaus.

[36] Una arquitectura de 'piel y huesos', posteriormente reconstruida en 1986.

En el caso de Mies, éste se trasladó en solitario a Estados Unidos en el año 1937, para ser director de la *SR Crown Hall*, la facultad de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) de Chicago, donde permaneció hasta 1958, si bien mantuvo siempre una correspondencia estrecha con Lilly Reich. Mies van der Rohe[37] recibió el encargo del Edificio Seagram de Nueva York en 1958 por mediación de P. Lambert (Frampton, 2009, p.240) y realizó el proyecto junto a su discípulo Philip Johnson[38]. Se trata de un rascacielos de 37 pisos, realizado en vidrio y bronce; una obra monumental pero depurada, con ausencia total de diagonales y diseñada como torre de oficinas, si bien con rasgos industriales. Exteriormente es un prisma rotundo, revestido de vidrio y con parteluces de bronce.

Joseph y Anni Albers fueron otra de las parejas que emigraron a Estados Unidos. Albers fue profesor de la Bauhaus de diseño de mobiliario y vidrio entre 1920 y 1923. Por su parte, Anni Albers fue diseñadora textil y grabadora, además de escritora[39]. Anni fue alumna de Joseph, ya que había sido estudiante de la Bauhaus desde 1922.

En el periodo de la Bauhaus de Dessau, Anni fue profesora de textiles junto con Klee; ella y su marido fueron vecinos de los Klee y los Kandinsky, en las casas de los maestros diseñadas por Walter Gropius (Weber, 2018, p.13). Joseph Albers fue teórico del color además de profesor y pintor (Albers & Albers, 2022). Prueba de ello es su libro más famoso, 'Interacción del Color'[40], escrito en el año 1963 (Albers, 2017), si bien también es autor de otros escritos sobre arte y educación. Así, al referirse a su famosa y larga serie 'Homenaje al cuadrado'[41], Albers

[37] Fue director del Instituto de Tecnología de Illinois entre 1939 y 1959.

[38] La 'Glass House' (Connecticut, 1950) de Philip Johnson está inspirada en el famoso aforismo de Mies "menos es más". El proyecto del Seagram se presentó como una oportunidad para mejorar los elementos de diseño industrial utilizados en edificios de oficinas, a partir de un concepto de "obra de arte total" (Lambert, 2013, p.122).

[39] Autora de 'On Weaving' (1965). Ambos asociaron moralidad y creatividad a lo largo de toda su vida (Albers & Albers, 2022).

[40] El propio Albers expresa su gratitud en el libro a sus estudiantes, a quienes considera sus primeros colaboradores, por la autoría de los estudios de muestra (Albers, 2017, p.91).

[41] Se trata de una serie de cerca de mil cuadros y a la que le dedicó muchos años; son cuadrados concéntricos con diferentes composiciones y colores.

defendía la propia autonomía del color, una autonomía que estaba basada en un mínimo de medios (Toledo & Sanguino, 2014, p.279).

Los Albers se trasladaron a Estados Unidos cuando Joseph fue invitado a impartir docencia en el *Black Mountain College*[42] de Carolina del Norte, y allí permanecieron entre los años 1933 y 1949. Posteriormente, Albers fue director del Departamento de Diseño de la Escuela de Arte[43] en la Universidad de Yale (Connecticut) desde 1950 hasta 1958.

2. OBJETIVOS

2.1. GENERALES

- Justificar la necesidad de una arquitectura híbrida en el panorama contemporáneo actual.
- Demostrar que el mestizaje cultural es una constante histórica en la arquitectura contemporánea.
- Analizar los beneficios derivados de la consideración y revisión historiográfica de una arquitectura de género.

2.2. ESPECÍFICOS

- Entender el Movimiento Moderno en arquitectura en relación con una internacionalización artística y cultural.
- Clarificar las repercusiones de las innovaciones pedagógicas de la Bauhaus tanto en Europa como en América.
- Revalorizar el papel de la arquitectura hecha por mujeres en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT).
- Revalorizar la hibridación cultural de arquitectas árabes con formación cultural anglosajona.

[42] Fueron, por ejemplo, alumnos destacados de esta institución los artistas J. Cage, R. Rauschenberg o D. Judd.

[43] E. Hesse y R. Serra se formaron en esta institución.

– Justificar y analizar el mestizaje cultural entre Oriente y Occidente en arquitectos y arquitectas japoneses.

– Analizar la importancia de la arquitectura contemporánea en países en vías de desarrollo.

– Apreciar el potencial de la inmersión cultural en la arquitectura contemporánea.

– Destacar la importancia de la colaboración arquitectónica mediante el modelo de tándem cultural.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos se realiza un estudio de casos de arquitectos y artistas con proyectos relevantes o significativos en relación con la triada: arquitectura híbrida, mestizaje cultural y perspectiva de género. De esta forma, se busca, no sólo articular las diferentes propuestas, interpretándolas enmarcadas en un tiempo y un lugar concreto, sino además justificar sus referentes y explicar sus influencias en otras obras futuras.

4. MUJERES Y MIT

Sophia Hayden tiene el mérito de ser la primera arquitecta que se graduó en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Fue además ganadora, con tan sólo 21 años, del concurso del '*Women's Building*'[44], uno de los pabellones de la *World's Columbian Exposition*[45] (Chicago, Illinois, 1893), con la que se celebraba la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América. En ese sentido, se establece un paralelismo entre la Exposición de Chicago de 1893 y la de Sevilla de 1992, ésta última una Exposición Universal Colombina del siglo XX,

[44] Anexo al 'Children's Building' (cuya temática era la crianza y la educación).

[45] Visitada por 27 millones de personas (Martínez Moreno, 1988, p.154).

cuyo precedente inmediato fue, por tanto, la mencionada Exposición de Chicago[46] (Urrutia Núñez, 1993, pp.159 ss.).

El pabellón de Hayden, dedicado a exposiciones sobre mujeres artistas o importantes a lo largo de la Historia, estaba compuesto por un salón de honor, una biblioteca, una sala de exposiciones y una sala de reuniones, y fue el de menor presupuesto (Martínez Moreno, 1988, p.160). Estaba situado junto a los otros grandes pabellones de la Exposición y fue demolido tras la finalización de la misma. Desde el punto de vista estilístico, se trataba de un pabellón Historicista, basado en la propia tesis de Hayden, titulada "*Renaissance Museum of Fine Arts*".

Marion Mahony Griffin es otra de las mujeres arquitectas asociadas al MIT. Fue colaboradora de Frank Lloyd Wright durante más de una década, y tuvo una afinidad estilística muy próxima al japonismo[47]. Ella y su marido, Walter Burley Griffin, con su estudio de Chicago, fueron finalistas del Concurso para el Plan de Canberra (Australia, 1911-1920), denominado *Commowealth of Australia Federal Capital Competition.* La idea de los Griffin sobre democracia, equidad y universalidad fue una constante en todos sus proyectos, y se plasmaba dando protagonismo a espacios no jerárquicos, aireados e iluminados, y utilizando hormigón armado, una técnica constructiva representativa de la modernidad. Por otro lado, desde un punto de vista del diseño, los Griffin idearon una geometría que servía para articular de forma orgánica la ciudad con el paisaje[48]. Sin embargo, en el Plan de Camberra las dificultades burocráticas eran reflejo de una sociedad diferente a la estadounidense (Watson, 1998, pp.106).

Neri Oxman, arquitecta israelí-estadounidense, es una de las mujeres más notorias del MIT en la actualidad, sobre todo a raíz del trabajo desarrollado junto a su Grupo de Investigación *Mediated Matter*[49]. Sus

[46] Años después de su devastador incendio de 1871.

[47] Realizó numerosos bocetos para la Henry Ford Residence “FairLane” (1913), un proyecto no construido.

[48] De ahí la denominación de "capital del arbusto" o "ciudad jardín".

[49] El grupo Mediated Matter estuvo activo entre los años 2010 y 2021.

diseños tienen como referentes la naturaleza y la biología, y son construcciones muy heterogéneas y, con frecuencia, multifuncionales.

***FIGURA 3**. N. Oxman. Beast (Museum of Science, Boston, 2008-10).*



Fuente: (Sheil & Glynn, 2011, p. 147)

En el *Silk Pavilion*[50] (*Media Lab*. Cambridge; 2013) o pabellón de la seda, son utilizados métodos que unen la biología del hilado natural con gusanos de sedas y la robótica[51]. En este sentido, el *Hybrid Living Materials* supone una novedosa fabricación robótica con biomateriales.

La fabricación digital[52] es una de las claves del futuro de la arquitectura. En este sentido, y en opinión de Oxman, la revolución digital lleva

[50] A raíz de este trabajo, Oxman acuñó el término de 'Ecología Material' (2015) o diseño centrado en la naturaleza.

[51] En este proyecto se utiliza una plataforma robótica de impresión 3D en conjunción con un ecosistema natural.

[52] Un ejemplo emblemático es la cubierta perforada del Louvre de Abu Dhabi de Jean Nouvel. (Sheil & Glynn, 2011, p.243). Se trata sin duda de una propuesta conceptual intencionada y

aparejado un cambio de paradigma, no sólo conceptual sino sobre todo en relación con los protocolos de producción y los materiales. Esto implica que el diseño generativo y la fabricación digital pasen a ser concebidos como un todo indisoluble y en permanente retroalimentación (Sheil & Glynn, 2011, p.145).

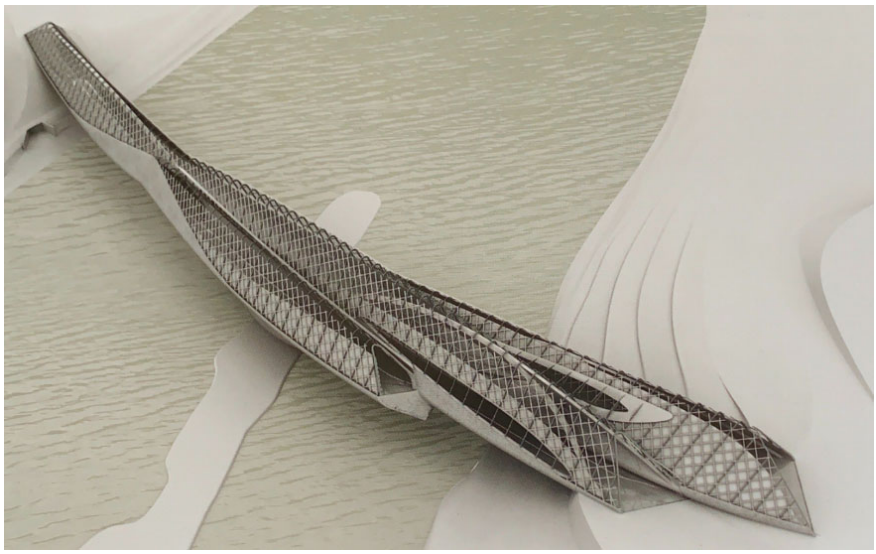
5. P. ÀRABES Y OCCIDENTE

Zaha Hadid, arquitecta anglo-iraquí de reconocido prestigio internacional, tiene proyectos construidos en numerosos países de todo el mundo. En España, una de sus obras más conocida es el Pabellón Puente de la Exposición Internacional Zaragoza (2008), cuyo lema era "Agua, recurso único", ya que la Expo '08 estuvo centrada en el agua y la sostenibilidad[53]. Por ello, la propuesta de Zaha Hadid fue una respuesta novedosa, puesto que planteaba un diseño singular, que cuidaba además el generar un microclima natural interior. En ese sentido, el pabellón se articula a partir de formas orgánicas y a la vez estructurales, de apariencia cambiante en su recorrido, y sabiamente integradas con el río Ebro (Jodidio, 2013, pp. 255-261). Así, el volumen de forma trenzada, a modo de gladiolo con cuatro subvolúmenes secundarios, se sustenta mediante una estructura con dos apoyos en las orillas y uno principal en el cauce del río. Otro de los rasgos característicos del pabellón es la singular cubierta en forma de escamas, que busca acentuar el dinamismo orgánico del conjunto.

que plantea una experiencia arquitectónica cualitativa en relación con el observador. (Norberg Schulz, 2007, p.58).

[53]Los contenidos de las salas de exposición del pabellón versaban sobre la gestión sostenible del agua.

***FIGURA 4**. Zaha Hadid. Maqueta del Pabellón Puente (Zaragoza, 2008).*



Fuente: (Jodidio, 2013, p.256).

Farshid Moussavi, arquitecta anglo-iraní[54], compatibiliza el ejercicio de la profesión con su actividad como docente en la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard[55]. Moussavi fue profesora en la prestigiosa *Architectural Association* de Londres entre los años 1993 y 2000. Fue miembro del estudio de Renzo Piano de Génova y trabajó también con Rem Koolhaas en su estudio OMA de Róterdam.

En 1995 fundó, junto a Alejandro Zaera, el studio de arquitectura *Foreign Office Architects* (FOA). En el año 2011 decidió fundar su propio estudio en Londres, *Farshid Moussavi Architecture* (FMA). Moussavi lleva a cabo en FMA una investigación crítica mediante el denominado *FunctionLab* (Hall, 2019, p.138). El 'Museo de Arte Contemporáneo de Cleveland' (Ohio, USA, 2008-12) es su primera obra en solitario. Se trata de un edificio de base hexagonal y articulado en cuatro plantas con 6 fachadas de acero inoxidable, excepto en una de ellas, en la que utiliza vidrio. Se trata

[54] Nacida en Shiraz, Irán en 1965.

[55] Cfr. la trilogía: 'The function of ornament' (Moussavi, 2008), 'The function of form' (Moussavi, 2009) y 'The function of style' (Moussavi, 2014). En dicha trilogía aborda los conceptos de ornamento, forma y estilo en relación con la arquitectura contemporánea.

de un edificio con un fuerte carácter escultórico, lo que explica la participación de la arquitecta en la Bienal de Venecia en los años 2002 y 2012.

Amale Andraos es una arquitecta estadounidense de origen libanés[56]. Trabajó inicialmente junto a Rem Koolhaas en sus respectivos estudios de Róterdam y Nueva York y fue también miembro del estudio de arquitectura *Saucier + Perrotte*, con sede en Montreal. Sus propuestas buscan cuidar el diseño y plantear además estrategias constructivas que cumplen el estándar de certificación LEED Gold de edificios sostenibles. Andraos fue cofundadora en 2003, junto con Dan Wood, del estudio de arquitectura *Work ArchitectureCompany* (WORKac) con sede en New York (Toromanoff, 2021, p.14). Un proyecto emblemático es '*Public Farm 1*' (New York, 2008), que consistió en una instalación temporal de granja pública, construida con tubos biodegradables de cartón reciclable, haciendo además alarde de un fuerte compromiso ético y un evidente sentido del humor. Sin embargo, su obra más conocida es *'L'Assemblée Radieuse*' de Libreville (Gabón, 2014), un centro de conferencias para la Cumbre de la Unión Africana en la mencionada ciudad. El diseño sostenible del edificio se advierte en detalles tales como la cubierta inclinada que recoge el agua de lluvia, o el cuidado en la ventilación natural, mediante patios conectados por una red denominada metafóricamente "caminos de filósofos".

6. ORIENTE Y OCCIDENTE

Tadao Ando es un brillante arquitecto autodidacta japonés, que completó su formación con diferentes viajes por Europa, Estados Unidos y África y fundó en 1970 su propio estudio de arquitectura, *Tadao Ando Architect & Associates*. Su obra se caracteriza por la emotividad que el arquitecto consigue plasmar en sus edificios, una emotividad asociada a las ideas de meditación e introspección. Así, un proyecto emblemático[57] de su producción arquitectónica es el 'Museo de los Niños de Himeji' (Hyogo, Japón, 1988-89).

[56] Nacida en Beirut en 1973 y formada en Harvard.

[57] La referencia directa del proyecto es otro proyecto anterior de Ando, la 'Iglesia sobre el Agua' (Hokkaido, Japón, 1985-88).

***FIGURA 5**. Tadao Ando. Museo de los Niños (Himeji, Hyogo, Japón, 1988-89).*



Fuente: (Ishido, 1991, p.50)

Se trata de un conjunto de instalaciones caracterizadas por su monumentalidad[58], con un edificio principal multifuncional formado por una biblioteca, un restaurante, un salón y dos teatros, uno interior y otro exterior (Ishido, 1991, p.44). Todo ello junto a un estanque artificial y una plaza al aire libre, dos elementos clave que contribuyen a integrar la

[58] Su referencia principal es la 'Iglesia sobre el Agua' (Hokkaido, Japón, 1985-88).

arquitectura con la naturaleza, para promover así la sensibilidad artística de los niños[59]. Por otro lado, el entorno paisajístico es una frondosa colina junto al gran lago y sirve de telón de fondo para el conjunto arquitectónico[60]. En este sentido, Ando consigue articular, en una sabia orquestación, la linealidad del muro con la del lago, y ambas a su vez con la geometría de los dos grandes volúmenes escalonados, relacionados a su vez con el edificio principal, éste último con forma de abanico. Todo ello utilizando la austeridad del hormigón armado para producir luces y sombras, modelando volúmenes, pero también agua y naturaleza.

Toyoo Ito es otro genial arquitecto japonés capaz de aunar las tradiciones culturales de oriente y occidente. Una de sus obras más emblemática es la 'Mediateca de Sendai'[61] (Miyagi, Japón, 1995-2001). En las bases del concurso de la Mediateca se planteaba un museo sin paredes, con gran flexibilidad espacial y que además pudiera ser un hito de la ciudad. El edificio alberga una biblioteca infantil, un centro de información, diversas salas multiusos y zonas administrativas. La idea conceptual argumentada por Ito es la desmaterialización[62] de la forma a partir de tres elementos esenciales: placa, tubo y piel (Futagawa & Hara, 2001, p.190). Se trata, en definitiva, de la utilización de planos estratificados, estructura de planta libre y fachada transparente. Así, esa inmaterialidad visual se posibilita mediante una piel o membrana transparente[63] que envuelve seis losas de acero, articuladas mediante trece soportes estructurales con varios tubos metálicos cada uno. Los soportes asemejan un bosque y albergan los espacios servidores, además de posibilitar la

[59] El museo busca fomentar la creatividad de los niños en un entorno rural. Están planificados además eventos para niños, como un concurso de pintura y un festival de teatro.

[60] La plaza amurallada hace las veces de nexo organizador de los dos edificios y el muro que se extiende a lo largo del lago.

[61] Edificio premiado con la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (RIBA) en el año 2006. Por otro, lado Sendai es considerada la "ciudad de los árboles", con, aproximadamente, un millón de habitantes.

[62] Un referente del mismo autor es 'La torre de los vientos' de 1986, que habla de la idea de encaminar su búsqueda "Hacia la arquitectura del viento". La transparencia del vidrio hace igualmente posible su obsesión por la desmaterialización, a partir de la metáfora del acuario y mediante una piel o membrana transparente en perfecta armonía con naturaleza.

[63] La fachada de doble vidrio de la calle principal preside un espacio público.

entrada de luz; por otro lado, cada nivel en altura está diseñado por un arquitecto diferente.

Kazuyo Sejima se formó con Toyo Ito, para pasar después a abrir su propio estudio de arquitectura, *Kazuyo Sejima and Associates* (1987), el cual coexiste con el estudio *SANAA* (1995) de Tokio, fundado conjuntamente con su socio Ryue Nishizawa. Sejima es la segunda[64] mujer galardonada con el Premio Pritzker (2010)[65], concedido a *SANAA* por el proyecto minimalista en la Isla Ellis de Nueva York.

De su primera época en solitario es el 'Dormitorio de Mujeres Saishunkan' (Kumamoto, Japón, 1990-91). Se trata de un hogar temporal para ochenta mujeres en su primer año de experiencia formativa en una empresa local. El proyecto se centró en la importancia de las zonas comunes pensando en la sociedad del futuro[66]. Su propuesta parte de un análisis de los estilos de vida en un espacio jerarquizado y constituido por cinco núcleos principales. Sejima, volcada en la experimentación proyectual en relación con la vivienda social, propone replantear la influencia del espacio libre[67] en dicha tipología (Sejima, 2001, p.9).

7. PAÍSES EN DESARROLLO

Jane Drew fue una arquitecta inglesa formada en la *Architectural Association School* de Londres y fue miembro del grupo MARS. Estuvo casada con el arquitecto Edwin Maxwell Fry y ambos fueron representantes de la arquitectura contemporánea del Movimiento Moderno en Inglaterra, pero también en la India y en África occidental. El Proyecto '*Kenneth Onwuka Dike Library*", la biblioteca de la Universidad de Ibadan (Nigeria, 1949-60) es uno de los más conocidos de Drew y su esposo Fry, quienes habían fundado el estudio de arquitectura *Fry, Drew &*

[64] La primera fue Zaha Hadid en 2004, por el Museo del Hermitage de San Petersburgo (Rusia).

[65] Ese mismo año 2010 Sejima dirigió la Bienal de Arquitectura de Venecia.

[66] Sejima formuló una "Arquitectura diagramática" en 1991.

[67] Cuestiona así en modelo de 'n' habitaciones más salón, comedor y cocina (nSCC), fomentando grandes espacios libres.

Partners[68] en 1946. En ese sentido, esta arquitectura tropical hunde sus raíces en los métodos experimentales de la historia colonial y en relación con la fuerza abrumadora del clima (Galli, 2019, p.11). Así, el muro de respiración era una propuesta experimental de adaptación climática con diferentes patrones y compatible con modelos geométricos tradicionales (op. cit., p.163). Drew fue además autora de diversos libros sobre urbanismo en países tropicales, el primero de los cuales fue *'Village Housing in the Tropics', escrito en* 1945. En el año 1951 fueron invitados por el primer ministro indio Nehru para diseñar Chandigarh[69], la capital de Punjab, en la India. Dada la envergadura del encargo, Drew y Fry decidieron llamar a Le Corbusier y asociarse con él, quien acabó convirtiéndose en el arquitecto encargado de los principales edificios de la ciudad.

Mariam Kamara[70] es una arquitecta nacida en Níger y cofundadora en 2013 del colectivo *United4design*, que trabaja entre Níger, Afganistán y Estados Unidos en una arquitectura que se define como global e inteligente (Hall, 2019, p.107). Posteriormente, en 2014, Kamara fundó el *Atelier Masomi* en Niamey (Nigeria) apostando por una arquitectura sostenible que utiliza materiales locales y nuevos métodos. La 'Escuela de niñas Gohar Khatoon' en Mazar-I-Sharif (Afganistán, 2015) es un proyecto que buscaba involucrar a la comunidad. Algo posterior es el 'Centro Cultural Niamey' (Níger, 2018), un proyecto enmarcado dentro del programa *Rolex Mentor & Protégé* 2018-19 y cuyo mentor fue el arquitecto tanzano David Adjaye. Se trata de una propuesta sostenible basada en el empleo de materiales locales, energía solar y recolección agua de lluvia.

[68] Ambos arquitectos, con una intensa conexión entre ellos, recibieron el encargo de Chandigarh en 1950, debido a su experiencia previa en la colonia británica Gold Coast de Nigeria (Avermaete & Casciato, 2014, p.327). Por otro lado, Maxwell Fry fue el arquitecto jefe de Le Corbusier en Chandigarh, (Punjab, India, 1951).

[69] El Complejo del Parlamento fue declarado Patrimonio de la Humanidad en 2016.

[70] Estudió Arquitectura en la Universidad de Washington y es profesora en la Universidad de Brown (Rhode Island, Washington).

FIGURA 6. *Anna Heringer. Escuela METI (Rudrapur, Bangladés, 2005).*



Fuente: (Fernández Galiano, 2012, p.37).

Anna Heringer[71] es una arquitecta alemana dedicada a la construcción de edificios sostenibles en Marrakech y Bangladés. En este sentido, la Fundación ICO está implicada en la Agenda 2030, así como en los "Objetivos de Desarrollo Sostenible", en relación con los cuales las propuestas de Anna Heringer son especialmente ejemplares, sobre todo de cara a un nuevo proyecto cultural europeo (Heringer & Fernández-Galiano, 2022, p.4). La Escuela rural METI[72] (Rudrapur, Bangladés, 2005-6) fue la materialización real de su Proyecto Fin de Carrera (2004) (op. cit., pp.46-59). Se trata de su ópera prima[73], construida por artesanos locales (si bien los niños participaron en el proceso), y que utiliza materiales disponibles en la zona, como el bambú y el barro mezclado con paja (Fernández Galiano, 2012, p.34). En este sentido, Heringer manifiesta que el barro es el material del futuro, sobre todo por proporcionar un

[71] Heringer ha sido galardonada con el Premio Aga Khan de Arquitectura en 2007 y con el Global Award for Sustainable Architecture en 2011 y ha participado en la Bienal de Venecia en los años 2016 y 2018.

[72] Mientras la planta baja es de muros de tierra con pocos huecos y con un espacio semejante a una cueva, la superior tiene una estructura de bambú que la dota de luz abundante (Heringer & Fernández-Galiano, 2022, p.52-54).

[73] Se trata de un proyecto de construcción autóctona con la mediación de la ONG Dipshikha. A leste proyecto le siguió la 'Escuela de Formación Profesional DESI' y las viviendas 'HOME-made' (Rudrapur, Bangladés, 2007-8) (Heringer & Fernández-Galiano, 2022, pp.60-85). Otras obras piloto de Heringer, de un enorme interés y en un contexto europeo, son el 'Alojamiento ayurveda RoSana' (Rosenheim, Alemania, 2021) o el 'Espacio para los sentidos' (Vorarlberg, Austria, 2020).

sentido de contacto directo con la naturaleza y piensa por ello que no se han explorado todas sus posibilidades (op. cit. pp.38-39). Es importante también para ella el espíritu del lugar, ya que asocia la sostenibilidad con belleza, sobre todo al abordar soluciones únicas respaldadas por la cultura o tradición local[74]. Por otro lado, el "Manifiesto de Laufen" (2013), promovido por Anna Heringer y Andres Lepik, propone estrategias constructivas sostenibles para mejorar la calidad de vida de las personas, contribuyendo además a la calidad ecológica y estética del entorno (Heringer & Fernández-Galiano, 2022, p.206-207).

8. INMERSIÓN CULTURAL

Eileen Gray, artista polifacética de un enorme talento y sensibilidad, nació en Irlanda[75] en una familia aristocrática. Era hija de la baronesa Gray y del pintor James Maclaren Smith. Su trayectoria artística la desarrolló, sin embargo, en París[76], donde expuso la "Chambre-boudoir para Monte-Carlo" (14º *Salon des artistes décorateurs*, París,1923), una obra que sin duda la lanzó a la fama.

La obra arquitectónica más conocida de Gray es la 'Villa E1027'[77] (Menton, Francia, 1926-34), realizada en co-autoría con el arquitecto rumano Jean Badovici[78], situada en la Costa Azul, cerca de Mónaco, y con un acceso exclusivamente peatonal, evitando además las vistas del mundo civilizado (Espegel, 2010, pp. 24-25). Se trata de un icono de la arquitectura del siglo XX, comparable a la villa Saboya de Le Corbusier o a la Villa Noailles de Mallet-Stevens (Pitiot, 2013, p.94). Su diseño posee claras influencias tanto del movimiento holandés De Stijl, como

[74] Es de la opinión que un diseño tecnocrático no es adecuado para una cultura tribal (Fernández Galiano, 2012, p.36). Si bien es adecuado el empleo de recursos locales mediante conocimientos globales, en una dialéctica entre el hight y el low-tech (op. cit., pp.40-41).

[75] Nacida en Enniscorthy, Irlanda, en 1878.

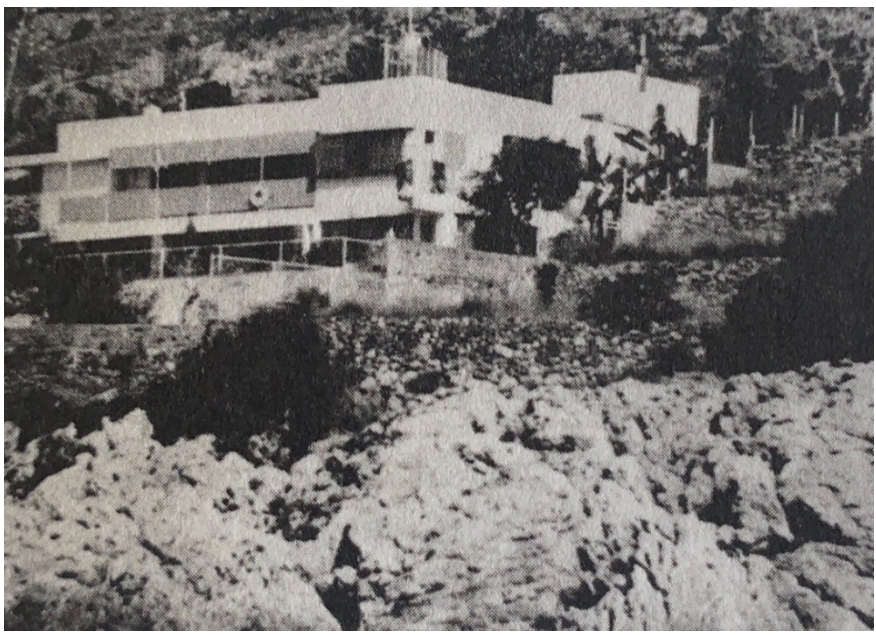
[76] Allí se formó inicialmente con Seizo Sougarawa, maestro de laca japonés al cual le profesó una enorme admiración.

[77] Se trata de un nombre encriptado y que estaba basado en la siguiente regla relativa a sus propios nombres: "E" para Eileen, "10" de la "J" de Jean, "2" de la "B" de Badovici y "7" de la "G" de Gray.

[78] Con el cual mantuvo una relación sentimental.

de la Bauhaus. Le Corbusier[79] fue un ferviente admirador de la obra de Gray y se sintió fascinado por esta casa[80], tanto es así que construyó en las proximidades su famoso Cabanon (1951).

***FIGURA 7**. Gray & Badovici. Villa E1027 (Menton, Francia, 1926-34).*



Fuente: (Pitiot, 2013, p.94).

Lina Bo Bardi fue una arquitecta italiana emigrada a Brasil y que supo conciliar el Movimiento Moderno y la arquitectura vernácula. La 'Casa de Vidrio' (São Paulo, 1951) fue la ópera prima de Bo Bardi y actualmente es el 'Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi'. Se trata de una casa diseñada para ser su propia vivienda junto a su marido y que estárodeada por una vegetación exuberante propia del Barrio de Morumbi (Fernández-Galiano, 2015, p.34). La casa posee un planteamiento híbrido desde el punto de vista de su diseño, ya que supone una solución

[79] Existe una polémica historiográfica controvertida en relación con 8 murales que Le Corbusier pintó en la casa sin la autorización de la propia Grey.

[80] En la cual, y en relación con el sistema lumínico, el tratamiento de la luz natural es óptimo para cada función (Espegel, 2010, p.129). La justificación es que la casa tiene una orientación que sigue el curso del sol (Pitiot, 2013, p.95).

dual, a mitad de camino entre la arquitectura vernácula de la parte trasera de la casa, apoyada en el terreno y el Movimiento Moderno, con detalles como el muro cortina o fachada acristalada y los pilares metálicos. En ese sentido, la privacidad de los volúmenes compactos es compatible con la luz y las vistas de la vegetación junto a la inserción en el paisaje, con la vista panorámica por encima de la copa de los árboles, posible por la transparencia del vidrio y el diseño de la escalera. De esta forma, en la casa aparecen tres zonas: la privada, constituida por el volumen de vidrio, la zona de servicios, en la parte trasera, y una zona de las máquinas y garaje, junto al jardín.

Denise Scott Brown[81] fue una arquitecta estadounidense[82] nacida en Zambia (África). Casada con Robert Venturi, ambos fundaron el estudio *Venturi, Scott Brown y Asociados* (Filadelfia) en 1969. Su proyecto arquitectónico más conocido es la '*Guild House*'[83] (Filadelfia, Pennsylvania, 1961-63) es un encargo de la *Friends Neighbourhood Guild* para una residencia de ancianos con 91 apartamentos que estilísticamente reproducen la tradición clásica y la tipología constructiva de la vivienda social, caracterizada por el uso de ventanas de guillotina y ladrillo rojo. Todo ello con la influencia estilística de Palladio y Kahn en el arco que preside la fachada. En ese sentido, se trata de un edificio icónico, por ser producto y símbolo social al mismo tiempo, al adoptar algunos elementos simbólicos de la cultura popular[84] (Brownlee, 2003, p.22). Fue construido con ladrillo rojo convencional y otro de color blanco vidriado, éste último en la parte inferior de la fachada, donde aparece el nombre de la institución (Geers et al., 2016, p.26).

En relación con su marido Robert Venturi, se produjo una polémica en el año 1991 cuando el premio Pritzker se le concedió tan solo a su marido.

---

[81] Fue docente en Yale, Harvard, UCLA y Berkeley y estuvo casada con Robert Venturi. El libro "Aprendiendo de Las Vegas", escrito en coautoría con su marido, junto a Steven Izenour, influyó en la cultura y el pensamiento arquitectónico de la época y está basado en un proyecto de estudio conjunto (Yale, 1968) de idéntico nombre. (Rattenbury & Hardingham, 2007, p.9)

[82] Su familia era de origen judío, de Letonia.

[83] Se trata de un hito del Postmodernismo y fue incluida en el Registro Histórico de Filadelfia en el año 2004.

[84] Con componentes iconográficos claramente sociales, como una escultura de aluminio de una antena de televisión para una de las salas comunes. (Brownlee, 2003, p.24).

Como contrapartida, en 2016 se les otorgó de manera conjunta la Medalla de Oro AIA, el galardón más prestigioso en el ámbito de la arquitectura.

9. TÁNDEM CULTURAL

Louis Kahn y Anne Tyng fueron coautores del '*Trenton Bath House*'[85] (New Jersey, USA, 1955), un proyecto que fue emblemático para ambos. Tyng fue una arquitecta de origen chino, apasionada de las matemáticas y de los patrones de crecimiento y por ello una ardiente seguidora de la obra y el pensamiento Fuller, quien dirigió su tesis doctoral. Fue discípula de W. Gropius y M. Breuer en la Universidad de Harvard y colaboradora y pareja de Kahn en Filadelfia. En ese sentido, el proyecto conjunto con Kahn para la '*City Tower*' (Filadelfia, 1952-57) es fiel reflejo de la pasión de Tyng por las estructuras tridimensionales (Frampton, 2009, p.247), las cuales promovían un tipo de construcción en hormigón. Se trata, por otro lado, de una estructura triangular que Tyng[86] había utilizado previamente en el diseño de la casa para sus padres en Maryland (1951-53) (Kahn, 1997, p.50-53).

Sin embargo, el triángulo siguió apasionando a Tyng en el ya mencionado '*Trenton Bath House*'[87] (Nueva Jersey, USA, 1955-59), el cual se basa en cuatro cuadrados simétricos con cubiertas a cuatro aguas, mediante una estructura triangular que pasa a ser un espacio 'servidor' (Kahn, 1997, p.192-3). Estos cuatro volúmenes se articulan alrededor de un atrio mediante un patrón celular. Las cubiertas piramidales de madera fueron una propuesta de Tyng y en este emblemático proyecto Kahn ensayó, por vez primera, su teoría de espacios servidores y espacios servidos.

Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT) son coautores del Parlamento de Escocia[88] (Edimburgo, 1999-2004). Se trata de la obra

[85] Un conjunto incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos en el año 1984.

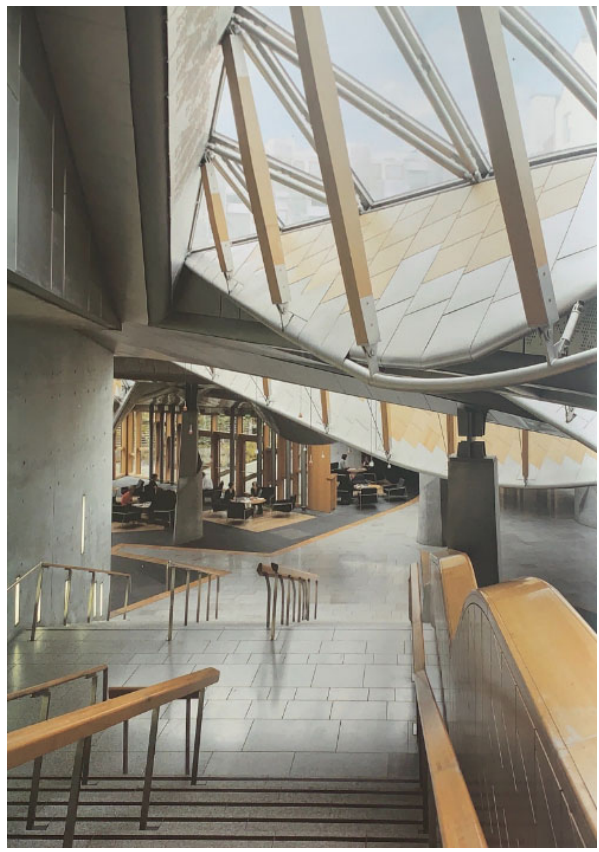
[86] Tyng manifestó que la relación entre ella y Kahn, al margen de sus diferencias culturales y religiosas, que ellos no percibían como limitaciones, se vió ampliada precisamente por esas diferencias, ya que contribuyeron a aumentar la creatividad de ambos (Kahn, 1997, p.7).

[87] Este proyecto está incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos (1984).

[88] Es un conjunto de edificios erigidos sobre el terreno ocupado con anterioridad por la destilería de cerveza Scottish and Newcastle, la cual fue demolida en su totalidad. El estudio EMBT recibió el Premio Stirling en el año 2005 por este proyecto.

póstuma de Miralles, terminada por Tagliabue y que plantea la unión entre la ciudad y el paisaje. Los arquitectos utilizaron la metáfora de la asamblea popular a partir de formas curvas semejantes a hojas o barcas varadas, agrupadas entre sí y que perforan el interior, con un simbolismo que hace alusión al poder democrático, en un edificio sin jerarquías.

***FIGURA 8**. Miralles & Tagliabue (EMBT). Parlamento de Escocia (Edimburgo, 1999-2004).*



Fuente: (Márquez Cecilia & Levene, 2009, p.176).

De ahí la importancia de los sentimientos colectivos y de la identificación con el lugar, con la proximidad de la ladera de la silla del rey Arturo, con un anfiteatro natural exterior para ver el paisaje o agruparse para hablar (Márquez Cecilia & Levene, 2009, p.154-5).

Ricardo Scofidio y Elizabeth Diller[89] son coautores[90] de la propuesta urbanística '*High Line*'[91] (Manhattan, Nueva York, 2009), un parque lineal elevado sobre una antigua vía de tren. Es un proyecto de rehabilitación de una línea de ferrocarril extinta de 2,3 Km., convertida en un parque o pasarela verde que aprovecha los raíles de la antigua vía ferroviaria. En este tándem cultural el perfil artístico en bastante manifiesto; así, sus propuestas arquitectónicas integran con frecuencia vídeos e instalaciones y los títulos de sus intervenciones iniciales solían ser críticos y desenfadados[92]. Diller y Scofidio participaron con la propuesta experimental '*Blur Building*' (Diller & Scofidio, 2002), basada en una estructura flotante en la Expo.01 de Suiza, una exposición nacional que tuvo lugar en los tres lagos suizos en el año 2001. Se trata de una propuesta de arquitectura 'antiheróica' (Betsky, 2003, p.147), según sus propias palabras, y que exploraba la idea de "desenfoque", en relación con la vista del lago, ya que utilizaba la niebla como material.

10. RESULTADOS

La actual revolución tecnológica contribuye a que la arquitectura contemporánea sea una arquitectura híbrida, fruto de un mestizaje cultural y enriquecida con la revalorización que supone la consideración de una arquitectura de género:

- El Movimiento Moderno en arquitectura fue un producto derivado de la internacionalización artística y cultural.

[89] Elizabeth Diller es una arquitecta polaca que comenzó estudiando Bellas Artes en la Cooper Union de Nueva York, si bien quedó impresionada por el discurso conceptual de John Hedjuk, decano de la Escuela de Arquitectura.

[90] Diller fue cofundadora en 1979 con Ricardo Scofidio del estudio de arquitectura 'Diller Scofidio' de Manhattan, pasando a ser en 2004 'Diller Scofidio + Renfro'.

[91] Por este proyecto traducido como 'paso verde', los arquitectos recibieron en 2018 el Premio Veronica Rudge Green en Diseño Urbano, otorgado por la Universidad de Harvard.

[92] Haciendo uso de instalaciones, performances y colaboraciones artísticas. Tal es el caso de la instalación de 'Master/Slave' (París, 1999) para la Fundation Cartier pour l'art contemporain. (Betsky, 2003, pp.13-22).

- Las repercusiones de las innovaciones pedagógicas de la Bauhaus se tradujeron en una nueva manera de enseñar arquitectura, tanto en Europa como en América.
- La arquitectura hecha por mujeres en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) cobra importancia actual a raíz de la revolución tecnológica en la que estamos inmersos.
- La formación en Occidente de arquitectas de origen árabe favorece la hibridación cultural.
- El mestizaje cultural entre Oriente y Occidente se produce mediante colaboraciones e intercambios culturales.
- La arquitectura contemporánea en países en vías de desarrollo cobra importancia en relación con una arquitectura sostenible.
- La inmersión cultural en una cultura ajena a la propia supone un enriquecimiento personal.
- El modelo de tándem cultural aporta la ventaja de colaborar con visiones revisionistas.

11. DISCUSIÓN

La actual revolución tecnológica es favorecedora de una arquitectura híbrida, mucho más compleja y culturalmente enriquecida. Se favorece igualmente una nueva visión que prescinde cada vez más de la etiqueta de género a la hora de valorar la producción arquitectónica de un estudio de arquitectura internacional.

12. CONCLUSIONES

La revolución tecnológica nos conduce hacia un futuro arquitectónico mucho más igualitario, culturalmente híbrido y donde las diferencias de género tienden a desaparecer. Todo ello con edificios mucho más respetuosos con su entorno y sostenibles desde un punto de vista energético. La colaboración entre la tecnología y el arte son la base de la arquitectura experimental con un enfoque tecnológico y sostenible. Los nuevos

equipos interdisciplinares, cada vez más internacionales e híbridos culturalmente, serán los encargados de diseñar la nueva arquitectura del futuro.

13. REFERENCIAS

Albers, J. (2017). La interacción del color. Alianza.

Albers, J., & Albers, A. (2022). Joseph & Anni Albers. Fundación Josef & Anni Albers. https://albersfoundation.org/

Avermaete, T., & Casciato, M. (2014). Casablanca Chandigarh: a report on modernization. Canadian Centre for Architecture and Park Books.

Berdini, P. (1996). Walter Gropius. Gustavo Gili.

Betsky, A. et al. (2003). Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio. Whitney Museum of American Art.

Brownlee, D. B. et al. (2003). Out of the ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates. Philadelphia Museum of Art and Yale University Press.

Diller, E., & Scofidio, R. (2002). Blur: the making of nothing. Harry N. Abrahams.

Espegel, C. (2010). Aires modernos. E. 1027: maison en bord de mer. Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-1929. Mairea Libros.

Fernández-Galiano, L. (2015). Casa de Vidrio, 1951, Sao Paulo (Brasil). AV Monografías, 180, 34–41.

Fernández Galiano, L. (2012). Arquitectura: lo común. Architecture: the common. Fundación Arquitectura y Sociedad.

Frampton, K. (2009). Historia crítica de la arquitectura moderna. Gustavo Gili.

Futagawa, Y., & Hara, H. (2001). Toyo Ito: 1970-2001. ADA.

Galenson, D. W. (2006). Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich. (No. 12403; NBER Working Paper Series.). http://www.nber.org/papers/w12403

Galli, J. (2019). Tropical toolbox: Fry and Drew and the search for an African modernity. Lettera Ventidue.

Geers, K., Pancevac, J., & Zanderigo, A. (2016). The difficult whole. Park Books.

Hall, J. (2019). Breaking ground: architecture by women. Phaidon.

Heringer, A., & Fernández-Galiano, L. (2022). Anna Heringer. Essential beauty. Fundacion ICO. Arquitectura Viva.

Isaacs, R. (1991). Gropius. An illustrated biography of the creator of the Bauhaus. Bulfinch Press Book.

Ishido, T. (1991). Tadao Ando. Shinkenchiku-Sha.

Jodidio, P. (2013). Zaha Hadid. Complete Works 1979-2013. Taschen.

Kahn, L. I. (1997). Louis Kahn to Anne Tyng: the Rome letters 1953-1954. Rizzoli.

Kandinsky, V. (1987). Cursos de la Bauhaus (7a ed.). Alianza.

Klee, P. (2013). Paul Klee maestro de la Bauhaus . Fundación Juan March.

Lambert, P. (2013). Building Seagram. Yale University Press.

Lupfer, G., & Sigel, P. (2006). Walter Gropius, 1883-1969. Propagandista del nuevo diseño. Taschen.

Márquez Cecilia, F., & Levene, R. (2009). Parlamento de Edimburgo. El Croquis, 144, 148–195.

Martínez Moreno, J. M. (1988). La exposición mundial colombina de Chicago, 1893. Boletín de La Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae., 16, 153–168.

Medina Warmburg, J. (2018). Walter Gropius, proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1934. Reverté.

Moholy-Nagy, L. (1976). Laszlo Moholy-Nagy. Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle.

Monier, A. (2018a). Death and Rebirth of the Bauhaus. In The spirit of the Bauhaus (pp. 222–235). Thames and Hudson.

Monier, A. (2018b). The 1923 Bauhaus Exhibition: Four Years of Creativity. In The spirit of the Bauhaus (pp. 200–209). Thames and Hudson.

Moussavi, F. (2008). The function of ornament. Actar. Harvard University Graduate School of Design.

Moussavi, F. (2009). The function of form. Actar. Harvard University Graduate School of Design.

Moussavi, F. (2014). The function of style. Actar. Harvard University Graduate School of Design.

Norberg Schulz, C. (2007). Intenciones en arquitectura. Gustavo Gili.

Pitiot, C. (2013). Eileen Gray. Centre Pompidou.

Rattenbury, K., & Hardingham, S. (2007). Supercrit#2. Robert Venturi and Denise Scott Brown. Learning from Las Vegas. Routledge.

Sejima, K. (2001). Estudio sobre la vivienda metropolitana. Actar.

Sheil, B., & Glynn, R. (2011). Fabricate: Making Digital Architecture. Riverside Architectural Press.

Toledo, M., & Sanguino, J. (2014). Josef Albers. Medios mínimos, efecto máximo [catálogo de la exposición: 28 marzo-6 julio]. Fundación Juan March.

Toromanoff, A. (2021). Raising the roof: women architects who broke through the glass ceiling. Prestel.

Urrutia Núñez, A. (1993). Chicago, 1893 - Sevilla, 1992. La Exposición Universal Colombina del siglo XX sobre la era de los descubrimientos. Anuario Del Departamento de Historia y Teoría Del Arte. Separata, V, 159–187.

Watson, A. (1998). Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin: America, Australia, India. Powerhouse Publishing.

Weber, N. F. (2018). Not just lucky enought to know them but to eat with them. In The spirit of the Bauhaus (pp. 12–21). Thames and Hudson.

EL VELLO FACIAL COMO DISPOSITIVO AFIANZADOR Y DIFERENCIADOR DEL IDEAL SOMÁTICO MASCULINO. UN ESTUDIO DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Mariano Manuel Pastrana De La Flor
Grupo de Investigación HUM.425
Universidad de Granada

Alfonso Del Río Almagro
Grupo de Investigación HUM.425
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

A finales de 2015 tenía lugar la exposición *Beards Between Nature and Razor* en el Museo Neues de Berlín (Alemania), en la que se examinó la presencia de la barba en la historia del arte occidental y sus diversas manifestaciones en nuestra sociedad. Ese mismo año se presentaba *To shave or not to shave* en la Alianza Francesa de Málaga (España), en la que, del mismo modo, se analizaba la representación de la barba a través de diversas propuestas artísticas. Esta exposición, tenía su origen en el libro *Moustaches, whiskers & beards* (2014), escrito por por Lucinda Hawksley, en el que a través de los retratos de la *National Portrait Gallery* de Londres (Reino Unido), reconstruía la representación de la masculinidad asociada al vello facial. Pero éstas no han sido las únicas investigaciones que se han generado al respecto en la última década. Entre otras, podríamos destacar: *Of Beards and Men: The Revealing History of Facial Hair* (2015), de Christopher Oldstone-Moore; *No sin mi barba* (2015), de Alfonso Casas y Carles Suñé; *Beard Fetish in Early Modern England: Sex, Gender, and Registers of Value* (2011), de Mark Albert Johnston; *The Bearded Gentleman: The Style Guide to Shaving Face*

(2010), de Allan Peterkin y Nick Burns; o la reedición de *Barbalogia. Ragionamento intorno alla barba* (2017) de Giuseppe V. Vannetti.

Todas ellas se producen en un mismo periodo de tiempo, haciéndose eco del auge de la barba que vivimos en los últimos años en nuestra sociedad, donde su presencia se ha instaurado con fuerza en la estética masculina del siglo XXI (Luque Rodrigo, 2015). Pues, aunque Christopher Oldstone-Moore argumentaba que el rostro bien afeitado ha sido el estilo predeterminado en toda la historia de Occidente, como sinónimo de hombre civilizado y pulcro (Vannetti, 2017, p. 15), todos estos estudios abordan la presencia del vello facial desde esta perspectiva relacionándola ideológicamente con la masculinidad hegemónica occidental y estableciéndola como un atributo inseparable de la virilidad y un símbolo de la hombría (Casas y Suñé, 2015).

Pero, todo esto se produce a pesar de los cuestionamientos planteados en las últimas décadas: por un lado, desde la crisis de la masculinidad hegemónica (Bourdieu, 2000; Carabí y Armengol, 2008; etc.) y de los Estudios de la masculinidad (Bandinter, 1993; Connell, 1996; etc.), donde se rebatió tanto su construcción como los códigos que la sustentan y sus mecanismos de reproducción (García Cortés, 2002; Martínez Oliva, 2005), quedando ésta definida como una práctica discursiva que está constantemente conformándose y adaptándose (García Cortés, 2002, p. 13). Y, por otra parte, desde los planteamientos generados por las teorías feministas y *Queer* (Butler, 2007; Halberstam, 2008; Preciado, 2002; etc.), que permitieron comprobar que la diferencia de sexo-género no es meramente un hecho anatómico, sino también un producto histórico y social, señalando el aprendizaje corporal de la masculinidad y el carácter performativo del género, disociando lo masculino del cuerpo del varón. Una disgregación que plantearía la duda sobre si el vello facial era una cuestión sólo de algunos hombres, tal y como ya nos mostraran artistas como Catherine Ophie en *Being and Having* (1991), o Del LaGrace Volcano en el proyecto *The Drag King Book* (1999), entre otros, al dar testimonio de los cuerpos inter y trans.

2. OBJETIVOS

Ante esta nueva situación y dentro de la línea de trabajo que venimos desarrollando en el Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada) sobre las estrategias artísticas que abordan el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica, desde la crisis de la masculinidad de los años 90 hasta la actualidad, el objetivo principal de este texto es desarrollar un análisis crítico del resurgimiento de la barba en la sociedad occidental actual a partir de las prácticas artísticas contemporáneas.

3. METODOLOGÍA

Para ello, desde una perspectiva interdisciplinar, partiremos de las aportaciones de los Estudios de la masculinidad y de las teorías feministas y *Queer* que nos permitirán adentrarnos en el proceso de construcción y en los códigos de representación del ideal somático de la masculinidad normativa en nuestra sociedad (Aguiar, 2015; Coles, 2009; Fanjul Peyro, 2008; etc.), señalando tanto la importancia de la imagen corporal en la definición de la masculinidad (García Cortés, 2002; Herraiz, 2017), como el papel jugado por las tecnologías de la información y la comunicación como dispositivos de difusión, afianzamiento y perpetuación del ideal normativo (Remondino, 2012). Todo ello nos permitirá profundizar en el auge del vello facial en nuestros días, como una de las marcas corporales predilectas de la masculinidad en el imaginario social occidental (Hawksley, 2014; Oldstone-Moore, 2015), confrontándolo con diversas prácticas artísticas y visuales desarrolladas en los últimos años en torno a este atributo corporal.

Un estudio que nos permitirá no sólo indagar en las posibles causas y constatar el papel afianzador y diferenciador que ha jugado el vello facial en cuanto que exigencia normativa de la masculinidad tradicional fundamentada en una visión binaria del sexo-género (Dixson y Vasey, 2012), sino que nos posibilitará comprender su resurgimiento como síntoma del fortalecimiento de las masculinidades normativas emergentes en el siglo XXI en la sociedad occidental (Lorente, 2009). Y, además, comprobaremos las capacidades de las prácticas artísticas de evidenciar, interferir, cuestionar o resignificar el proceso de construcción y

representación del ideal corporal masculino normativo (García Cortés, 2002; Herraiz, 2017; Martínez Oliva, 2005) a través la presencia del vello facial como una de las marcas anatómicas imprescindibles de la masculinidad tradicional.

4. LA IMAGEN CORPORAL EN LA DEFINICIÓN DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

El modelo hegemónico de la masculinidad adquiere su significado en lo cultural (Carabí y Armengol, 2008, p. 165). Aunque ésta ha pretendido imponerse como un dato atemporal y universal (Badinter, 1993, p. 26), intentado naturalizar los privilegios de los hombres que lo ostentan (Connell, 1996), así como su dominación sobre el resto de la sociedad (Bourdieu, 2000), la masculinidad normativa es históricamente específica y socialmente construida (García Cortés, 2002, p. 151). Un ideal que responde a una visión identitaria de tinte esencialista (Téllez Infantes y Verdú Delgado, 2011, p. 86) fundamentada en el determinismo biológico (Carabí y Amengol, 2008) y en la diferencia genital, que se instituye como la síntesis de lo masculino (Otegui, 1999, p. 154) y que permite diferenciar, perfectamente, entre hombres y mujeres. Ésta es una de las características más definitorias de la masculinidad hegemónica occidental, su definición por oposición a cualquier asociación con la feminidad (Bourdieu, 2000, p. 38) y una negación a ser considerados niños o estar bajo sospecha de ser homosexuales. Algo que necesita de la demostración continua y constante para "convencer a los demás" (Badinter, 1993, p. 51) de que se es "un hombre de verdad".

La masculinidad normativa, como afirmara Deana A. Rohlinger, es muy representacional (2002, p. 62), necesita ser actuada continuamente, "no tanto en su discurso, sino en sus prácticas" (Bonino, 2002, p. 8). De ahí la importancia de los "códigos discursivos y las convenciones mediante las que la masculinidad se vehicula corporalmente" (Enguix, 2012, p. 147) que determinan el ideal somático de cada momento y cada sociedad. Y es que "se es hombre a través de y por un cuerpo" (Aguiar, 2015, p. 274) que es construido y representado mediante unas determinadas marcas y atributos distinguibles (Valcuende y Blanco, 2015, p. 5) y

diferenciadores (Coles, 2009, p. 39) que la masculinidad hegemónica convertirá en características esenciales e indispensables en su demostración.

La imagen corporal ha ido obteniendo "mayor importancia como símbolo de la verdadera masculinidad" (Fanjul Peyró, 2008, p. 4), como ya indicara el artista español Jesús Martínez Oliva en el proyecto *http://www.maleamateur.org* (2002). Poseer un cuerpo que resuma a la perfección los códigos representacionales de la masculinidad hegemónica no sólo es una prioridad, sino un distintivo del posicionamiento dentro de la sociedad actual (Coles, 2009, p. 38) pues, éste, se nos impone como una idealización completamente erotizada y deseable. En este sentido, hay que destacar el papel que, desde finales del siglo XX, ha jugado la cultura visual y las tecnologías de la información y la comunicación (Remondino, 2012) como plataformas de demostración, exhibición y difusión del discurso hegemónico y, en muchos casos, como dispositivos de afianzamiento, perpetuación y naturalización de este ideal somático en todas sus variables (Enguix, 2012, p. 154).

Aunque los valores masculinos se han enraizado en los cuerpos varoniles de formas diferentes a lo largo de la historia, la imagen dominante de la masculinidad se ha personificado, principalmente, entre otros códigos, a través de: las posturas corporales performativizadas (Butler, 2007; Preciado, 2002), tal y como nos mostrara la artista de origen italiano Vanessa Beecroft en la obra *VB39* (*1*999), donde un grupo de militares pertenecientes a un pelotón de los *Navy Seals* de la Infantería de Marina de los EE. U.U. exhibían su actitud viril permaneciendo firmes y erguidos evidenciando la rectitud e impenetrabilidad de sus cuerpos; el desarrollo de la musculatura, asociándola con los ideales de la fuerza, el dominio y el poder y convirtiendo la virilidad en una ostentación muscular (Aguiar, 2015, p. 276); el vello corporal y facial que se convierten en un magnífico verificador somático (Enguix, 2012), como cuestionara el artista mexicano Héctor Falcón en *Proceso anabólico* de la serie *Metabolismo Alterado* (1999), o en *Registros vitales* (2001 - 2003). Unas propuestas en las que altera y reconstruye su propio cuerpo a través de las modificaciones de estos dos últimos atributos, en una crítica hacia el uso ideológico de la belleza corporal masculina en el mundo occidental.

5. EL AUGE DEL VELLO FACIAL EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Después del cuestionamiento de la masculinidad hegemónica nada nos hacía presagiar que, con la entrada del siglo XXI, volviéramos a asistir al resurgimiento de la barba, instalándose con tanto ímpetu en el imaginario social occidental (Casas y Suñé, 2015.). Su presencia se ha generalizado "no sólo en las calles, sino también en las pasarelas, las revistas de moda y por supuesto en la publicidad" (Luque Rodrigo, 2015, p. 40), como podemos comprobar en las campañas publicitarias *El Club de la barba* de *L´OREAL Men Expert* (2015), o *The Man of Today* de *Hugo Boss* (2017), en la que se publicita la fragancia que revela una nueva masculinidad pero, por supuesto, ataviada con el vello facial.

En pocos años, el vello facial se ha convertido en un elemento prioritario (Fanjul Peyró, 2008, p. 11) y protagonista, como se refleja en diversidad de propuestas creativas: desde la serie *Fifty fifty selfie barber shop* (2014) del brasileño Adriano Alarcón, en la que se afeita la mitad de la barba para sustituirla por la acumulación de multitud de objetos cotidianos, hasta los trabajos del ilustrador Flanko, como en *Ost Gut* (2014). Multitud de deportistas, modelos, cantantes, políticos, presentadores o actores (Oldstone-Moore, 2015; Casas y Suñé, 2015) lucen unas cuidadas barbas logrando convertirse en objeto de deseo completamente fetichizado (Johnston, 2013) y generando una amplia pogonofilia social, tal y como recoge el ilustrador Salem Beiruti en multitud de trabajos. Sin olvidar la mediática aparición en la edición del 2014 de *Eurovisión* del cantante austriaco Thomas Neuwirth convertido en Conchita Wurst (Luque Rodrigo, 2015, p. 40).

En poco tiempo, nos hemos familiarizado con infinidad de términos, estilos, técnicas y experimentaciones en torno a la barba, como las decoloraciones de Tyler Dean King, en 2015, o las manipulaciones escultóricas de Angela e Isaiah Webb en *Incredibeard* (2014 - en proceso). En paralelo, hemos asistido al resurgir de las barberías (Casas y Suñé, 2015), con cierta estética de antaño y regusto por el pasado, como nos muestra el norteamericano Franck Bohbot, en la serie *Cut* (2014), en la que nos muestra el regreso y continuidad de este tipo de

establecimientos en la ciudad de New York. Pero las nuevas *barbershops* no sólo son establecimientos donde arreglar la barba o adquirir infinidad de productos de higiene y para su cuidado (Peterkin y Burns, 2010), sino que se han perpetuado como los lugares de encuentro, ocio y socialización masculina, actuando de este modo como dispositivos arquitectónicos de segregación y afianzamiento de las diferencias de género (Navarrete y James, 2004).

6. LA BARBA COMO ATRIBUTO CORPORAL MASCULINO

Aunque su valoración social ha variado a lo largo de nuestra historia (Johnston, 2013; Peterkin y Burns, 2010), en respuesta a los cambiantes ideales de la masculinidad (Oldstone-Moore, 2015) algunos de los significados que refuerzan su asociación con la masculinidad más tradicional se han mantenido (Hawksley, 2014; Luque Rodrigo, 2015), como nos muestran los artistas Gilbert and George en uno de sus últimos proyectos expositivos de 2017, titulado *The Beard Pictures*, donde construyen las barbas con atributos asociados a la masculinidad, como el alambre de espino utilizado en la obra *Mint Beards* (2017). De hecho, son numerosos los estudios recientes que apuntan a cómo el vello facial realza las percepciones de masculinidad y refuerzan su relación con la virilidad, la autoridad, la superioridad, la madurez, la sabiduría, la dominación, la agresividad, la protección, el poder, etc. (Dixson y Vasey, 2012; Oldmeadow y Dixson, 2016). Unas vinculaciones que también son evidentes en numerosas películas de estos últimos años, donde los protagonistas principales exhiben unas espléndidas barbas: desde el personaje de Lobezno en *X-Men originals* (2009) de Gavin Hood; *Robin Hood* (2010) de Ridley Scott; *Argo* (2012) de Ben Affeck; hasta *Noé* (2014) de Darren Aronofsky; o *Thor: Ragnarok* (2017) de Taika Waititi, entre otras muchas. Unas significaciones que, por otra parte, son puestas en entre dicho por diversas propuestas artísticas, donde el vello facial se nos presenta definido como un atributo dulce, tierno y agradable, al decorarlo con golosinas, chocolates, galletas o diversos motivos florales. Es el caso de: *The Gay Beards* (2014) de Brian Delaurenthy y Jonathan Dahl; *Beard III* (2016) de Viela Valentin o *Will it Beard* (2016) de Pierce Thiot.

7. LA BARBA COMO DISPOSITIVO DE DIFERENCIACIÓN

El vello facial reaparece en nuestros días como uno de los códigos de representación corporal masculina predilectos y distintivos (Enguix, 2012, p. 156) en la cultura patriarcal. Pues, en cuanto que es definido como rasgo sexual secundario dimórfico (Oldmeadow y Dixson, 2016, p. 891), dentro del binarismo de género, éste viene a reafirmar las posturas más esencialistas de la masculinidad hegemónica, hundiendo sus raíces en una concepción naturalizada de la condición masculina, tal y como parece indicar la serie de dibujos *Green Man 2* (2014) de Zachari Logan, en los que vello y flora se fusionan. Esta definición afianza, por tanto, su fundamentación en el dato biológico (Téllez Infantes y Verdú Delgado, 2011; Otegui, 1999) como podemos comprobar en la serie *Fallos* (2016) de Marc Martin, donde la genitalidad aludida en el título de la obra es asumida por la presencia del vello facial.

De este modo, la barba es propuesta como un dispositivo que favorece la pertenencia al grupo de los varones (Casas y Suñé, 2015, p. 18), como vemos reflejado en la obra *Más adelante* (2016) de Manuel Antonio Domínguez, en la que se hace patente su presencia como estrategia para redefinir las relaciones entre hombres. Pero no todas las barbas son iguales. Éstas también son utilizadas como elementos de rivalidad y competitividad entre los semejantes, llegándose, incluso, a pugnar por las mejores barbas o bigotes en diversos campeonatos locales, nacionales o internacionales como los que Matthew Rainwaters documenta en el proyecto *Beard* (2011).

Dejarse crecer la barba satisface la necesidad de demostración continua de la hombría (Oldmeadow y Dixson, 2016; Valcuende y Blanco, 2015), tal y como refleja Diego de los Reyes en la serie *Narcisos* (2013), en la que resignifica pictóricamente las imágenes de los perfiles de diversas redes sociales de contactos, en los que sus usuarios se exhiben, mayoritariamente, ataviados con este inseparable atributo.

Así, el vello facial se convierte en un dispositivo distintivo para marcar la diferencia, la segregación y la negación (Badinter, 1993) de aquello que la masculinidad normativa no es. Pues, la barba, no sólo marca el paso a la edad adulta, dejando de ser un niño o un imberbe, sino que se

alza como frontera para señalar las discrepancias de otras culturas no occidentales (Rivera-Alaya, 2010) en las que este atributo corporal no se desarrolla de igual manera en los rostros ni alcanza la relevancia cultural que ha tenido en nuestra historia. Un hecho que se hace evidente en el proyecto *Historia del arte para pogonófobos* (2015) de Guillermo Martín Bermejo, en el que despoja de sus barbas, y con ellas de su poder y autoridad, a distintos personajes reales o mitológicos de la historia occidental representados en la historia del arte.

A su vez, la presencia de esta marca corporal permite establecer la oposición a la feminidad (Luque Rodrigo, 2015, p. 36) o, mejor dicho, al ideal normativo femenino occidental que impone a las mujeres rasurar y depilar asiduamente sus cuerpos (Pedraza, 2009), acentuando así la diferencia. Unos dolorosos y obligatorios ejercicios cotidianos que Marcus Crandom experimentará en la acción *Socially Constructed Gender* (2014), eliminando su barba, pelo a pelo, con unas pinzas de depilar y mostrando el dolor y el daño producidos. Pero la presencia de ésta no sólo es cuestión de hombres, como recogen las investigaciones de Pilar Pedraza, en *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009), o María José Galé en *Mujeres barbudas. Cuerpos singulares* (2016), o como documenta el fotógrafo Brock Elbank en *#project60* (2015). Un trabajo en el que fotografía las mejores barbas del mundo y entre las que aparece las de la británica Harnaam Klaur o la *drag* sueca Stefan Boström. Y es que las iniciativas de recodificación corporal suponen una resistencia a las estrategias de normalización en la construcción de la masculinidad y con ello, un cuestionamiento de la superioridad y el dominio masculino en la sociedad (Oldmeadow y Dixson, 2016, p. 4). Una argumentación ante la que diversos colectivos y artistas feministas han tomado también partido, utilizando el uso del vello facial como estrategia de reivindicación ante la subordinación o invisibilidad de las mujeres, como fue el caso del Movimiento feminista francés *La barbe* (2012) o de Verónica Ruth Frías con la propuesta *No* (2016).

Una oposición a la feminidad que, curiosamente, también es utilizada en los últimos años dentro de la comunidad homosexual para diferenciar entre homosexuales afeminados y amanerados y los de apariencia ruda, viril y heterosexual, como nos muestra el artista español Santi Ruíz en

la propuesta *100% masculino* (2014). Recordemos en este sentido que la utilización de la barba, dentro de la cultura homosexual, ya se produjo en la comunidad *Bear* (Enguix, 2012), como estrategia de resignificación ante la imagen enfermiza que los medios de comunicación estaban ofreciendo del varón homosexual en plena crisis del sida, como podemos comprobar en la propuesta *Osos, especie protegida* (2009), dentro de la campaña *Osos contra el Sida*.

Aun así, algunos autores atribuyen la recuperación actual del vello facial a las diversas estrategias de mercado y al surgimiento de los fenómenos *hípster* y *lumber* (Luque Rodrigo, 2015, p. 40). Otros señalan la importancia y el eco que ha podido tener el movimiento *Movember*, que propone dejarse bigote durante el mes de noviembre como imagen de sensibilización ante lucha contra el cáncer de próstata y que otros creadores han continuado al relacionar la utilización del vello facial con campañas de concienciación del cáncer de testículos, como el fotógrafo Justin James Muir en el proyecto *A book of Beards* (2012). E, incluso, hay quien apunta a las influencias de los dictámenes estéticos del ejército (Hawksley, 2014; Oldstone-Moore, 2015), donde la barba se ha convertido, en nuestros días, en un elemento clave para pasar desapercibido en determinados conflictos armados, señalando directamente al ideal somático masculino en la cultura árabe.

Aunque son muchos los factores que se entrelazan y que nos ayudarían a argumentar y matizar el resurgir de esta marca corporal, si tenemos en cuenta que ésta ha ido reapareciendo en determinados momentos a lo largo de la historia para afianzar el ideal somático asociado a la concepción más tradicional de la masculinidad (Enguix, 2012, p. 155), lo cierto es que la reaparición del vello facial parece ir más allá de una tendencia de moda y viniera a satisfacer una serie de demandas del sistema patriarcal en la actualidad. Pues, desde el punto de vista de su función como marca distintiva y de pertenencia o como dispositivo de segregación, diferenciación e, incluso, de jerarquización, entendemos que el resurgir de barba se convierte en un síntoma de reafirmación y fortalecimiento de los códigos de representación más conservadores, como reacción ante las interpelaciones y cuestionamientos vividos desde finales del siglo pasado, que son asumidos por las nuevas masculinidades conservadoras

emergentes (Lorente, 2009) como hostigamientos, amenazas e interpelaciones a su posición de privilegio y una pérdida de sus parcelas de poder y prestigio. Cuantos más logros en igualdad y derechos se han conseguido por parte de los colectivos de mujeres, LGBTIQ o de otras masculinidades periféricas y subordinadas, más largas y frondosas se han dejado crecer las barbas y mayor ha sido su valoración social, como ha sucedido en muchos otros momentos de la historia (Hawksley, 2014). Y, como estamos comprobando, en los últimos años, estos atributos corporales "crecen como la espuma" en nuestra sociedad, como viene a señalarnos Mindo Cikanavicius, en *Bubbleissimo* (2016), al añadir este elemento jabonoso sobre la piel imberbe de los modelos.

8. CONCLUSIONES

El desarrollo de este trabajo sobre el resurgimiento del vello facial en las primeras décadas del siglo XXI, confrontando su análisis con diversas prácticas artísticas y visuales desarrolladas en los últimos años en torno a este atributo corporal, nos ha permitido constatar varias cuestiones.

En primer lugar, como han dejado constancia muchas de las obras presentadas, hemos podido comprobar cómo la presencia del vello facial sigue estando vinculada y asociada a la masculinidad en nuestro imaginario social y cultural, reapareciendo como una de las marcas somáticas predilectas de la masculinidad hegemónica que sustenta, en plena actualidad, su representación y su demostración. El vello facial opera como una prótesis de género utilizada por el sistema patriarcal como coartada para señalar y perpetuar las diferencias entre los hombres y las mujeres, a través de la naturalización de los códigos de representación y de actuación de la masculinidad tradicional que, aunque completamente intervenidos, se nos muestran como unos atributos neutros, sin conflictos ni contradicciones y justificados como datos biológicos.

Pero, por otra parte, la barba no sólo es un signo de distinción y de garantía de la masculinidad tradicional utilizada para alejar la más mínima sospecha de feminidad, sino, también, una mascarada de heterosexualidad, que intenta ocultar cualquier atisbo de feminización en la

homosexualidad. Un dispositivo de afianzamiento y de verificación de la masculinidad normativa, heterosexual y occidental, que queda inscrito en relación a los valores de dominación, autoridad o superioridad, entre otros. De este modo, el vello facial se exhibe como un trofeo que posibilita el acceso a un estatus privilegiado y elogiado en nuestra sociedad. Un tentador corsé normativo que se nos presenta completamente erotizado desde numerosas plataformas mediáticas, entre las cuales el discurso artístico no ha quedado al margen, convirtiéndose en un ámbito privilegiado para comprobar el papel jugado por el vello facial en la construcción de las narrativas discursivas hegemónicas de la masculinidad. Pero las prácticas artísticas también se convierten en un magnífico instrumento con capacidad de intervenir en sus mecanismos de representación, de resignificar su vinculación con determinadas significaciones, de visibilizar su presencia en otras corporeidades marginadas no sujetas al ideal somático masculino y de cuestionar "aquellas narrativas discursivas hegemónicas que surgen de las representaciones visuales de la masculinidad postuladas como hechos naturales y apolitizados" (Herraiz, 2017, p. 5) en las que las barbas vienen a funcionar como verdaderas musculaturas (Oldmeadow y Dixson, 2016, p. 897).

Pero, sobre todo, este estudio nos ha permitido comprender que el auge del vello facial en estos últimos años es un síntoma del resurgimiento y de la reafirmación de los valores que han sustentado la masculinidad tradicional, cuyos códigos de representación y actuación reaparecen fortalecidos bajo nuevas envolturas y semblantes en las nuevas masculinidades emergentes en la sociedad occidental actual. Y es que no podemos olvidar que la masculinidad hegemónica "siempre está en crisis y la cuestión es cómo se las va a arreglar para reestructurarse" (Martínez Oliva, 2005, 171) e imponerse y bajo qué seductoras marcas somáticas y sugerentes atributos corporales.

9. REFERENCIAS

Aguiar, J. C. G. (2015). "¡Ámame por ser bello! Masculinidad= cuerpo+ eros+ consumo". Revista de Estudios de Género, La Ventana 1 (8), 269-283. Universidad de Guadalajara. https://bit.ly/3vcnDcM

Badinter, E. (1993). XY La identidad masculina. Alianza Editorial

Bonino, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. Dossiers feministes. 6, 7 – 35. Univertitat Jaume I

Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. Anagrama

Butler, J. (2007). El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós

Carabí, À. y Armengol, J. M. (Ed.) (2008). La masculinidad a debate. Icaria.

Casas, A. y Suñé, C. (2015). No sin mi barba. Lunwerg

Coles, T. (2009). Negotiating the field of masculinity: The production and reproduction of multiple dominant masculinities" Men and Masculinities. 12, 30-44. SAGE Publishing. https://doi.org/10.1177/1097184X07309502

Connell, R. (1996). Masculinities. Polity Press

Dixson, B. J. y Vasey, P. L. (2012). Beards augment perceptions of men's age, social status, and aggressiveness, but not attractiveness. Behavioral Ecology 23 (3), 481-490. Oxford academic. https://doi.org/10.1093/beheco/arr214

Enguix, B. (2012). Cultivando cuerpos, modelando masculinidades. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 67 (1), 147-180. CSIC. http://dx.doi.org/10.3989/rdtp.2012.06

Fanjul Peyró, C. (2008). Modelos masculinos predominantes en el mensaje publicitario y su influencia social en la psicopatología del siglo XXI: La vigorexia. Prisma Social 1. Fundación iS+D para la Investigación Social Avanzada. https://bit.ly/3FLfnWa

Galé Moyano, M. J. (2016). Mujeres barbudas. Cuerpos singulares. Edicions Bellaterra

García Cortés, J. M. (2002). Héroes caídos. Masculinidad y representación. Generalitat Valenciana

Halberstam, J. (2008). Masculinidad Femenina. Egales

Hawksley, L. (2014). Moustaches, whiskers & beards. National Portrait Gallery

Herraiz García, F. (2010). Educación artística y estudios de la masculinidad. Revista Iberoamericana de Educación (OEI), 52 (2), 1-12. Universidad de Barcelona. https://rieoei.org/RIE/article/view/1779

Johnston, M. A. (2013). Beard Fetish in Early Modern England: Sex, Gender, and Registers of Value. Ashgate Publishing, Ltd.

Lorente, M. (2009). Los nuevos hombres nuevos. Los miedos de siempre en tiempos de igualdad. Ediciones Destino

Luque Rodrigo, L. (2015). De rostros pilosos. Simbología social y representaciones artísticas de la barba a lo largo de la historia. Galería Abierta, 1, 35–42. Universidad de Jaén

Martínez Oliva, J. (2005). El desaliento del guerrero: Representación de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Navarrete, A. y James, W. (2004). The Gendered City: Espacio urbano y construcción de género. Universidad Castilla-La Mancha

Oldstone-Moore, C. (2015). Of beards and men: the revealing history of facial hair. University of Chicago Press

Oldmeadow, J. A. y Dixson, B. J. (2016). The association between men's sexist attitudes and facial hair. Archives of sexual behavior, 45 (4), 891-899. Springer Nature Suiza AG. https://doi.org/10.1007/s10508-015-0637-7

Otegui, R. (1999). La construcción social de las masculinidades, Política y sociedad, 32, 151-160. Universidad Complutense de Madrid

Pedraza, P. (2009). Venus barbuda y el eslabón perdido. Sirula

Peterkin, A. y Burns, N. (2010). The Bearded Gentleman: The Style Guide to Shaving Face. Arsenal Pulp Press

Preciado, B. (2002). Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual. Editorial Opera Prima

Remondino, G. (2012). Blog y redes sociales: un análisis desde las tecnologías de la gubernamentalidad y el género. Athenea digital 12 (3), 51-69. Universidad autónoma de Barcelona. https://bit.ly/2YOZf59

Rivera-Ayala, S. (2010). Barbas, fierros y masculinidad dentro de la mirada colombina. Bulletin of Hispanic Studies, 87 (5), 603-618. Liverpool University. https://doi.org/10.3828/bhs.2010.20

Rohlinger, D. A. (2002). Eroticizing Men: Cultural Influences on Advertising and Male Objectification. Sex Roles, 3 (3-4), 61-74. Springer Nature Suiza AG

Téllez Infantes, A. y Verdú Delgado, A. D. (2011). El significado de la masculinidad para el análisis social. Revista Nuevas tendencias en antropología, 2, 80-103. Universidad Miguel Hernández. https://bit.ly/3BNBety

Valcuende, J. M. y Blanco, J. (2015). Hombres y masculinidad. ¿Un cambio de modelo?. MASKANA, 6 (1), 1-18. Universidad de Cuenca

Vannetti, G.V. (2017). Barbalogia. Ragionamento intorno alla barba. Armillaria.

EL GRABADO Y LA PRÁCTICA A/R/TOGRÁFICA COMO HERRAMIENTAS PARA LA CREACIÓN DE IMÁGENES SOBRE IDENTIDAD EN EDUCACIÓN

Jessica Castillo-Inostroza
Universidad de las Américas

1. INTRODUCCIÓN

> Podemos sostener que el grabado es parte de la cultura visual y comparte con ella su carácter masivo. En un inicio fue el único medio de difusión de imagen y conocimiento y actualmente, como recurso creativo, sigue ocupando un lugar importante dentro del arte. A pesar de que hoy existen diferentes métodos de reporte de huella, el grabado no deja jamás de seducir estéticamente ni de entregar nuevas posibilidades técnicas. (Castillo-Inostroza, 2021, p. 38)

El presente capítulo resume algunos aspectos relevantes de una investigación doctoral defendida recientemente. Esta, emplea el grabado como principal vehículo para la indagación de diferentes ámbitos identitarios de sus participantes uniendo tres conceptos: Grabado, identidad y educación.

Los conceptos referenciados estructuran una triada que da forma a este escrito. De este modo, inicia entregando nociones de grabado, identificando aquellos avances técnicos que han producido cambios pequeños -aunque relevantes-, y comprendiendo las nuevas visiones sobre su práctica hoy en día. Inmersos en aquel panorama, surge el cuestionamiento acerca de cuáles son los aportes y beneficios que reporta la práctica de la disciplina en el aula, qué aprendizajes se obtienen y qué sucede cuando se elicita al alumnado mediante piezas artísticas.

Las reflexiones anteriores permiten enlazar la técnica a la simbología que está contenida en ella, lo que genera un lugar para pensar la huella como elemento que une grabado e identidad. La metáfora que surge de

esta relación piensa a la persona como una matriz que cambia en base a sus propias experiencias homologando el proceso que creación de una matriz con el proceso de construcción identitaria. Será la educación artística, en consecuencia, el lugar propicio para recibir las diferentes reflexiones visuales que surgen con el proceso.

Este hilo conceptual permite dos acciones importantes: propone un grupo de criterios para abordar la enseñanza del grabado en el aula; y estructura una propuesta a desarrollar en diferentes contextos educativos de educación formal y no formal.

1.1. ¿Cómo visualizamos el grabado en nuestra investigación?

> "Consideramos como grabado a toda impronta incidida por el hombre con cualquier herramienta sobre cualquier material". (Moreno, 2010, p. 7)

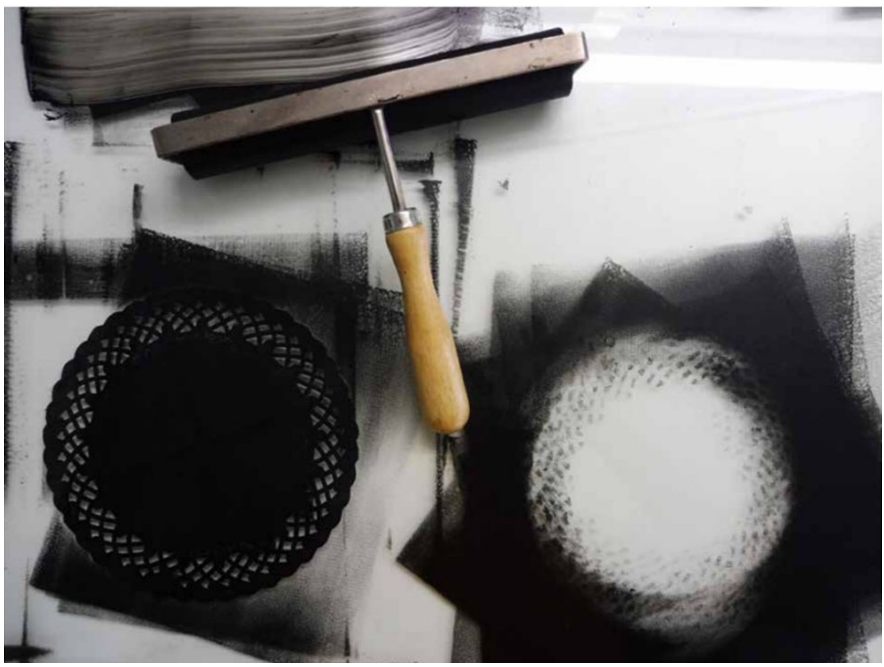
Cavar, dibujar, abrir, son verbos que definen al grabado. Dichas acciones revelan características intrínsecas de la técnica que le diferencian ampliamente de las demás en cuanto a procesos, materiales, resultados y posibilidades.

El grabado en relieve, en hueco y en plano (Gallardo, 1999) contribuyó a la masificación de la imagen en un contexto donde la imprenta aún no hacía su aparición. La complejidad de sus distintos procedimientos de reproducción, en una extensa tradición de la ancestral necesidad humana de representación gráfica como reflejo de su cultura y/o sociedad (Garrido, 2014), se ha manifestado de distintas maneras a lo largo de la historia, demostrando que la versatilidad de su lenguaje y sus características gráficas han permitido viajar desde lo utilitario a lo expresivo y experimental.

Una disciplina pensada como inamovible, hoy en día ha variado su estructura gracias a avances poco espectaculares, aunque significativos. Un ejemplo de esto es la ampliación de los formatos y la incorporación de insumos industriales de la mano de Pablo Picasso (Soto Calzado, 2010), artista que aprovecha la ductilidad del linóleo y lo instala como un nuevo material, transitando entre la técnica convencional y la experimentación. El segundo ejemplo lo aporta E. Munch, quien ayuda a

comprender el proceso de deconstrucción de la matriz cuando desmiembra el taco xilográfico resultando de ello una especie de puzle, caso en donde la "trasgresión va unida a la simplificación de la técnica, logrando un efecto de inmediatez del mensaje a través de la naturaleza misma de los materiales, una de las características más importantes para la gráfica contemporánea" (Frías, 2006, p. 21).

***FIGURA 1**. "Formas intuidas en la mesa de entintado: positivo y negativo". Fotografía independiente.*



Fuente: elaboración propia

Cuando la matriz, reflejo especular del autor (García, 2012) se rompe, fracciona también su carácter inamovible y en ese tránsito se ve afectada también la estampa. Bajo la mirada del arte contemporáneo hoy en día, ese movimiento no es al alzar, sino que responde a la revisión de atributos técnicos en favor de lo expresivo y a la búsqueda de nuevos significados. En este aspecto, la migración de las significaciones de la obra impresa tiene motivos de naturaleza macro y micro: la mirada macro responde a la necesidad discursiva dentro de un escenario contemporáneo para diferenciarse de la tradición y transitar hacia un arte de

contexto. La mirada micro, en cambio, se desprende de las prácticas singulares de la gráfica. Ambas fomentan un desarrollo que entrecruza diferentes modalidades técnicas con la ambigüedad de habitar el espacio del arte (Valent (2014).

De este modo, surgen conceptos que responden a estos cambios, como el de "desplazamiento del grabado" (Gallardo, 2018), nacido de la apertura de un proceso creativo de estampación llevado a cabo en un matadero de animales y que indaga en la idea de muerte serializada sobre una matriz simbólica. M. Bernal (2016), por otra parte, propone el término de "grabado expandido" nacido de la idea de la desaparición de la matriz tradicional y física, ya que, para la autora, cualquier cuerpo puede convertirse en matriz sin estar destinado exclusivamente a ello, desencadenando la desaparición de sus límites. Estas ideas permiten revisar los atributos de la técnica para ponerlos en cuestionamiento junto con pensar que la imagen puede abandonar la serialización para convertirse en un objeto único, ideas fundamentales en el desarrollo de las distintas experiencias llevadas a cabo.

1.2. La identidad o el sujeto como matriz y estampa

El grabado es un sitio atemporal, porque como lenguaje tiene su propio ritmo y tiempo. Posee además dos componentes fundamentales: matriz y estampa, binomio "parte de un único acontecer creador" (Martínez, 1998, p. 24). Como sistema contenedor, el grabado genera contenidos simbólicos cristalizando de forma natural las reflexiones que nacen desde ese hacer para crear metáforas. De esta manera, por una parte, la matriz como materia transmutable es capaz de asumir las características más profundas del sujeto en tanto sufre un proceso individual de cambio en su forma y contenido. Por otra, la estampa -imagen reflejo de la matriz-, asume los atributos de su esfera social.

El contexto espacial y cultural en el que se habita es ineludible y aunque se escape de él, su imprimatura no desaparece. Se llevan consigo elementos que, aunque externos, se han hecho propios mediante la vivencia y la emoción convirtiéndose en condicionantes de nuestra visión de mundo y del modo de leer la realidad. En una esfera más íntima, se portan historias y vivencias que han forjado narraciones que forman parte

de un tesoro documental que difícilmente puede ser olvidado. La identidad fija y estable se convierte en un proceso abierto que cambia a lo largo de la vida provocando tensiones y procesos constantes.

***FIGURA 2**. "La necesidad de estampar y grabar en el aula I". Fotoensayo.*



Fuente: elaboración propia

Lo anterior hace posible conectar grabado e identidad. Esto sucede al trasladar el término de sujeto poseedor de una identidad al lenguaje de la disciplina, replicando mediante sus procedimientos técnicos sus procesos constructivos personales y sus formas de externalización. Con ambas visiones hacemos referencia al metalenguaje, ya que se construyen cualidades que propician la reflexión y abren las probabilidades para su aplicación artística. De esta manera, conectamos la construcción identitaria personificando a la persona en matriz y en estampa para interpretar diferentes aspectos de su esfera privada y pública.

En la metáfora del sujeto-matriz, la acción de la huella y su repetición son dos condiciones que ocurren dentro del proceso de la memoria. Para recordar hay que repetir y eso lo sabemos desde pequeños. Escuchamos muchas veces la misma canción, leemos el mismo cuento hasta recitarlo sin pensar. Aquello deja una huella imborrable que permanece en

nosotros toda la vida (Galindo, 2017). La huella aporta diferentes canales de información, porque es una constante que sirve como eje de conocimiento y es además herramienta que nos permite examinamos como individuos. Todo cambio resultante de la interacción cultural será un elemento delimitador y diferenciador constituyendo un residuo de su constructo: "Por tanto, para dar a conocer es preciso tener un resto, una huella, un recuerdo al menos que sirva de fuente de información" (Fontal, 2013, p.16).

En la metáfora de sujeto-estampa, se ofrecen dos visiones que personifican al sujeto, ambas resultantes de la valoración de dos momentos acontecidos en el proceso de impresión: la comprobación de su estado por parte del artista (Prueba de Estado) y el tiraje final, es decir, una estampa única de carácter privado contrapuesta a otra de carácter público y múltiple: "La numeración presenta entonces una dicotomía de base: implica otorgar un registro individual a una obra para señalar su inclusión en una serie múltiple" (Dolinko, 2009, 196). En definitiva, la estampa es la imagen que el individuo devuelve de sí mismo, de sus procesos y de sus vivencias grabadas a distintos niveles de profundidad; una especie de espejo en el que se pueden ver reflejados no uno, sino muchos de sus aspectos.

1.3. IDENTIDAD, GRABADO Y EDUCACIÓN

***FIGURA 3**. "Herramientas para grabar". Fotoensayo.*



Fuente: elaboración propia

Autores como Martínez et al., (2018) sostienen que hoy, la mayor parte de las prácticas pedagógicas que indagan en los componentes de la identidad, proponen por lo general la adquisición de conocimientos históricos obviando los elementos socioculturales, lo cual trae como consecuencia su no reconocimiento y, por tanto, su no interiorización en el colectivo. Para contrarrestar esto desde el ámbito pedagógico, Álvarez y Bajardi (2016), aseveran que "Vincular la experiencia diaria con la investigación y hacer que las representaciones artísticas constituyan la manera de conocer el mundo y dar forma a lo experimentado, constituye la base del conocimiento artístico en un sentido amplio" (p. 215). Visto de esta manera, cualquier situación, incluida la más cotidiana, puede convertirse en un fenómeno educativo.

La Educación Artística, como responsable de promover procesos artísticos productivos y apreciativos, puede y debe ayudar al conocimiento del patrimonio y de las identidades que lo forman, impulsando su comunicación e incluyéndolo en el currículum artístico en diferentes niveles educativos (Gutiérrez-Pérez, 2012).

Por otra parte, y en relación al empleo del grabado en la educación artística, Soto- Calzado (2017) indica que:

> En el Grabado, se cultivan capacidades, sensibilidades, conocimientos, competencias y dominio tanto de forma general como específica, fomentando la investigación personal a partir de las técnicas tradicionales para convertirlas en vehículos de creación propia, aprendiendo y sobre todo aplicando lo aprendido, ampliando conocimientos y consiguiendo autonomía. (p. 284)

Concretamente, reconocemos tres aprendizajes relacionados a la interiorización del proceso de grabado dentro del aula: "uno, como estímulo para el desarrollo del pensamiento; dos, como práctica de la cual deviene el juego y la sorpresa; y tres, como dinámica colectiva que desarrolla valores transversales" (Castillo-Inostroza et al., 2020, p. 68).

En general, no es usual encontrar muchos ejemplos de procesos creativos en grabado en contextos educativos debido a la falta de materiales, implementación necesaria y a una idea común de que la técnica es compleja de trabajar a nivel transversal. Por esta razón, proponer la

implementación de experiencias por medio de este lenguaje implica repensar su manera de hacer suponiendo un desafío metodológico y práctico.

Después de indagar el marco teórico de la investigación, evaluar diversas experiencias previas y en ese acto, darnos cuenta de que, pese a la visión contemporánea del arte, la técnica dentro de procesos de enseñanza no varía ni incluye nuevas modalidades, experimentaciones u otros métodos, proponemos nueve criterios como un camino orientativo en diferentes contextos educativos (Castillo-Inostroza et al., 2020, p. 75):

***TABLA 1**. Resumen de criterios propuestos para la enseñanza del grabado en el aula.*

Criterio	Descripción
Grabado no tóxico	Modalidad de trabajo inocua que permite introducir la disciplina en educación formal y no formal sin repercusiones sobre la salud.
Empleo de propiedades fundamentales del grabado	Propiedades intrínsecas y representativas de la técnica como dispositivos para generar estrategias de enseñanza aprendizaje.
Prácticas laterales para la enseñanza y aprendizaje del grabado	Investigación de soluciones técnico-creativas que contribuyen a re visualizar el grabado tradicional para generar estrategias de enseñanza aprendizaje.
Empleo de materiales de desecho	Materiales de desecho como base para la concepción de la estampa y matriz
Modelo pedagógico de taller del artista	Estructura organizativa que contribuye a un mejor aprovechamiento del espacio para la práctica del grabado en conjunto.
Relectura o reinterpretación de obra	Observación activa de la obra para crear nuevos significados a partir de ella.
La identidad como elemento de creación y narración	Indagación del repertorio personal para la búsqueda de imágenes propias.
Trabajo colectivo para la interacción de la obra con el contexto	Relación estrecha entre el trabajo personal y grupal para su interacción con el contexto.
Trabajo a/r/tográfico como enfoque reflexivo, medio reproductor de imágenes y estrategia de enseñanza aprendizaje.	Proceso creativo personal extrapolado al aula en lo conceptual y procedimental.

Fuente: elaboración propia

A partir de estos criterios técnicos, pedagógicos y conceptuales, se han estructurado las distintas experiencias artístico-educativas que dan cuerpo a este capítulo para cumplir los objetivos que se propone la investigación.

2. OBJETIVOS

- Explorar las cualidades estéticas y conceptuales del grabado en relieve y sus derivaciones experimentales identificando su influencia en la escena artística actual para establecer puntos de conexión con la educación artística y la construcción identitaria en distintos contextos educativos.
- Proponer, mediante una perspectiva a/r/tográfica fundamentada en referentes gráficos contemporáneos y en la propia práctica artística, una formulación metodológica para la creación dentro del grabado vinculada a la valoración del patrimonio identitario, al objeto de plantear un modelo que sirva de referencia y de trasladar las reflexiones resultantes al aula.
- Reflexionar por medio del grabado acerca del contexto patrimonial como constructo de identidad, entendiéndolo como un vínculo entre sujeto y objeto, a fin de trasladar las relaciones y significados resultantes a la creación gráfica.

3. METODOLOGÍA

El método en investigación se puede definir como la estrategia que se emplea para la adquisición de conocimientos y datos informativos acerca de la realidad que se va a investigar: “La metodología es un procedimiento que se sigue para llevar a cabo una investigación” (Marín–Viadel, 2005, p. 223). Cada proyecto emplea las estrategias empíricas que considera pertinentes, por lo que trazar una táctica de actuación sin un modelo conceptual nos podría llevar a una interpretación imprecisa de los datos obtenidos.

Debido a la naturaleza de esta investigación es oportuno plantear un modelo de investigación mixto compuesto por la Metodología de

Investigación Cualitativa y la Metodología Basada en Artes. De este modo, el reparto está sujeto a la validez de los métodos en función de los datos que se esperan obtener y su ventaja radica en que, si durante el proceso de investigación se manifiestan vacíos, estos podrán resolverse implementando las herramientas desde un enfoque u otro.

En relación con la metodología cualitativa, se emplea la perspectiva del interaccionismo simbólico (Blumer, 1982), que estudia la repercusión entre el medio y el individuo entendiendo que este se ve influenciado por la cultura ante lo cual es un ente activo. Nos planteamos desde este punto porque comprendemos que el objeto de estudio son los elementos del contexto cotidiano, por tanto, los datos configuran narrativa.

En cuanto al uso de metodologías basadas en artes, se considera el uso sistemático de los procesos artísticos de creación en las expresiones artísticas actuales y en todas las diferentes formas de las artes como la primera manera de comprensión y análisis de la experiencia, tanto por parte de los investigadores, como de las personas implicadas en los estudios (Roldán y Marín, 2012). Es importante puntualizar el uso de la perspectiva a/r/tográfica, forma de indagación educativa basada en la práctica artística (Sullivan, 2004) y que utiliza en sus prácticas la estética junto a métodos y procedimientos de distintas artes (Denzin y Lincoln, 2015). Rita Irwin (2017) asevera que la a/r/tografía puede ser la vía para interpretar de modo creativo nuestra propia biografía y la de los demás, enlazando nuestra intimidad y nuestras historias para reconocer cómo se construyen nuestras identidades. De este modo, resulta natural que el pensamiento y la acción del artista investigador-educador deban integrarse y junto a ello, dirigir su preocupación a la producción de significados personales, razón por la cual la producción artística personal será vital en el trabajo de campo.

> No se trata sólo de cuestionar las metodologías artísticas sino de definirlas de nuevo, ponerlas en práctica y comprobar su utilidad en el aula. Los profesores no pueden construir una estructura metodológica sino la experimentan primero, como tampoco se apropiarán de ella sí está carece de pragmatismo. (Mesías, 2019, p. 34)

Considerando lo anterior, la investigación plantea los siguientes instrumentos de recolección de datos considerando ambas metodologías:

***TABLA 2**. Resumen de técnicas e instrumentos de recolección e interpretación de datos.*

Metodología	Técnicas e Instrumentos
Metodología Cualitativa	a) Observación Participante b) Diario de Observación c) Diario Fotográfico
Metodología Basada en Artes	a) Fotografías independientes, series y fotoensayos documentales. b) Fotografías independientes, series tablas visuales y fotoensayos interpretativos. c) Creación a/r/tográfica.

Fuente: elaboración propia

El trabajo de campo se llevó a cabo entre febrero 2018 y marzo 2020. Los grupos participantes se dividieron en las siguientes experiencias:

***TABLA 3**. Resumen de grupos participantes.*

	Experiencia artístico educativa	Participantes	Contexto/Lugar
1	Formación docente en grabado y estampación.	9 profesores de Educación Primaria.	Museo Caja Granada. 2018
	La gráfica como herramienta para la construcción de un Autorretrato de infancia en conexión con la imagen actual.	68 estudiantes.	Curso Construcción Cultural y Colaboración Social. 3º año de la carrera de Educación Social, Universidad de Granada. 2018
	Arte para aprender.	4.543 visitantes	Museo Caja Granada. 2018
2	La gráfica como herramienta para la construcción de un Autorretrato de infancia en conexión con la imagen actual.	68 estudiantes.	Curso Artes Visuales en la Infancia. 2º año de la carrera de Educación Infantil. Universidad de Granada. Abril- mayo, 2019.
3	Estudio del territorio a través de la estampación	61 estudiantes.	Curso Construcción Cultural y Colaboración Social. 3º año de la carrera de Educación Social. Universidad de Granada. Marzo-abril 2019
4	Identidad personal, familiar y de barrio. Indagaciones gráficas.	28 estudiantes.	3º a 6º año de Educación Primaria. Colegio Miguel Hernández, Granada. Septiembre 2018 – marzo 2020

Fuente: elaboración propia

Estas experiencias indagaron dimensiones técnicas y ámbitos importantes del constructo identitario que se relacionan emotivamente con

personas/patrimonio (Arévalo, 2004) buscando la producción de imágenes capaces de interpretar la autoimagen, la percepción de la familia y el vínculo con el entorno por medio de procedimientos sencillos de grabado la estampación.

La primera indagación, desarrollada para estudiar aspectos técnicos de los criterios seleccionados, se propuso dentro de tres pequeñas acciones llamadas "Tres gestos metodológicos introductorios". Estas experiencias buscaron cimentar una manera técnica para trabajar creativa y sencillamente con el grabado en el aula tradicional y fuera de ella, razón por la que su implementación actuó como un diagnóstico que permitió valorar la pertinencia de los criterios escogidos para potenciar o descartar estrategias en proyección hacia las acciones posteriores. La primera acción de este módulo, "Formación docente en grabado y estampación. Fundación Museo Caja Granada", buscó generar en profesores de educación primaria el análisis y experimentación de diversos materiales de desecho para su valoración como estrategia creativa en la estampa en interacción directa con la obra Corps Perdu (Pablo Picasso, 1949-1950). El segundo gesto metodológico, "Identidad en el curso de 3º año de Educación Social, Universidad de Granada", indagó en aspectos identitarios a partir de la obra "Individuos. Lo general" (Castillo-Inostroza, 2018) a través de la creación de tres autorretratos poéticos a partir de las matrices de la obra de referencia a objeto de crear un solo autorretrato colectivo. Finalmente, el tercer gesto metodológico, llevado a cabo dentro de la muestra "Arte para aprender" emplea las formas presentes en la obra "Les essencies de la terra" (Joan Miró, 1968) y las entrega al público en un conjunto de matrices para estampar en un soporte papel y ser dispuestas alrededor de la obra original creando una obra colectiva.

El siguiente ámbito aborda la autoimagen, concretamente, el autorretrato como sede simbólica de la identidad. Se llevó a cabo en el 2º año de Educación Infantil de la Universidad de Granada y su acción principal conduce a la creación de un autorretrato infantil y adulto en un ejercicio gráfico que empatiza con la infancia a través de su recuerdo e interpretación, contraponiéndola a la visión actual. De este modo, se plantea la creación de estos dos autorretratos empleando la estampación de diferentes materiales, la creación de pequeñas matrices e imágenes

fotográficas, conectando con la obra "Retrato de infancia" (Castillo-Inostroza, 2019) y "Primer día patrio" de N. Goyanes (2005), las cuales reinterpretan mediante la gráfica fotografías personales.

El tercer ámbito indaga el contexto como escenario en el cual se construye una identidad como estudiante y futuro profesor. Fue llevada a cabo en el curso de Construcción Cultural y Colaboración Social perteneciente al 3º año de la carrera de Educación Social de la Universidad de Granada y su objetivo fue reflexionar sobre el entorno como un lugar que entrega narraciones y relatos. Para encontrar dicha relación fue necesario ahondar en la producción visual propia vinculándose a la pieza "Un metro de territorio" (Castillo-Inostroza, 2019), obra que piensa el barrio como matriz y como espacio lleno de información simbólica y estética. La acción comenzó con la creación de una imagen-resumen de su experiencia como estudiante de cara a la pronta labor como profesor a través de técnicas vinculadas a la fotografía, el collage y el dibujo, para posteriormente recorrer la facultar y señalar hitos dentro de su recorrido diario. Posteriormente, las texturas de aquellos sitios son recogidas por medio de su entintado y estampación en papel de seda, permitiendo unir ambos productos artísticos (imagen-resumen y estampa) como un repertorio textural y testimonial de la vivencia dentro de ese espacio.

El cuarto y último ámbito integra la visión familiar junto con profundizar en el autoconcepto y en la relación con el entorno, versionando y adaptando las experiencias artísticas anteriores. Llevadas a cabo en el CEIP Miguel Hernández de Granada, las acciones educativas comenzaron con la creación de autorretratos en dibujos que luego fueron trasladados a matrices de arcilla e impresos sobre papel de seda para, nuevamente, utilizar la superposición de imágenes como recurso estético. Se prosiguió con la reflexión sobre la familia, su valor emotivo y su interpretación mediante la creación de un retrato familiar significativo, nacido de la estampación de diferentes tipos de texturas y la creación de matrices de cartón con un claro uso de figura y fondo. Finalmente, y emparentado a la obra de Pascual Fort (1990), se observó e indagó directamente el entorno más próximo reconstruyendo los recorridos diarios casa-escuela en la espacialidad y a través de las percepciones recepcionadas en aquel desplazamiento. El objeto de aquella observación

activa se centró en recoger desde aquellos lugares, considerados importantes, distintas texturas por medio de la presión y la arcilla, creando una matriz como evidencia del entorno.

4. RESULTADOS

Hemos indicado que estas acciones educativas utilizan las metodologías basadas en artes como método principal para interpretar los resultados, dado que propone una apertura y acercamiento desde la investigación científica hacia la creación artística para emplear sus modos, conocimientos y saberes (Marín-Viadel y Roldán, 2019). En consecuencia, la producción de imágenes es paralela al desarrollo teórico, entrega una perspectiva de interpretación de sí y conforma una investigación que otorga más que un simple significado a nuestra experiencia. De esta concatenación emergen los datos visuales.

Para tratar los datos visuales se utilizaron distintos tipos de instrumentos -todos acordes a la producción estética del alumnado-, de los cuales, en este capítulo, se presentan los siguientes: a) fotografía independiente, imagen única que se presenta a sí misma en la introducción de capítulos o entregando datos consistentes sin relacionarse a otras imágenes; b) serie muestra, que en su estructura selecciona elementos de un conjunto a fin de obtener un panorama, lo que le aproxima al concepto de muestra en estadística; c) media visual, que crea una sola imagen a partir de un conjunto de datos centrándose en aquello que destaca; y d) tabla visual de datos, instrumento que recoge todos los productos artísticos realizados por los participantes y los ordena visualmente según la especificidad de sus datos. El orden de las imágenes supone un hecho importante en la interpretación del conjunto, por tanto, a pesar de tratarse de datos cuantitativos, la imagen final es cualitativa y artística porque adhiere a valores subjetivos (Marín-Viadel y Roldán, 2019).

***FIGURA 4**. Resumen de resultados "Tres gestos metodológicos introductorios". Fotoensayo.*



Fuente: elaboración propia

La figura 4 corresponde a un fotoensayo construido a partir de dos series muestra y una fotografía independiente. Este instrumento resume los tres principales resultados visuales del módulo "Tres gestos introductorios" evidenciando similitudes, diferencias y una variedad de productos obtenidos a partir de un sencillo gesto de estampación.

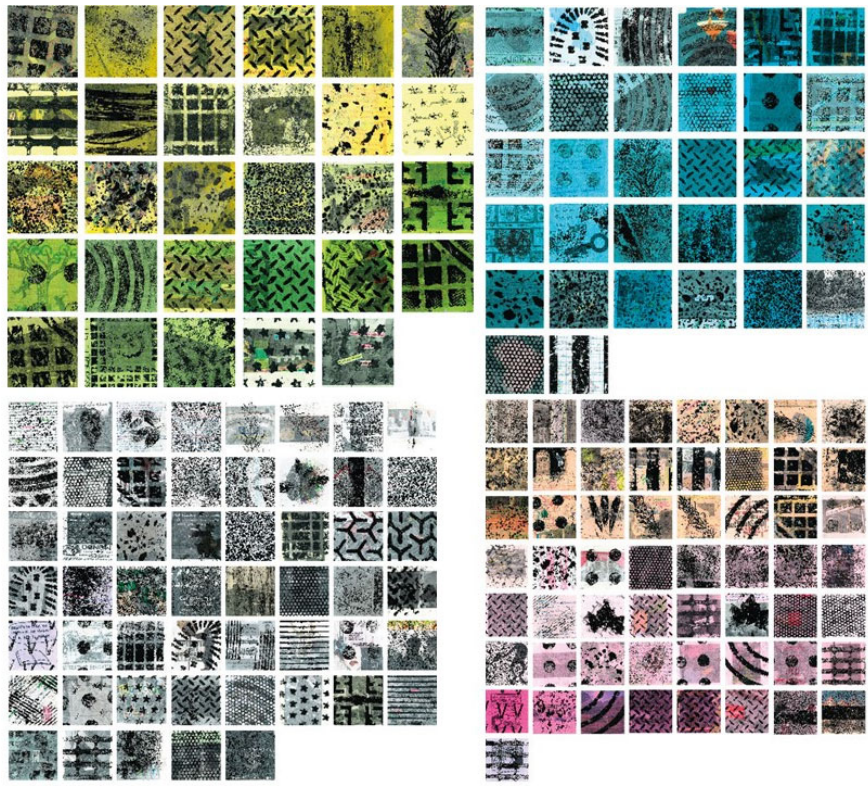
La figura 5 se compone por dos series muestras como síntesis de los resultados alcanzados por el alumnado de la carrera de Educación Infantil en la ejecución de dos autorretratos. La imagen comparte diferentes soluciones y decisiones gráficas en la intervención de una imagen propia.

***FIGURA 5**. Resumen de resultados "Autorretratos de infancia y adultez". Fotoensayo.*



Fuente: elaboración propia

***FIGURA 6**. Resumen de resultados "Estudio del territorio a través de la estampación". Fotoensayo a partir de cuatro series muestra.*



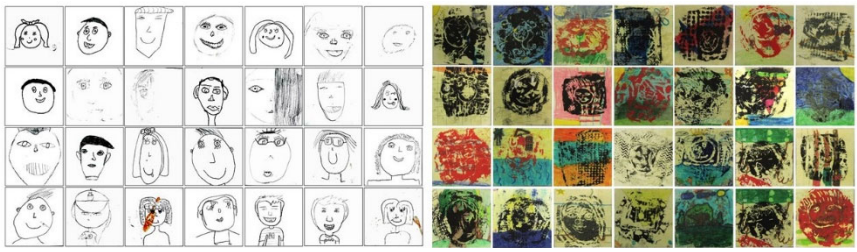
Fuente: elaboración propia

La figura 6 estructura cuatro series muestra que contienen los resultados del alumnado del tercer año de la carrera de educación social en relación a la indagación del espacio. Están organizadas por volumen de producción y color, apreciándose además las diferentes elecciones texturales de los estudiantes, los temas recurrentes y la clase de elementos que fueron escogidos en la experiencia.

Las figuras 7, 8 y 9 presentan tres instrumentos: serie muestra, media visual y tabla de datos visuales. La primera imagen, que contiene dos conjuntos de resultados, contrapone autorretratos en dibujo y grabado demostrando la diferencia de ambos lenguajes. En cuanto a la media visual, esta sirve para elaborar también un resumen de las dinámicas presentes cuando se trabaja en grabado. En este caso, la experimentación

realizada en el aula permitió elaborar muchas versiones sobre un mismo tema: la familia. Los resultados son superpuestos hasta llegar a una sola imagen que sintetiza materialidades, formas, composiciones y ritmos. Finalmente, la tabla visual de datos reúne diferentes matrices recogidas dentro de una caminata realizada en el barrio cercano a la escuela. Dichas matrices están ordenadas por temática y también color, ya que fue el mismo alumnado quien quiso intervenir algunas piezas de forma libre resignificando cada lugar.

***FIGURA 7**. Resumen de resultados "Dos autorretratos confrontados". Fotoensayo.*



Fuente: elaboración propia

***FIGURA 8**. Resumen de resultados "Visiones de familia". Media Visual.*



Fuente: elaboración propia

***FIGURA 9**. Resumen de resultados "Texturas extraídas del entorno". Tabla visual de datos.*



Fuente: elaboración propia

5.- DISCUSIÓN

a. ¿Supone el Grabado en Relieve una herramienta de valor capaz de ofrecer a la educación artística un redescubrimiento de sus cualidades?

   Pese a que nos parece que la difusión de la técnica pudiera ser menor a otras debido a la complejidad de sus procesos, la educación artística, mediante una mirada contemporánea, permite repensar sus procesos, materialidades, técnicas y límites por su gran valor educativo.

b. ¿Qué aprendizajes concretos pueden desprenderse del Grabado en relación con sus procesos técnico-creativos?

   Hemos identificado claramente tres: desarrollo del pensamiento racional, propuesta de un espacio de juego e instalación de espacios de interacción para la creación individual y colectiva. Se desencadenan, además, la experimentación y la sorpresa al momento del descubrimiento de la estampa.

c. ¿De qué manera ocurre el proceso de apropiación del entorno en el constructo identitario y cómo aquello interactúa con la Educación Artística?

   La observación y reflexión acerca del entorno patrimonial cotidiano y la idea de que éste construye identidad, puede elicitar la creación e indagación en la técnica para generar narraciones particulares que dan cuenta de aquellos vínculos. Aquella vivencia ofrece elementos para desentrañar tanto desde el punto de vista gráfico como educativo.

d. ¿Cómo podemos relacionar el grabado, la identidad y la educación artística dentro de diferentes contextos educativos?

   Grabado, Identidad y Educación no son concebidos de manera separada, ya que, si se pone la mirada en sí mismo y el entorno, activándola mediante el lenguaje gráfico, se obtendrán diferentes productos artísticos que indiquen cuales son los imaginarios que surgen y que categorías son las más recurrentes. En este aspecto, la autoimagen, la familia y el entorno cotidiano surgen como aquellos ámbitos más significativos.

e. ¿Cuál es la pertinencia del método utilizado?

   Dentro de las Investigaciones Cualitativas, las Investigaciones Basadas en Artes y en particular, la perspectiva a/r/tográfica, permiten la reflexión sobre el objeto de estudio a todos los participantes de una experiencia deviniendo de ello imágenes artísticas. Para su análisis, existen instrumentos metodológicos pertenecientes a estos paradigmas.

f. ¿De qué manera la a/r/tográfica enriquece e interacciona con la práctica pedagógica, artística e investigativa?

   La investigación a/r/tográfica es acción educativa, investigativa y de creación conjunta que permite un trabajo creativo basado en la propia percepción y perspectivas. El objetivo fundamental es una producción artística que enriquece la intervención realizada en el aula en un proceso de continua retroalimentación, lo que desencadena que los procesos de enseñanza aprendizaje sean favorecidos y potenciados.

6.- CONCLUSIONES

El grabado posee grandes posibilidades creativas dentro y fuera de su uso tradicional y tiene perfecta cabida con todo tipo de alumnado. Sin embargo, es preciso derribar algunos miedos para abrirse a su práctica de forma sencilla.

Si bien, el grabado tradicional y desplazado permite el desarrollo de muchos beneficios, existen muchos otros ámbitos necesarios de identificar y profundizar. Por esta razón, es obligación de la educación artística acoger las lecturas contemporáneas del grabado y con ello, fomentar la apertura de su lenguaje estético.

Sabemos que la identidad es la circunstancia de ser concretamente una persona y no otra, lo que determina un conjunto de características que le diferencian del resto. Basados en esto, nuestro interés artístico fue producir imágenes gráficas sencillas que dieran cuenta de aquella definición.

Finalmente, el proyecto a/r/tográfico realizado en esta investigación permitió trasladar las herramientas utilizadas en la creación artística a un contexto de experiencias educativas posibilitando convertir el acto reflexivo y creativo en un dispositivo de aprendizaje.

7. REFERENCIAS

Álvarez, D. y Bajardi, A. (2016). Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un Enfoque Multimodal. Arte, Individuo y Sociedad, 28 (2), 215-233.

Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. Revista de Estudios Extremeños, 60 (3), 925-956.

Bernal, M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. Arte, Individuo y Sociedad, 28 (1), 71-90.

Blumer, H. (1982). El interaccionismo simbólico. Hora.

Castillo-Inostroza, J. (2018). Individuos. Lo general. [Estampación sobre tela]. En Castillo-Inostroza (2021). El grabado como medio de estudio de la identidad en educación. Narrativas autobiográficas desde un enfoque a/r/tográfico (p. 550). Repositorio Institucional UGR https://digibug.ugr.es/handle/10481/71094

Castillo-Inostroza, J. (2019). Autorretrato de infancia. [Estampación y fotografía sobre papel]. En Castillo-Inostroza (2021). El grabado como medio de estudio de la identidad en educación. Narrativas autobiográficas desde un enfoque a/r/tográfico (p. 569). Repositorio Institucional UGR https://digibug.ugr.es/handle/10481/71094

Castillo-Inostroza, J. (2019). Un metro de territorio. [Estampación y fotografía sobre papel]. En Castillo-Inostroza (2021). El grabado como medio de estudio de la identidad en educación. Narrativas autobiográficas desde un enfoque a/r/tográfico (p. 624). Repositorio Institucional UGR https://digibug.ugr.es/handle/10481/71094

Castillo-Inostroza, J., Palau-Pellicer, P., & Marín-Viadel, R. (2020). Tres acciones pedagógicas desde un enfoque a/r/tográfico para la enseñanza del grabado en educación artística. Artseduca, (25), 65-83.

Castillo-Inostroza, J. (2021). El grabado como medio de estudio de la identidad en educación. Narrativas autobiográficas desde un enfoque a/r/tográfico [tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional UGR https://digibug.ugr.es/handle/10481/71094

Denzin, N. y Lincoln, Y. (2015). El campo de la investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa, volumen 4. Gedisa.

Dolinko, S. (2009). El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. Crítica Cultural, 4 (1), 193-207.

Fontal-Merillas, O. (2013). La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas. Trea.

Fort, P. (1990). Serie Barcelona. [Relieve]. 100 x 76 cm. En Ruiz, C. (2008) El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea. (p.141). Repositorio Institucional UPV. https://riunet.upv.es/handle/10251/3785

Frías, V. (2006). Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea. [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. https:// eprints.ucm.es/7390/

Galindo, G. (2017). Huella, repetición e inversión en 10 prácticas artísticas contemporáneas. Colectiva de gráfica en el Museo de la Estampa. Réplica 21. http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/20170214_galindo_hr_peiro.html

Gallardo, P. (1999). La linografía como técnica de impresión en el aula. Kikiriki. Cooperación educativa, (54), 70-72.

Gallardo, C. (2018). A la carne de Chile. Larrea Marca Digital.

García-Sánchez, C. (2012). Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía. [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. https://eprints.ucm. es/15258/

Garrido, C. (2014). Grabado: Procesos y técnicas. Akal.

Goyanes, N. (2005). Primer día patrio. [Impresión digital sobre papel]. En Londoño, F. (2012). Grabado contemporáneo arte y artistas de siglo XXI. (p. 260). Facultad de Arquitectura Universidad de Medellín

Gutiérrez-Pérez, R. (2012). Educación Artística y Comunicación del Patrimonio. Arte, Individuo y Sociedad, 24 (2), 283-299

Irwin, R. (2017). A/r/tografía como metodología para la investigación visual. En Marín Viadel, R., Roldán J., (coord.). Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística. (pp.134- 163). Universidad de Granada.

Marín- Viadel, R. (ed.). (2005). Investigación en educación artística. Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales. Universidad de Granada.

Marín-Viadel, R. y Roldán J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa basada en artes visuales investigación en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Arte, Individuo y Sociedad, 31(4), 881-895. https://doi.org/10.5209/aris.63409

Martínez, J. (1998). Un ensayo sobre grabado. Creática

Martínez, V., Best A. y González, E. (2018). La educación artística en la formación de la identidad cultural local, Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo https://www.eumed.net/rev/atlante/2018/09/ educacion-artistica-identidad.html//hdl.handle.net/20.500.11763/ atlante1809educacion-artistica-identidad

Mesías, J. (2019). Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores. Graó.

Miró, J. (1958). Les essences de la terra 4. [Litografía]. 49,5 x 38 cm. Colección Gelonch Viladegut. http://www.gelonchviladegut.com/ es/obras/les-essencies-de-la-terra-4/#

Moreno, S. (2010). Los procedimientos y técnicas del grabado. Su aplicación en la asignatura de educación plástica y visual en la E.S.O. Wanceulen.

Picasso, P. (1949-1950). Serie Corps Perdu. [Litografía]. Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/29817

Roldán, J. y Marín-Viadel, R. (2012). Metodologías artísticas de investigación en educación. Algibe.

Soto- Calzado, I. (2010). Los linóleos de Picasso como paradigma en la Educación Plástica y Visual (I). Temas Para la Educación. https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7089.pdf

Soto-Calzado, I. (2017). Proyecto de educación artística funcional. La edición de gráfica original. En Jiménez, D. (Coord.). V Buenas prácticas de innovación docente en el espacio europeo de educación superior. (pp. 283-297). Universidad San Jorge.

Sullivan, G. (2004). Art Practice as research Inquiryn the visual Arts. Teachers. College Columbia University.

Valent, G. (2014). Del grAbAdo A lA gráfIcA ArtíStIcA. Arte e Investigación, 16. 101-107. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40832

IMAGEN Y PERSUASIÓN. RESPUESTA ARTÍSTICA AL POGROMO DE VALÈNCIA DE 1391

RUBÉN GREGORI
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
Universidad Internacional de la Rioja

1. INTRODUCCIÓN

El 9 de julio de 1391 la judería de la ciudad de València fue asaltada por una turba cristiana. Este pogromo no supuso un caso aislado, puesto que en toda la península ibérica se estaban atacando todos los barrios judíos. Como resultado, los integrantes de la comunidad judía fueron forzados a convertirse al cristianismo so pena de muerte, por lo que, sin resultar sorprendente, el número de integrantes de la fe de Cristo aumentó considerablemente. En el caso valenciano, además de ser el primer asalto de la Corona de Aragón, la ciudad argumentó que se habían producido una serie de prodigios que avalaban las conversiones. La voluntad divina se imponía a la real, ya que los judíos eran propiedad del rey y atacarlos era como hacerlo a la misma corona. De hecho, el monarca aragonés Juan I (1350-1396) reaccionó con un gran enfado al enterarse de los asaltos a las juderías (Narbona, 2012, pp. 177-210; Nirenberg, 2016 [2014], pp. 89-104; Gampel, 2016, pp. 4-6, 15-16 y 24-55).

Si bien la conversión podía parecer un triunfo del cristianismo, esta originó no pocos problemas, dado que los neófitos continuaban viviendo en sus antiguos domicilios, es decir, en la zona de la antigua aljama. Esta situación levantó una de las voces más críticas y pasionales, la de san Vicente Ferrer (1350-1419), uno de los máximos defensores de la conversión y segregación de los judíos. Para el santo dominico, de poco servía el bautismo si los neófitos no se integraban en la sociedad cristiana, y el primer paso para lograrlo consistía, precisamente, en la separación de sus antiguos correligionarios. Nirenberg apunta que,

ciertamente, este era el principal argumento esgrimido por san Vicente Ferrer, la segregación judía, incluso por encima de la integración de los nuevos cristianos (Nirenberg, 2016 [2014], pp. 122-128)[93]. Ello venía determinado por el miedo a que los recién conversos se retractasen, los cuales durante mucho tiempo seguirían viviendo en las mismas zonas que antes (Amelang, 2011, pp. 104-105).

Como es de suponer, la apostasía en los judíos no fue exclusiva de este tiempo, pero sí es remarcable que, debido a las intimidaciones, coacciones e insinceridad, se pudiesen llegar a realizar. No importaba que, a ojos de los judíos, los neófitos fuesen unos traidores y parias; ahora los recién convertidos pertenecían al cristianismo y cualquier signo herético debía evitarse y/o castigarse con dureza. Por ello, evitar el contagio con sus antiguos correligionarios, como defendía san Vicente Ferrer, se convirtió en una medida de suma importancia (Ben-Shalom, 2008, pp. 173-198. Ben-Shalom, 2013, pp. 107-109).

Distinto parecer tenía su contemporáneo Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409), el cual consideraba que la raíz del problema yacía en las conversiones masivas. Para este teólogo franciscano e influyente personaje en la corte y en la ciudad de València, los bautismos forzosos debían condenarse. Citando la bula papal *Sicut Judaeis*, Eiximenis argumentaba que ningún cristiano podría obligar a un judío a abandonar su antigua religión, injuriarlos o robarle sus bienes. Solamente mediante la persuasión se podía conseguir una conversión sincera. De este modo lo estipula en el **capítulo 470** del *Dotzè* (1385-1392): "Que no es legut a negu tirar los Juheus ne altres infeels ala fe Crestiana per força", añadido en su adenda de 1391. Su postura crítica con la actuación del pueblo cristiano frente al judaico viene dada no solo por su aversión al conflicto violento, sino también, según Lerner, por su intento de congraciarse con la corona. Debido a su postura milenarista presentada en la primera versión de su *Dotzé*, Eiximenis padeció el descontento real al haber argumentado que, en el comienzo de la nueva era tras la destrucción del Anticristo, la conversión del pueblo judío y la aparición de un nuevo papa y emperador, ambos del linaje converso, el único poder real que permanecería sería el

[93] También Ben-Shalom, 1991, pp. 1-45.

francés. Al enterarse el rey de la existencia de este capítulo que, por otro lado, también estaba adornado con tintes antiautoritarios[94], instruyó a su consejero y camarlengo Pere d'Artés, en el otoño de 1391, para que le expresara al franciscano su enorme disgusto. De este modo, retractándose y apuntando la invalidez de las conversiones forzosas, Eiximenis esperaba congraciarse de nuevo con el rey, pues era sabedor del interés de Juan I sobre el patrimonio económico de los judíos (Lerner, 2001, pp. 101-110. Lerner, 2006, pp. 7-27)[95].

No obstante, a pesar de su inicial rechazo a los masivos bautizos, la conversión devino en un recurso para el monarca que terminó dándoles validez. Este cambio de postura, según Nirenberg, se da por la suspensión de su jurisdicción por unos acontecimientos milagrosos. En este caso, la voluntad divina se imponía a los designios del monarca. La premura y rapidez con la que se propagaron los portentos acontecidos el 9 de julio puso en jaque a Juan I. Aunque hubo un intento por esclarecer la validez de los milagros, la realidad es que las historias prodigiosas habían calado profundamente en una sociedad desesperada por obtener pruebas del poder divino. Para los jurados, los milagros se convirtieron en una perfecta excusa para contener el enfado del rey. De este modo, no solamente se demostraba la validez de las conversiones por haber evitado numerosas muertes, sino que también se veían reforzadas por la *disposició divinal*, por ser un designio de Dios. Hasta que no se esclareciese el conflicto entre la jurisdicción divina y real, la justicia no podía actuar[96]. Por ello, los castigos aplicados por Juan I habían sido irrisorios, pues la balanza entre los poderes se había desequilibrado. Es más, el propio ayuntamiento invitaba al rey a acudir a la ciudad para que su presencia venciera la resistencia de la ciudadanía que se oponía a las sanciones por el asalto

[94] El gusto republicanista del que habla Lerner fue adoptado tardíamente por los agermanados valencianos bajo el liderazgo de Joan Llorens el 1520, y copiados pasajes del mismo durante el siglo XVI. Wittlin, 1987, p. 616. Lermer, 2001, p. 107.

[95] Véase también Eiximenis, 1483, folio 109r.

[96] Un milagro no significa el estado de excepción, pero sí su suspensión. Más en Santner, 2005, pp. 103-105; Nirenberg, 2016 [2014], pp. 101-104.

y la influencia política de los nobles implicados en el ataque (Nirenberg, 2016 [2014], pp. 97-101)[97].

Parecía que por fin la calma había llegado a València, la concordia entre el rey y el gobierno auguraban un tiempo de entendimiento que tuvo su reflejo en las relaciones entre los viejos y los nuevos cristianos. Aunque mucho se ha debatido acerca de la aceptación o no de estos antiguos judíos en el seno de su nueva comunidad, lo cierto es que como apunta Narbona, los conversos fueron acogidos en su gran mayoría sin discriminación social o exclusión de las corporaciones profesionales; al menos hasta el momento no existen pruebas que lo desmientan. Incluso hacia mediados del siglo XV se mantiene este equilibrio que solamente es roto en momentos puntuales. Los conversos fueron apadrinados por ciudadanos y caballeros honorables, no tanto de forma filantrópica como por intereses, pero estos vínculos de clientelismo eran beneficiosos para ambas partes. Aun así, seguía existiendo un aparente distanciamiento y que queda demostrado en la acusación a los neófitos como endogámicos. Hay que tener en cuenta que el estigma que los acompañaba dificultaba que un cristiano viejo quisiera formar parte de ese linaje. Además, la homogeneidad socioeconómica de los conversos les permitía buscar cónyuges dentro de la clase media-baja a la que pertenecían, además de la solidaridad de la familia para encubrir posibles pautas heréticas (Bodian, 1997, pp. 8-9; Amelang, 2011, pp. 103-104, 124 y 174). No obstante, a partir de 1477, cuando la integración social, económica e incluso cultural de los conversos era plena, empezó a cambiarse la percepción que de estos se tenía. Así, pasaron a verlos como intrusos, como falsos cristianos y posibles apóstatas que se infiltraban en la verdadera fe para

[97] Juan I arribó finalmente a València el 23 de noviembre de 1392, más de un año después del asalto a la aljama. La llegada se negoció entre las dos partes para lograr un entendimiento y que siendo como era la primera vez que los reyes acudían a la ciudad, no acechase ninguna sombra de malestar. Los monarcas fueron recibidos con una fastuosa entrada que no estuvo exenta de tiranteces. La reina Violante (1365-1431) había pedido que se suspendiera la normativa contra el lujo de 1383 durante su hospedaje y quince días después, y aunque el gobierno de la ciudad aceptó, la larga estancia del matrimonio provocó tensiones entre los ediles deseoso de volver a aplicar las leyes y la soberana que pretendía suspenderlas indefinidamente. García Marsilla, 2015, p. 580.

deteriorarla desde dentro e ir obteniendo beneficios por su nueva condición religiosa, si bien esto ya queda lejos de nuestro análisis[98].

2. OBJETIVOS

Como se ha comentado, la necesidad de protegerse ante la ira del rey promovió que proliferasen distintos milagros como la aparición de la imagen de un san Cristóbal sobre la sinagoga, o el incremento del crisma en las parroquias, necesario para el bautismo[99]. Asimismo, se precisó de las imágenes para construir un relato en el que no solamente la conversión, sino también la integración de los neófitos, quedase bien retratada. Por mucho que la corona pudiera mostrarse contrariada por los ataques a parte de lo que consideraba su "tesoro real", los portentos validaban que "lo juhí de Deu" estaba detrás del pogromo y, por tanto, nada podía hacer Juan I contra esto. De esta manera, la intención del presente texto será la de analizar algunos ejemplos visuales en los que se intentó defender la necesidad de tomar como válidos los bautismos forzosos y aceptar la integración de los judíos en la comunidad cristiana.

3. DEVOCIÓN POR LA VERA CRUZ

Uno de los primeros y más interesantes casos fue el retablo de la Santa Cruz (ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, figura 1). Esta obra, atribuida al pintor Miquel Alcanyís (documentado en València, Barcelona y Mallorca entre 1407 y 1447) fue comisionada por Nicolau Pujades, cuyo escudo heráldico, un monte flordelisado con bordura componada en oro sobre campo de gules, es sostenido por ángeles tenantes en la zona superior (Company, 2007, pp. 86-90; Miquel, 2008, pp. 159-165; Fuster, 2012, pp. 75-86).

---

[98] Si bien Narbona se centra en los conversos del Reino de València, esta situación es aplicable en toda la Corona de Aragón, pues tanto el poder eclesiástico, como el monárquico y municipal procuraron la incorporación de los conversos en el seno de la comunidad cristiana para alejarlos de la nociva influencia judía. Narbona, 2006, pp. 235-250. Narbona, 2009, pp. 101-146. Narbona, 2013, pp. 17-42. Sobre las teorías conspiratorias en torno a los conversos: Soyer, 2019.

[99] Amplíese con Gregori, 2021a y Gregori, 2021b.

***FIGURA 1**. Retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València*



Fuente: Museu de Belles Arts de València

Este personaje, de familia comerciante, había sido consejero del brazo ciudadano en 1387 y 1397 por la parroquia de Santa Catalina y clavario en 1392, y baile general del Reino desde 1397 hasta su muerte en 1409. Además, ocupó dos veces el cargo de mayordomo de la *confraria i*

almoina d'òrfenes a maridar, destinada a la protección de las mujeres huérfanas y a la que se integraron varios conversos también. Por su cargo como baile, debió mantener vínculos frecuentes y, posiblemente amistosos, con judíos y musulmanes, pues como parte del patrimonio real, ambas comunidades quedaban bajo su tutela. Asimismo, parece que desempeñó un papel pacificador tras el asalto a la judería, llegando a recibir críticas por la protección y beneficios otorgados a los fieles de la Antigua Ley como ignorar las órdenes de expulsión de la ciudad o de ostentar distintivos diferenciadores; de hecho, durante las conversiones, muchos adoptaron su nombre, prueba inequívoca de su buena relación (Serra, 2016, pp. 305-307; Serra, 2019, pp. 26-27).

El retablo se ubicaba en la capilla de la misma advocación en el claustro del Real Convento de Santo Domingo, muy cercano a la residencia de Pujades, al inicio de la calle del Mar, y colindante con la judería. El tema escogido gira entorno a la Santa Cruz, con una crucifixión en el centro coronada por un Juicio Final y rodeada por tres escenas a cada lado sobre la *Inventio* y *Exaltatio* de esta, que, según Bertaux derivarían de los frescos del mismo tema de la capilla de la iglesia florentina de Santa Croce (1908, pp. 767-769). La primera de estas escenas es la del entierro de Adán, origen de la historia del leño. Tras su muerte, Dios entregó a Set, su tercer hijo, un esqueje del Árbol de la Vida para que lo plantase en la tumba de su padre; así, una vez desarrollado, la madera de este se utilizaría para confeccionar la cruz en la que murió Cristo. De este modo, quedaban conectados el sacrificio del nuevo Adán con la falta del primero (Vorágine, 1982 [ca. 1260], capítulos LXVIII y CXXXVII; Baert, 2004, pp. 310-333).

A esta, le sigue el doble relato del sueño de Constantino que ve aparecer en el cielo la cruz, mientras que en el registro inferior se libra la batalla del puente Milvio contra Majencio (312). Las huestes del hijo de Maximiano van ataviadas con ropajes islámicos, portan adargas y su tez es oscura (figura 2). Esta caracterización anacrónica, particular de la pintura europea de esta época, podría tomar como fundamento la animadversión hacia los musulmanes, acrecentada por el robo de una arqueta con hostias en Torreblanca por parte de una galera de piratas berberiscos.

***FIGURA 2**. Batalla sobre el puente Milvio, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València*



Fuente: Museu de Belles Arts de València

Los cristianos respondieron al atroz sacrilegio con dos expediciones para recuperar las Sagradas Formas, una a Tedeliz en 1398 con resultados propicios y otra a Bona el año siguiente con consecuencias desastrosas. Estas dos cruzadas, junto a los tres intentos de asalto a la morería en 1391, 1397 y 1398, dejan entrever la tensa situación existente entre cristianos y musulmanes, ya que se tenían presentes las teorías milenaristas —como con el ataque a la judería— y el miedo hacia una posible revuelta por parte de los mudéjares. Tanto es así, que se puede comprobar con otro ejemplo, el Retablo del Centenar de la Ploma (atribuido a Andrés Marçal de Sas, primera mitad del siglo XV, V&A Museum), obra comisionada por los miembros del Centenar de la Ploma, milicia urbana de ballesteros fundada en 1365, que pudieron estar involucrados en estas cruzadas. Cada buque de guerra enviado a estas incluía un grupo de entre 20 y 32 saeteros, los más numerosos y mejor pagados, y algunos gremios como el de zapateros, curtidores o pelaires, de los que algunos artesanos se cuentan entre los fundadores del Centenar de la Ploma,

financiaron sus propias naves (Arciniega, 2012, pp. 71-94; Serra, 2016, pp. 308-313; Serra, 2019, pp. 27-31; Granell, 2019, p. 92).

***FIGURA 3**. Paneles centrales, retablo del Centenar de la Ploma, atribuido a Andrés Marçal de Sas, primera mitad del siglo XV, V&A Museum*





Fuente: V&A Museum

La temática de este conjunto gira en torno a la leyenda de san Jorge, dividida en 16 paneles en las calles laterales, y en el centro, en tres registros de arriba abajo, la Coronación de la Virgen, la batalla del Puig (1237), en la que el santo se apareció arengando a las tropas de Jaime I (1208-1276) y combatiendo junto a ellas, y la muerte del dragón. En las entrecalles se ubican 24 profetas, identificados la mayoría con una cartela, y en el guardapolvo los 12 apóstoles. Vemos pues, a los personajes

veterotestamentarios como cimientos entre los que se articulan los episodios de la vida del santo, junto a los discípulos de Cristo, con lo que se produce un diálogo entre los representantes de la Antigua y la Nueva Ley. Pero centrándonos en las escenas principales, destaca la analogía que se establece entre la persecución y muerte de los musulmanes con la del dragón, ubicados en la parte inferior derecha y siendo aplastados por el mismo santo (figura 3). Ambos representan una amenaza para el cristianismo y ambos deben ser vencidos para restaurar la paz (Miquel, 2011, pp. 191-213; Granell, 2019, pp. 91-93)[100].

En el retablo, además, se incluye una predela sobre la Pasión. Aunque la vinculación de la iconografía del conjunto va en línea con el problema musulmán y el miedo a una posible alianza con piratas berberiscos o con ciudadanos granadinos, como se evidencia en la tabla de la batalla del Puig, el recuerdo del asalto de la judería y sus estragos aún estaban presentes en los recuerdos de los valencianos; por otro lado, era habitual que el banco conmemorase el martirio del Salvador. Los judíos, vestidos a la moda oriental, fórmula para identificar al "otro", tienen los rostros rajados y arañados en un claro caso de iconoclasia o *damnatio memoriae* (figura 4). Aunque no podemos saber en qué momento fueron atacados sus rostros, todo el siglo XV es un hervidero de sentimientos antijudaicos y anticonversos que culminan con la expulsión de los judíos en 1492 y, quizás, este fuera el mejor momento para demostrar la animadversión hacia ellos.

[100] Recientemente, Francesc Granell ha trabajado algunos aspectos del retablo vinculados a la caracterización de ciertos personajes, como expone él, sarracenizados, es decir, asociados al islam (2021a, pp. 263-291; 2021b, pp. 293-305; 2023, en prensa).

***FIGURA 4**. Predela del retablo del Centenar de la Ploma, atribuido a Andrés Marçal de Sas, primera mitad del siglo XV, V&A Museum*



Fuente: V&A Museum

Volviendo al retablo de Nicolau Pujades, debajo de la batalla del Puente Milvio se representa el descubrimiento y veracidad de la cruz en una doble escena (figura 5). En la parte izquierda se encuentra el hallazgo de la reliquia por mediación de Judas, vestido de azul, revelando el lugar donde estaba enterrada. Es interesante asimismo el personaje de rosa, a la derecha de santa Helena, que también marca donde cavar y que porta en su brazo izquierdo un halcón o ave rapaz con una caperuza en la cabeza para que no pueda ver. De hecho, aunque el cetrero señala el punto donde se encuentra la cruz, su pájaro ignora el gesto, ciego como está al requerimiento de su amo. Esta curiosa iconografía referenciaría la

incapacidad judía de ver la verdad, obcecados en mantener una ley superada e integrada en el nuevo pacto establecido de Dios con el pueblo de Cristo. Por ello, tanto el ave, como la capucha azul de Judas, desaparecen en la escena subsecuente, cuando se comprueba la autenticidad de la reliquia al acercarla a un cuerpo muerto que revive al contacto con esta. Ante dicho milagro, los judíos se convierten.

***FIGURA 5**. Descubrimiento de la Vera Cruz, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València*



En la parte derecha se representa el ciclo de la Exaltación con el combate entre Heraclio y el hijo de Cosroes II sobre un puente bajo el que discurre el Danubio, a la manera de una justa medieval. En la siguiente tabla, Heraclio da muerte al emperador persa, clavándole un cuchillo en el corazón. Este se encuentra entronizado, con numerosas riquezas a sus pies, y flanqueado por la cruz y un gallo, referencias en clave de burla a la Trinidad: él como el Padre, el madero como el Hijo y el ave como el Espíritu Santo (figura 6).



Fuente: Museu de Belles Arts de València

Al contemplar la blasfemia, el rey cristiano no puede contenerse y se abalanza sobre Cosroes II, mientras que los cortesanos, con ropajes orientales, contemplan conmocionados lo ocurrido. En la última escena, Heraclio, despojado de cualquier signo opulento, entra en Jerusalén con la cruz a cuestas.

En todos estos episodios es la voluntad divina la que guía las acciones de Constantino y Heraclio, agentes encargados de cumplir con su plan de redención, a los que se suma el resto de personajes que asisten y dan testimonio de los milagros, llegando en ocasiones a convertirse. Como anota Serra:

> This is characteristic of the visual representation of miracles and supernatural intervention in human affairs, but it also fit well into the official discourse with which the Valencian authorities tried to justify the attack on the Jewish quarter in 1391 (Serra, 2019, pp. 32-33).

Por último, en el panel central podemos ver la crucifixión con Cristo y los dos ladrones, Dimas y Gestas (figura 7). De acuerdo con la tradición de separar la crucifixión del Hijo de Dios de la de los criminales, estos

se encuentran atados por los codos al madero[101]. De este modo, aunque los ladrones no están clavados en la cruz, aún se puede remarcar el padecimiento del tormento, bien que separándolo del de Cristo, dado que este debía ser mucho peor. Precisamente por ello, el uso de los clavos es tan sumamente importante, ya que ninguno de los evangelios los nombra durante la crucifixión. Sin embargo, a causa del Salmo 22, 17 "Han taladrado mis manos y mis pies" y a que santo Tomás arguye que si no toca las llagas no creerá (Jn 20, 25), la Iglesia pudo defender su uso y existencia. Además, esto era necesario para la redención a través de la sangre, para que, a modo de fuente, se derramase sobre los pecadores y limpiase sus faltas (Hewitt, 1932, pp. 29-45; Merback, 1999, pp. 77-78).

***FIGURA 6**. Heraclio asesina a Crosroes II, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València*



Fuente: Museu de Belles Arts de València

Tanto Cristo como Dimas están ya muertos, en contraste con la agonía que sigue padeciendo Gestas. Esta clara distinción entre el Salvador y el buen ladrón por un lado y el malo, por el otro, viene a simbolizar en los primeros la bella y buena

[101] Sobre esto véase Merback, 1999, pp. 69-100 y 218-267.

muerte: redentor y redimido, Jesús y Dimas, descansan plácidamente en el largo sueño; mientras, Gestas, aún no terminado su suplicio en la cruz, le espera una eternidad de sufrimiento[102]. No obstante, es de reseñar que la sangre que mana de la mano izquierda de Cristo va a parar sobre los ojos del mal ladrón.

FIGURA 7. *Crucifixión, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València*



Fuente: Museu de Belles Arts de València

[102] El mismo Dimas se convertirá en santo patrón de los ajusticiados que esperaban recibir una muerte buena como la suya. Merback, 1999, pp. 218-267.

Dimas y Gestas simbolizan, respectivamente, el Nuevo y Antiguo pacto entre Dios y el hombre (Merback, 1999, p. 192). Que la sangre se derrame en los ojos de Gestas es sinónimo de conversión[103] pues, aunque los judíos nieguen la divinidad de Jesús, esto obedece a la voluntad de Dios, y el ladrón, atado de manos y pies, no puede escapar a la verdad que ahora queda revelada, por bien que continúe rechazándola.

A los pies de Cristo, la Madre Dolorosa, sostenida por san Juan, recoge en su vestido la sangre que brota del costado de su hijo, convirtiéndose su regazo en amparo para aquellos asediados por el dolor, fuesen cristianos viejos o nuevos. Una turba de judíos, algunos con la tez oscura, rodean las tres cruces. De entre ellos, unos pocos alzan la mirada y observan el cuerpo quebrado de Cristo con expresiones inalteradas, por lo que no podemos saber si existía una voluntad de representar una conversión fallida o exitosa. En la parte inferior derecha, un grupo reducido se juega las vestiduras del Salvador, de los cuales, Serra apunta si no podrían incitar a recordar el saqueo ocurrido durante el asalto, así como a las prohibiciones a las prácticas de juegos de azar en lugares públicos (Serra, 2016, pp. 316-318; Serra, 2019, pp. 33-34).

Así, las escenas del conjunto retablístico sobre la leyenda de la Santa Cruz podrían leerse en clave, además de por la finalidad devocional, y extraer una voluntad por aceptar los designios divinos y las conversiones, aunque estas hubiesen sido a través de la espada y la sangre. Los neófitos debían integrarse en la sociedad como cristianos para así apaciguar las tensiones existentes entre ambas comunidades tras el ataque de 1391. Nicolau Pujades, como baile, debía aceptar esas premisas, al tiempo que velar también por la supremacía de la Corona en torno a la tutela de las aljamas judía y musulmana, una postura que queda bien

[103] Esto aludiría al relato de Longinos, el soldado que traspasó el costado de Cristo para certificar su muerte. Según la tradición, Longinos era ciego, o parcialmente ciego, y tras la lanzada, la sangre y agua que manaban del costado de Cristo salpicaron sus ojos y, de manera prodigiosa, recuperó la vista. Esta escena se convirtió en un poderoso ejemplo para demostrar la victoria del cristianismo frente al judaísmo. Se esperaba que los espectadores, al contemplar este episodio de sacrificio, sanación y redención, siguiesen el ejemplo de Longinos, creer en lo que se estaba viendo y no ver lo que se quería creer. De esta forma, la lanzada y la sangre derramada devenían en metáfora de reconocimiento, en representación de una acción simbólica que revelaba su divinidad, una teofanía (Merback, 1999, p. 53).

reflejada en el retablo que promocionó (Serra, 2016, pp. 319-320; Serra, 2019, pp. 34-36).

4. LA *DISPUTA DE FANJEAUX* Y EL ROSTRO DEL JUDÍO

Otro ejemplo aparecido en estos años con una supuesta vinculación al asalto a la judería, aunque no tan acusado como en el ejemplo anterior, sería la tabla de las *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán*, obra de Pere Nicolau (documentado en València 1390-1408). Esta formaba parte del retablo mayor del Real Convento de Predicadores de la ciudad de València, en una de las capillas del cual se encontraba el retablo de la Santa Cruz de Nicolau Pujades, y debió de terminarse antes de 1403, cuando se añadieron columnas y adornos de talla. José Teixidor describe cómo sería todo el conjunto, con una imagen de la Virgen con su hijo, a su derecha san Pedro y san Pablo entregando el báculo y el libro a santo Domingo, y a su izquierda el beato Reginaldo de Orleans recibiendo el escapulario de manos de la Virgen. En los paneles laterales se encontraría san Pedro Mártir con la mitra a sus pies y san Agustín con el libro de la regla. Todas las figuras eran de tamaño natural y a partir de 1525 el retablo se trasladó a la capilla de san Pedro Mártir (Teixidor, 1949-1952 [1755], pp. 43-44. Saralegui, 1954, pp. 63-64). A este conjunto habría que sumarle las escenas del banco de las que solamente se conservan tres, la *Infancia espiritual de santo Domingo*, el *Sueño de Inocencio III* y la *Disputa de Fanjeaux*. Formarían parte de un programa iconográfico dedicado a la vida del santo fundador y se encuentran en el Museu de Belles Arts de València (Baquero, 2012, pp. 135-159). De estas, nos interesa la última, la de la controversia de Fanjeaux (figura 8), historia que recoge Jordán de Sajonia en su *Libellus*:

> Aconteció, pues, que determinaron celebrar una famosa controversia en Fanjeaux, a la que fue convocada una multitud de gente, así fieles, como infieles. Entre tanto, la mayor parte de los defensores de la fe habían escrito sus opúsculos, conteniendo argumentos de razón y de autoridad para la confirmación de la verdadera fe. Una vez examinados todos, fue preferido a los demás el opúsculo escrito por el bienaventurado Domingo. Recibió una aprobación general para presentarlo, junto con el opúsculo escrito en su defensa por los herejes, al examen de tres árbitros elegidos con el consentimiento de las partes para dar sentencia. El

> escrito que fuera juzgado más convincente por los árbitros, determinaría cuál de las creencias era más excelente.
>
> Y como, tras larga discusión, los árbitros no llegaran a ponerse de acuerdo a favor de ninguna de las dos partes, se les ocurrió la propuesta de que fueran arrojados al fuego ambos escritos y, si sucediera que uno de ellos no se quemaba, aquél, sin duda, contendría la verdadera fe. Se hizo al efecto una gran hoguera y arrojaron a ella ambos libros. El libro de los herejes se quemó al momento; el otro, sin embargo, que lo había escrito el hombre de Dios Domingo, no sólo resultó ileso, sino que, a la vista de todos, saltó de las llamas, yendo a parar a un lugar distante (Cfr. Galmés y Gómez, 1987, p. 92).

En la tabla se representa el momento en el que el opúsculo de santo Domingo emerge de la fogata y se queda suspendido en el aire milagrosamente, donde puede leerse: "Unus Deus. Una fides. Unnum Babtisma". Al lado izquierdo, mirando todos ellos al libro, quedan el santo, tres frailes dominicos y cinco hombres detrás que visten similar a los personajes que tienen enfrente. A la derecha se encuentran los herejes cátaros con una iconografía que recuerda a la del pueblo de Israel. Van tocados con sombreros o capuchas, barbados, con narices ganchudas o prominentes y con ropajes de tonalidades doradas que les cubren por entero (Bramon, 1986 [1981], pp. 127-128). Algunos de ellos observan el prodigio, mientras que otros desvían la mirada, ajenos al portento. La escena no solamente representa la falsedad de la religión cátara y el triunfo del cristianismo, sino que puede interpretarse como la victoria de la fe de Cristo sobre cualquier herejía. Quizás por ello, la iconografía de los vencidos es semejante a la de los judíos, una imagen reconocible y asimilada con el otro.

Igualmente, hay que apuntar el contraste entre el grupo del santo y el de los "cátaros", pues los primeros observan y levantan los brazos ante la subida a los cielos del opúsculo, que es lanzado hasta tres veces al fuego, asombrados por el milagro. El resto de personajes, o bien contemplan el fenómeno, o bien rehúyen la mirada, sin proporcionar más detalles gestuales, a excepción de los dos en primer término. El anciano en primer término, parece mesarse la barba, como si estuviese valorando la veracidad de lo que sus ojos ven. Para Saralegui este gesto tiene que ver con un signo tradicional de aflicción de origen hebreo, por lo que, a modo de una plañidera, el personaje está expresando su rechazo y dolor (1954,

pp. 67-68). Por el contrario, el que se encuentra a su lado, junta sus manos en actitud de oración, reconociendo la veracidad del prodigio al que asiste y aceptando lo escrito en el opúsculo: un Dios, una fe, un bautismo.

FIGURA 8. *Disputa de Fanjeaux, Pere Nicolau, terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València*



Fuente: Museu de Belles Arts de València

De esta manera, no solo estaríamos asistiendo al intento de conversión de los cátaros, sino que, por extensión, también sería aplicable a otras herejías, especialmente al judaísmo. De ser así, entenderíamos que se alude a la ceguera tan característica de los judíos, incapaces de ver/leer la verdad. Algunos consiguen quitarse el velo, pero la mayoría niegan

los hechos y permanecen en la oscuridad. De la misma forma, los promotores de la obra eran dominicos, orden por excelencia encargada de la predicación, y a la que pertenecía el más acérrimo defensor de la conversión y segregación judía, san Vicente Ferrer. Como el retablo se encontraba en el altar mayor del convento, la predela quedaba a la altura de la vista de los sacerdotes y los fieles. Por ello, en esta, además de episodios de la vida del santo fundador, también se asistía a la victoria de la fe cristiana sobre las herejías, un mensaje que había calado en la sociedad desde el 9 de julio de 1391.

5. CONCLUSIÓN

Tras los ejemplos ofrecidos, se puede constatar que, efectivamente, hubo una respuesta artística al pogromo de 1391. La descontrolada noche del 9 de julio había modificado el panorama social y había resquebrajado de forma violenta las relaciones vecinales, dando origen a un problema de convivencia que se agravaría con el tiempo. Pero antes de eso, la ciudad debía argumentar y defender que los bautismos se habían producido por obra de Dios y justificar su proceder ante el enfado del monarca. Por ello, debía remarcarse la constatación de la reconciliación entre el Antiguo y Nuevo Testamento y del juicio de Dios detrás de las conversiones. Aunque las obras comentadas no tenían un auditorio muy grande, su contenido iba destinado a un público que era capaz de reconocer el significado.

Fue así como en estos últimos años del siglo XIV y principios del siguiente, se procuró defender la validez de los bautismos forzosos, intentando demostrar que el judaísmo, al igual que había ocurrido con el Antiguo Testamento, debía ser asimilado por el cristianismo. Los integrantes de ambas religiones debían aceptar que tanto unos como otros formaban parte de una misma historia y del mismo pacto, renovado con el sacrificio de Cristo. Las imágenes se transformaron en un instrumento potente con el que hacer visible este mensaje, pues a modo de escaparates, tenían la capacidad de persuadir, transmitir y difundir los argumentos a favor de las conversiones.

5. REFERENCIAS

Amelang, J. S. (2011). Historias paralelas: Judeoconversos y moriscos en la España moderna. Akal

Arciniega, L. (2012). La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano. Ars Longa: Cuadernos de Arte, (21), 71-94

Baert, B. (2004). A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image. Brill

Baquero, M. J. (2012). Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán". Estudios de Historia de España, (XIV), 135-159

Ben-Shalom, R. (1991). The Disputation of Tortosa, Vicente Ferrer and the Problem of the Conversos Acording to the Testimony of Isaac Nathan. Zion, (56), 1-45

Ben-Shalom, R. (2008). The Social Context of Apostasy among Fifteenth-Century Spanish Jewry. Rethinking European Jewish History, (pp. 173-198). The Littman Library of Jewish Civilization

Ben-Shalom, R. (2013). Conflict between Jews and Converts in Aragon following the persecution of 1391. New testimonies from the formulary of Yom Tov Ben Hannah of Montalbán. Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes, 73, (1), 97-131

Bertaux, É. (1908). La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIVe et XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques. Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, vol. III (Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance), (pp. 743-830). Armand Colin

Bodian, M. (1997). Hebrews of the Portuguese nation. Conversos and community in Early Modern Amsterdam. Indiana University Press

Bramon, D. (1986 [1981]). Contra moros y judíos. Ediciones Península

Company, X. (2007). La Época Dorada de la pintura valenciana (siglos XV-XVI). Generalitat Valenciana

Eiximenis, F. (1483). Crestià: Primer llibre. Lambert Palmart

Fuster, F. (2012). Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico. Universität Salzburg

Galmés, L. y Gómez, V. T. (1987). Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento. Biblioteca de Autores Cristianos

Gampel, B. R. (2016). Anti-Jewish riots in the Crown of Aragon and the royal response, 1391-1392. Cambridge University Press

García Marsilla, J. V. (2015). Ordenando el lujo: ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV). Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV, (pp. 561-591). Publicacions de la Universitat de València

Granell, F. (2019). Images of revenge in the Centenar de la Ploma Altarpiece: visualizing the saracen. 11th European Symposium in Religious Art, Restoration & Conservation. Proceedings book, (pp. 91-93). Kermes

Granell, F. (2021a). El retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma i les imatges del sarraí. Identitats i violències: Documentació i literatura, (pp. 263-291). Afers

Granell, F. (2021b). Una iconografía del otro en el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma. En los márgenes de la historia: Marginales y minorías, (pp. 293-305). Libros Pórtico

Granell, F. (2023). Beholding Violence in the Centenar de la Ploma Altarpiece of St George. Violence on the margins: marginalized, religious communities and everyday violence in Valencia and Catalonia (13th-17th centuries). Peter Lang. En prensa

Gregori, R. (2021a). "A semblant que hom pinta Sent Christòfol". Bautismos y milagros en Valencia (1391). Specula: Revista de Humanidades y Espiritualidad, (1), 99-121

Gregori, R. (2021b). Between Public and Private Spheres: The Valencian Jewish Quarter in Christian Space. 'Otherness' in Space and Architecture Jews, Muslims and Christians in Western European Art (1200-1650), (pp. 83-101). Peter Lang

Hewitt, J. (1932). The Use of Nails in the Crucifixion. The Harvard Theological Review, 25, (1), 29-45

Lerner, R. E. (2001). The Feast of Saint Abraham. Medieval Millenarians and the Jews. University of Pennsylvania Press

Lerner, R. E. (2006). Eiximenis i la tradició profètica. Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura, (17), 7-28

Merback, M. B. (1999). The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe. University of Chicago Press

Miquel, M. (2008). Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional. Publicacions de la Universitat de València

Miquel, M. (2011). El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma. Goya: Revista de arte, (336), 191-213

Narbona, R. (2006). Los conversos de judío. Algunas reflexiones sobre una bibliografia de historia urbana medieval. Chrétiens et juif au moyen age. Sources pour la recherche d'une relation permanente, (pp. 235-250). Editorial Milenio

Narbona, R. (2009). Los conversos de Valencia (1391-1482). Cristianos y judíos en contacto en la edad media. Polémica, conversión, dinero y convivencia: reunión científica en Girona (20-24 de enero de 2004), (pp. 101-146). Milenio

Narbona, R. (2012). El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería. En la España medieval, (35), 177-210

Narbona, R. (2013). La incorporación de los conversos a la gestión hacendística de la ciudad de Valencia (1391-1427). En el primer siglo de la Inquisición española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación, (pp. 17-42). Publicacions de la Universitat de València

Nirenberg, D. (2016 [2014]). Religiones vecinas. Cristianismo, Islam y Judaismo en la Edad Media y en la actualidad. Crítica

Santner, E. L. (2005). Miracles Happen: Benjamin, Rosenzweig, Freud, and the Matter of the Neighbor. The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology, (pp. 76-133). University of Chicago Press

Saralegui, L. de (1954). El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas Primera y Segunda de Primitivos Valencianos. Servicios de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia

Serra, A. (2016). Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII), (pp. 301-320). Publicacions de la Universitat de València

Serra, A. (2019). At the Foot of the Cross: Picturing Divine Justice and Conversion in Valencian Retables, ca. 1400. Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image, (pp. 13-39). Brill

Soyer, F. (2019). Antisemitic Conspiracy Theories in the Early Modern Iberian World: Narratives of Fear and Hatred. Brill

Teixidor, J. (1949-1952 [1755]). Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia. Vol. I / por José Teixidor. con una introducción y notas del Barón de San Petrillo. Acción Bibliográfica Valenciana

Vorágine, S. de la. (1982 [ca. 1260]). La leyenda dorada. Edición de fray José Manuel Macías. 2 vols. Alianza

Wittlin, C. J. (1987). ¿Per què els interessa als canadencs el Dotzè del Crestià de Francesc Eiximenis?. Llengua & Literatura, (2), 615-618

RECONOCER LA DIVINIDAD. CASTIGO Y CONVERSIÓN EN LAS TABLAS DEL CRISTO REDENTOR DE BARTOLOMÉ BERMEJO

Rubén Gregori
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
Universidad Internacional de la Rioja

1. INTRODUCCIÓN

En 1391 las juderías de la península ibérica fueron paulatinamente asaltadas por los cristianos. Además del daño material y la desaparición de bienes, los judíos fueron obligados a bautizarse. Su posterior integración en la comunidad cristiana fue rápida y se entendió como un verdadero triunfo de la fe de Cristo. Sin embargo, con el levantamiento de Toledo y la promulgación de la *Sentencia-Estatuto* en 1449, la situación empezó a cambiar en la Corona de Castilla y de ahí, a la de Aragón, y el converso se encontró en el punto de mira de la sociedad cristiana. De nada servía haber abrazada la nueva fe, pues el descendiente de un judío siempre tendría la sangre manchada y nunca sería un cristiano verdadero por mucho que lo defendiese. ¿Significaba esto que la preocupación hacia el judaísmo desaparecía? Nada más lejos de la realidad, pues el judío continuaba siendo un enemigo. Ante este escenario, los cristianos nuevos se preocuparon por demostrar por todas las vías posibles que realmente no tenían ningún tipo de vinculación con el judaísmo, máxime cuando en 1483 se instauró la Inquisición real en la Corona de Aragón. Por ello, las manifestaciones visuales se convirtieron en instrumentos ideales con los que el converso podía demostrar su sinceridad y buen comportamiento según los preceptos de la fe de Cristo. Asimismo, también el Santo Oficio y los cristianos viejos podían nutrirse de las imágenes para expresar tanto la asimilación del judío como su conversión fallida, dependiendo de a qué público y para qué contexto se crease.

2. OBJETIVOS

Este sería el caso de cuatro tablas del *Cristo Redentor*, obra del pintor Bartolomé Bermejo (ca. 1440-ca. 1501), que se vincularían a un posible comitente converso, Juan de Loperuelo, acusado por la Inquisición por prácticas judaizantes. A lo largo de las siguientes páginas, se abordará el análisis de las mismas, poniendo el foco en el aparato iconográfico, especialmente en las dos primeras. Con ello, esperamos poder certificar que el mensaje detrás de las tablas era demostrar que el citado Loperuelo y su entorno familiar eran cristianos sinceros.

3. LAS TABLAS DEL *CRISTO REDENTOR*

Formaron parte de un mismo retablo, y aunque antes se hallaban repartidas entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya y la Fundació Privada Institut Amatller d'Art Hispànic, ahora están en depósito en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. El programa iconográfico aborda los siguientes temas: el *Descenso de Cristo al Limbo*, la *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado*, la *Resurrección* y la *Ascensión*.

Según Elías Tormo, las cuatro tablas pertenecieron a la colección de Sáenz de Tejada, pintor guatemalteco que las trajo a París en 1898 (Tormo, 1926, pp. 79-81). Cuando el coleccionista murió, el barón de Quinto se las compró a su viuda, sabedor, por gracia de Salvador Sanpere i Miquel, que eran de mano de Bartolomé Bermejo. El barón cedió dos al Museo Municipal de Barcelona (el *Descenso de Cristo al Limbo* y la *Resurrección*) el 14 de marzo de 1914 y Teresa Amatller compró el 4 de febrero del mismo año la *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado* y la *Ascensión* por medio de Sanpere i Miquel y del canónigo de Vic, Josep Gudiol i Cunill (Silva, 2001, p. 491; Alcolea, 2003, p. 160. Ruiz, 2012, pp. 17-18).

Aunque no se sabe nada de cómo llegaron a América Central, —Chandler Post apuntó que la información de Quinto podría ser errónea—, cabría suponer que estas viajaron al nuevo continente a partir de la desamortización de 1835 o del comercio de piezas medievales durante el siglo XIX (Post, 1934, pp. 113-114; Silva, 2001, p. 491; Alcolea, 2003,

p. 162). Lo que sí parece apuntarse es la procedencia del retablo, si bien de nuevo encontramos discrepancias, puesto que algunos investigadores como Berg-Sobré consideran que las tablas pertenecían al retablo de San Miguel de Tous (1468, The National Gallery, Londres), mientras que otros como Silva creen que podría haber formado parte de un distinto retablo valenciano perdido (Berg-Sobré, 1997, pp. 28-37 y 184-189; Silva, 2001, p. 491). Recientes estudios han querido vincular las tablas a la predela del retablo de Santo Domingo de Silos de Daroca (ca. 1474-1478), pues este debía constar de cuatro composiciones que flanquearían el sagrario central. Además, las dimensiones de estas coincidirían con las del conjunto darocense (Mestre y Favà, 2021, pp. 80-95).

En cuanto a la datación, sigue sin esclarecerse, por lo que se dan como posibles: el periodo valentino de 1468-1473, el aragonés de 1474 y 1477-1485 e incluso el del inicio barcelonés (ca. 1485)[104]. No se pude llegar a ninguna conclusión basándose exclusivamente en la maduración pictórica de Bermejo, dado que se adecuaba al estilo y al comitente de cada territorio, fuese más o menos flamenquizado (Silva, 2001, p. 492). Si tomamos por cierta la vinculación al retablo de Santo Domingo, cabría datarlas hacia 1474-1478, siendo esta la cronología adoptada.

Cabe decir que antes de su llegada a la península, las pinturas sufrieron unas intervenciones agresivas que modificaron la apariencia, ya que fueron recortadas y se eliminaron los elementos de enmarcado y la madera no pintada. Además, las obras del Museu Nacional d'Art de Catalunya perdieron la primera tabla superior, quedando la cruz que lleva Cristo en la *Resurrección* inacabada, por lo que son 15 cm más pequeñas que las de la otra colección, y fueron serradas verticalmente por la mitad para después volver a ser unidas. Asimismo, las cuatro obras fueron rebajadas 10 cm por la parte posterior, dejándolas con unos 10 mm de grosor y trabadas con una retícula de traveseros encastados (Alcolea, 2003, p. 162. Ruiz, 2012, p. 18. Mestre y Favà, 2021, pp. 80-95).

[104] Alcolea propone que podrían haber sido realizadas en Aragón dada la casi imitación de la Resurrección y la Ascensión por parte de su discípulo Martín Bernat. Aunque no niega la posibilidad de un segundo viaje a València, alega que la iconografía podría haberla conocido en su primera estancia. Alcolea, 2003, pp. 164-168. También Ruiz, 2012, p. 18.

4. BARTOLOMÉ BERMEJO Y JUAN DE LOPERUELO

Sobre su autor, Bermejo, si nos remontamos hasta sus orígenes, de acuerdo a la firma "Bartholomé Vermeio Cordubensis" de la *Piedad Desplà*, cabría otorgarle unas raíces cordobesas, aunque bien temprano se trasladó a las tierras de la Corona de Aragón. Su primer trabajo documentado fue el retablo de San Miguel (1468), encargado para formar parte del altar mayor de la iglesia de San Miguel de Tous, València. Además, parece que provendría de un linaje judeoconverso, idea ya sugerida por Tormo y seguida por Lenowitz, Mann, Molina y Marías, quien, por otro lado, invitaba a reconsiderar sus orígenes y establecerlos en la ciudad valenciana de Xàtiva, alegando una posible manipulación ochocentista de la inscripción de la *Piedad Desplà*[105]. Berg-Sobré, por su parte, considera que, si hubiera seguido prácticas judías, habría estado en el foco de atención del Santo Oficio. Asimismo, en algunas de sus obras, como en la *Dormición de la Virgen* de la Gemäldegalerie de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin, inv. 552) se pueden encontrar algunas inscripciones en hebreo inteligibles, lo que la llevó a considerar que más que por el propio Bermejo, había algún judío no muy docto detrás (Tormo, 1926, p. 22; Berg-Sobré, 1997, pp. 68-70; Lenowitz, 2008. Mann, 2010, pp. 90-91; Marías, 2017. Molina, 2018, pp. 14-16).

Aunque no se dispone de pruebas directas, se han rastreado argumentos que podrían invitar a pensar que Bermejo sí procedía de un linaje converso, como puede ser la estrecha relación con Gracia de Palaciano y Juan de Loperuelo, cristianos nuevos afincados en Daroca de ascendencia judía acusados de mantener prácticas mosaicas. La primera aparece en los documentos como "la mujer de Bermexo, pintor" y en 1486 fue censurada por la Inquisición por realizar ceremonias judaicas y por no conocer el Credo. Después de su condena y obtención de perdón mediante un auto de fe, Gracia de Palaciano ayudó en otros procesos como testigo declaratorio (Lea, 1906, pp. 598-99; Motis, García y Rodrigo, 1994, pp. 31, 68, 76, 112, 145, 154).

[105] Sobre este tema véase también: Lenowitz, 2009, pp. 441-454; Rodov, 2013, pp. 462-477.

Respecto a Juan de Loperuelo, era hijo de un judío, Bartolomé, que había llegado a baile tras su conversión. Mercader acaudalado y miembro influyente de la oligarquía local, fue penitenciado entre 1486 y 1492 por prácticas judaizantes relacionadas con hábitos alimentarios y con ritos funerarios. Por otro lado, mantuvo una estrecha relación familiar y comercial con el notario Juan Fernández Fierro, esposo de Juana García, probable promotora del retablo de santa Engracia, así como con Juan de Palaciano, padre de la rica viuda que se casó en segundas nupcias con Bermejo. Como apunta Molina, su situación religiosa y sus lazos con estos dos personajes, incitaron al pintor a abandonar Zaragoza después de 1483 y a trasladarse a Barcelona, donde la Inquisición aún tardó un tiempo en establecerse (1488) (Motis, García y Rodrigo, 1994, pp. 385-419; Marías, 2017, pp. 108-119. Molina, 2018, pp. 16 y 44-45; Marías, 2021, pp. 23-25).

Loperuelo se encuentra ligado indirecta o directamente con varias de las obras que realizó Bermejo durante su estancia en Aragón como fueron el retablo de la Virgen de la Misericordia que encargó para la capilla familiar (ca. 1417-1473) o su participación en el conjunto retablístico de Santo Domingo de Silos como testigo —"[…] palmos de los de la mano de Johan de Loperuelo"— o como referente —"[…] que la dita obra, sia obrada, al olio de colores finos, et de adzur semejant al de la pieça de la *Piadat* de Johan de Loperuelo".[106] A raíz de esta última obra, se planteó la hipótesis de que este converso hubiera promovido las tablas del *Cristo Redentor*. Ello venía motivado, principalmente, por haber identificado esta *Piadat* con el *Cristo de la Piedad* de la Colección Mateu de Peralada (ca. 1465-1475), entre otros motivos, por las inscripciones en hebreo del sepulcro: "Él reparó la vida; con su muerte puso fin a la muerte" (המיתה / החיים / תקנ / במותי / כלה), interpretadas por Glazer-Eytan como una legitimación del mensaje cristológico a través de un anacrónico lenguaje autoritativo que permitía al espectador transcender la humanidad de Jesús y contemplar el significado espiritual de su sacrificio (Glazer-Eytan, 2018, pp. 79-115). Sin embargo, según Ibáñez, parece ser que la obra desaparecida sería en realidad una representación de la Virgen de la

[106] Véase el contrato transcrito en: Molina (coord.), 2018, pp. 220-221.

Misericordia, por lo que no podría ser el *Cristo de la Piedad*. Aunque la tabla de Peralada no formase parte del mismo conjunto que las dedicadas a Cristo Redentor, comparten recursos técnicos, estilo y apariencia, siendo probable que se realizasen sin muchos años de diferencia (Berg-Sobré, 1977, pp. 494-500; Ibáñez, 2018, pp. 85-121; Velasco y Molina, 2018, pp. 139-143).

5. DE LOS PECADOS DE LA LENGUA Y DE LA REDENCIDÓN

Llegados a este punto, cabría analizar el programa iconográfico de las tablas con más detalle, puesto que este responde a la necesidad de remarcar el reconocimiento de la doble naturaleza de Cristo. En la primera se representa la bajada de Jesús al Limbo tras su muerte para rescatar a los personajes del Antiguo Testamento que residían allí (figura 1). Este espacio, también conocido como Seno de Abraham, se encontraba en el infierno y el único castigo que se aplicaba era la ausencia de Dios. Los retenidos en el Limbo lo estaban porque aún llevaban la mancha del Pecado Original. Con la muerte del Salvador, esta desaparecía y el mismo Jesús bajaba al averno a liberar de las garras de Lucifer a los patriarcas (Franceschini, 2017).

Vemos entrando desde la derecha a Cristo acompañado de, presumiblemente, san Miguel. Las inexpugnables puertas de bronce se hallan en el suelo dispuestas en forma de cruz, pisadas por el Salvador y el arcángel. El primero se enmarca por medio de una aureola brillante que disipa y aleja la bruma y la oscuridad, apreciándose por encima de la cabeza de Cristo la silueta del sol naciente como prefiguración de la iluminación que otorga su presencia divina en los infiernos. La luz contiene un potente simbolismo según Chevalier y Gheerbrant, pudiendo significar la restauración de la luz iniciática, con la figura de Adán en primer término que se beneficia de esta, toda vez que se restaura en él el género humano (Chevalier, 2009 [1986], p. 666. Zúñiga, 2012, pp. 244-246).

***FIGURA 1**. Descenso de Cristo al Limbo, Bartolomé Bermejo, ca. 1474-1478, Museu Nacional d'Art de Catalunya*



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya

De Cristo cabe destacar la representación de la *ostentatio genitalium*, entreviéndose su sexo detrás del velo semitransparente que porta. Esto podría venir motivado por la intención por remarcar la humanidad del Hijo de Dios, encarnado en un cuerpo humano y sometido al pacto

establecido por el Altísimo con su pueblo: la circuncisión. Aunque el nivel de detalle no es tan alto como para advertir las consecuencias del ritual, la sección del prepucio era un símbolo de dolor y de derramamiento de sangre, premonición de la Pasión. Asimismo, es prueba de su herencia judía, la misma que la de las familias conversas, por lo que la presencia de la *ostentatio genitalium* tiene aún más sentido.[107]

Arrodilladas en el suelo se encuentran doce figuras, quizás en correspondencia a los doce apóstoles, que representan a los reverentes. Adán, el más viejo, besa la mano de Jesús y se encuentra pisando la puerta. Detrás a la derecha está el rey David o Salomón, identificado por la corona, y a su lado la que podría ser la esposa del primer hombre, Eva. El resto ya son muy difíciles de identificar. Es remarcable la precisión y el detallismo de la ejecución, en los pliegues de la piel, en donde se comprueba cómo la anatomía de los personajes varía según la edad.

Más apartados aún se hallan los moradores del Infierno, los demonios, que suman un total de siete. Dos de ellos están atrapados por las puertas y pisoteados por Cristo y Adán; uno de los dos luce una serpiente enroscada en su brazo. Encima del montículo se encuentra Lucifer, sentado, apoyada la cabeza en brazos y rodillas, meditabundo y triste. Su rostro es el único que se asemeja al humano, aunque lleva cuernos, alas y extremidades de pájaro y con unos abultados genitales, por ser el progenitor de la estirpe demoníaca.

Pero, sin duda, uno de los personajes más destacables es el de la mujer de largos cabellos cuya lengua se encuentra anclada por un gancho, mientras que, a la vez, es disparada por otro ser demoníaco con una espingarda en la boca (figura 2). Esta enigmática figura ha suscitado muchas interpretaciones de quién podría ser. Berg-Sobré cuando analizó la tabla en relación a las *Vita Christi* de Eximenis y de Isabel de Villena, no supo identificarla, alegando que podría provenir de alguna balada o de algún proverbio de este periodo, o quizás de alguna obra de ambos autores (1979, p. 307). Alcolea, por su parte, cree que podría ser Eva, porque sus palabras fueron las que tentaron a Adán a comer la fruta

[107] Sobre el debate de la sexualidad de Cristo véanse: Steinberg, 1989; Bynum, 1986, pp. 399-439; Steinberg, 1996, pp. 364-389.

prohibida, aunque tiene más sentido que esta sea la que acompaña a su marido en primer término, apareciendo en la misma disposición en las otras tablas (2003, p. 164).[108] Marías, al contrario, expone que pudiera ser Jezabel, mujer del rey Acab de Israel, por el uso perverso de su lengua para blasfemar y amenazar de muerte a los profetas (1 R 17-21) (Marías, 2015, pp. 250-251; Marías, 2016, pp. 438-439; Marías, 2017, p. 126).

***FIGURA 2**. Detalle del Descenso de Cristo al Limbo, Bartolomé Bermejo, ca. 1474-1478, Museu Nacional d'Art de Catalunya*



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya

No obstante estas hipótesis, creemos que el acercamiento más plausible es el ofrecido por Ruiz, que, en su opinión, la figura sería una representación de la blasfemia (Ruiz, 2012, pp. 18-20). Esta suposición coincide con el mensaje que quiere transmitir la imagen, aunque aún se podría perfilar más, por lo que proponemos que esta podría ser una alegoría de la blasfemia herética. Así, aunque se trate de una mujer, su castigo lo es en tanto que representa una alegoría y no un personaje bíblico.

La represión de los pecados de la lengua fue un destacado objeto de atención por parte de la legislación civil y eclesiástica en toda Europa, máxime cuando la injuria era cometida contra la divinidad. Por ejemplo, en Francia se castigaba a los blasfemos, en los casos más extremos, con la perforación del labio o la mutilación de la lengua, pena que recuerda

[108] También: Gudiol, 1914, p. 6.

Eiximenis en el capítulo CXCV del *Llibre de les Dones* (1396) (Eiximenis, 1981 [1396], p. 291)[109]. Con respecto a la Corona de Aragón, en los *Fori Regni Valentiae* se sancionaban las blasfemias con el pago de cien sueldos y con algunos azotes. En las Cortes de Monzón de 1363 las condenas se agravaron con la aplicación de la pena de muerte o, en su defecto, con la enclavación de la lengua mediante garfio cuando eran producto de una alteración emocional a causa del juego, la reyerta o la ira. En 1380, Pedro IV mandaba publicar una ley que copiaba la anterior:

> Qui paraulas nefandisimas, Deu Omnipotent, e la Sua Virginitat tocants, e los Sants, e las Santas de Deu, dira, si ab propósito ho dira sens speraça de alguna venia, o perdo que muyra, si en joc, baralla, o en altra manera per ira, o per cas ho dira, portant per mitg de la lengua una verga de ferro sie scobat[110].

Con el reinado de Alfonso V también se dictaron una serie de leyes destinadas a prohibir las injurias a Dios, aunque el castigo por algunas de estas fue rebajado, a excepción de aquellas dirigidas contra Dios o la Virgen. Con la llegada de los Reyes Católicos, se aplicaron nuevas medidas disuasorias y más punibles como la enclavación de la lengua a la tercera reincidencia (Gelabertó, 2012, pp. 525-564; Moreno, 2012, pp. 48-55; Gelabertó, 2015, pp. 39-63).

Por otro lado, también está presente la representación de la perforación de la lengua en el ámbito artístico, especialmente en algunas de las figuras de las portadas de las iglesias y catedrales, como la de Santiago o de Tudela.

De este modo, parece evidente que la imagen esté retratando la blasfemia herética y, en este contexto, el objeto de agravio es la divinidad. Así, si bien los patriarcas son liberados, pues han reconocido a Cristo como el Hijo de Dios, quien cometa blasfemia y niegue su divinidad, permanecerá en el averno sufriendo un castigo eterno.

---

[109] También: Wittlin, 1999, pp. 256-257.

[110] Constitucions y altres Drets de Catalunya, compilats en virtud del Capitol de Cort LXX-XII. de las Corts per la S.C.Y.R. majestad el Rey Don Philip IV, nostre senior celebradas en la ciutat de Barcelona any MDCCII, Libro 9, Título II, Constitución 10. Cfr. Gelabertó, 2012, p. 538.

La siguiente tabla, *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado*, aborda un tema más curioso, puesto que no es demasiado común en la historia del arte, llamado como Calvario de la Redención. Proviene de tres fuentes valencianas: san Vicente Ferrer, en concreto en el sermón del 23 de abril de 1413 para la Pascua de Resurrección (*Surrexit, non est hic*), en la *Vita Christi* (cap. CXXVII, ms. 460, ca. 1403, Biblioteca de Catalunya) de Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409) y en la *Vita Christi* (cap. CCI-CII, 1497) de Isabel de Villena (1430-1490). Cada uno de ellos ofrece un relato del momento en el que, tras ser liberados los padres veterotestamentarios, piden poder contemplar su cuerpo en la cruz para venerarlo y dar gracias, pues por su muerte han obtenido la redención. Muy pocas son las obras que traten este particular episodio de raíz valenciana y las que se conocen quedan circunscritas al área de la Corona de Aragón, además de las de Bermejo: *Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas* de un libro de horas de un miniaturista valenciano datado hacia mitad del siglo XV, al menos pasado el 1461 (Ms. Add. 18193, British Library, folio 135v); el *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención* (finales del siglo XV, Museu de Belles Arts de València), sarga atribuida al Maestro de Perea (fl. 1490-1510); el *Calvario de la Redención* (ca. 1525-1530, Museu de Belles Arts de València) de Vicente Macip (ca. 1475-1550); y por último los grafitis de la planta baja de la Cárcel de la Penitencia de Palermo (ca. 1605-1782).[111]

Esta última es interesante por ubicarse en una cronología y geografía diferente y sería necesario anotar algunas líneas. En el complejo monumental del Palacio Chiaromonte-Steri se encuentra un conjunto de grafitis en el que se puede atisbar una imagen casi desaparecida del Calvario de la Redención[112]. Aunque el Santo Oficio se estableció en Sicilia en 1487, no fue hasta finales de julio de 1601 que obtuvieron un espacio donde ubicarse definitivamente, hasta 1782, momento en que fue abolida la Inquisición y pasó a convertirse en sede de tribunales ordinarios

[111] Sobre el Calvario de la Redención véase: Gregori 2016a; Gregori 2016b.

[112] Amplíese con Fiume y García-Arenal (coords.), 2018 y con el ejemplar de la revista Quaderni storici, 2018, año 53, (157), fasc. 1 "Graffiti: New prespectives from the inquisitorial prision in Palermo" dedicado al estudio de estos grafitis. También: Gabrici y Levi, 2003 [1932].

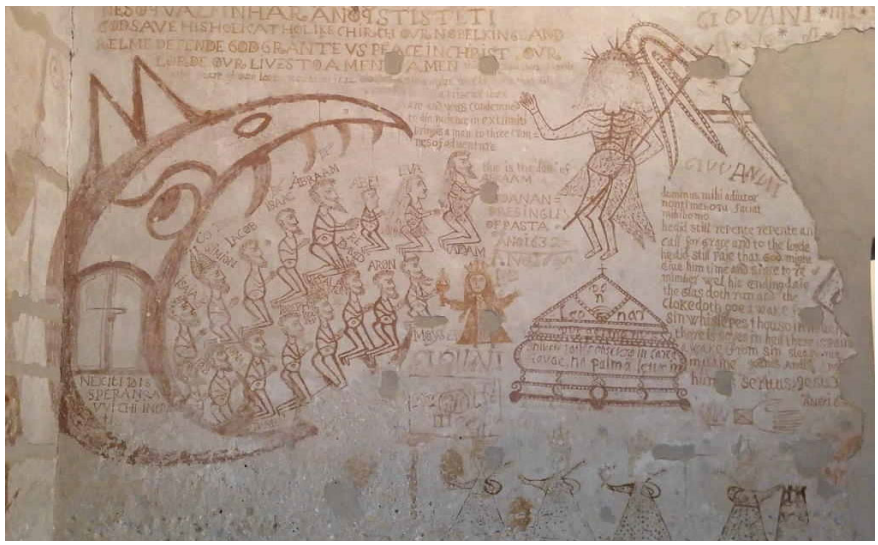
(Torres, 2018, pp. 11-48). Los grafitis que nos interesan se ubican en la planta baja, en concreto en la celda nº 2, y se debieron realizar en torno a 1610, cuando las obras terminaron. Resulta llamativo la presencia de este tipo iconográfico en una geografía alejada de la península ibérica pero que, no obstante, llegaría a entenderse, ya que esta región de la Italia insular perteneció primero a la Corona de Aragón y después a la Monarquía Hispánica, por lo que se establecieron puentes y nexos entre ambos territorios. Sabemos que actualmente se han llevado a cabo, y continúan realizándose, diversos estudios respecto a estos grafitis, aunque sin haber profundizado aún en el del Calvario de la Redención.

De este queda visible el rostro del leviatán como boca del infierno con una puerta dibujada debajo de la cual se lee: "Nexiti di spiranza vui ch'intrati", palabras extraídas del *Infierno* de *Divina Comedia* (1304-1307/1308) de Dante Alighieri (1265-1321). Dieciséis figuras arrodilladas surgen de estas fauces, los patriarcas, con inscripciones que los identifica: "ISAIA, S. SIMION, ISAAC, ABRAAM, ABEL, EVA, ADAM // IOB, IONA, DANIEL, IOSEPH IUXTUS, SALAMON, REX DAVID, ARON, MOYSES". Frente estos se encuentra Cristo, con el astil de la cruz y debajo de él un sepulcro cerrado con una inscripción en la que se puede leer: "Don Leonardus Germanus / iniuste patiens obscuro in carcer / gaude mi [?] palmam letus ir". Más a la derecha, en la parte donde el muro ha perdido los dibujos llega a entreverse un brazo con la mano clavada en un trozo de madera y, más abajo, la que sería la rodilla flexionada (figura 3).

Estos dos pequeños detalles confirmarían que, podría tratarse de un Calvario de la Redención, si bien se añade la boca del leviatán para remarcar que provienen del Limbo y que no encontramos en los ejemplos de la Corona de Aragón. Además, el espacio para el que se ha creado refuerza la teoría que esto represente a los padres del Antiguo Testamento venerando el cuerpo del Salvador, pues muchos de los acusados lo habían sido bajo sospecha de ser judaizantes (2.110), criptomusulmanes (1.040), protestantes (499) o blasfemos (580) entre otros. Los grafitis, habrían sido comisionados por los inquisidores como instrumentos pedagógicos, aunque no hay constancia que con ellos hubiese cambiado la

opinión de ningún juez sobre los acusados que estaban encerrados día y noche con estas imágenes (Fiume, 2018, p. 76).

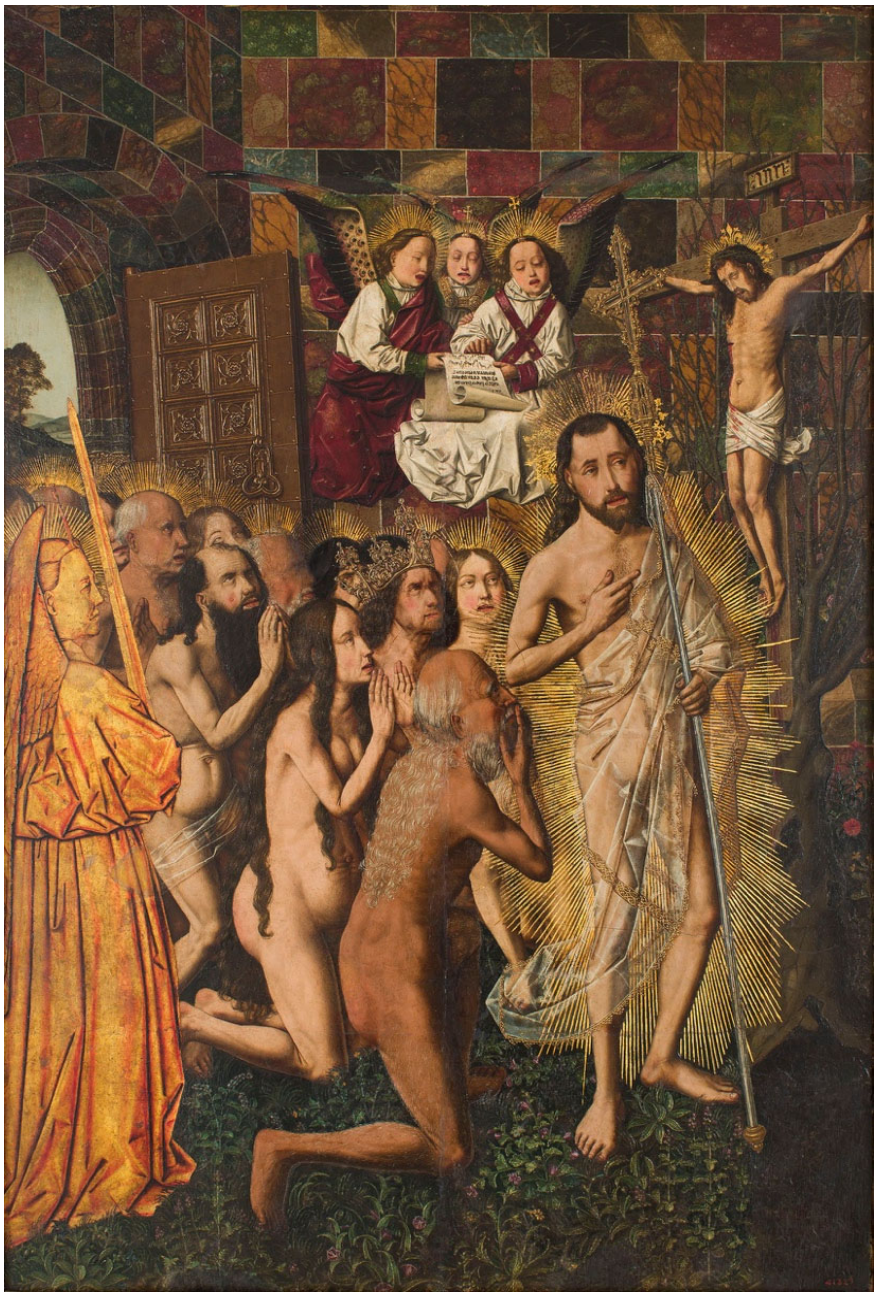
***FIGURA 3**. Grafiti de un Calvario de la Redención, autor anónimo, celda nº 2, Palacio Chiaromonte-Steri, Palermo*



Fuente: Palacio Chiaromonte-Steri

Al no haberse advertido el detalle del brazo en la cruz y la rodilla de Cristo, las investigaciones en torno a esta representación siguen enmarcándola como un *Descensus ad inferos*, del que curiosamente hay otra copia en la celda nº 3 que forma parte de un ciclo de la Pasión junto a las representaciones de la Crucifixión y la Resurrección. Fiume interpreta esta dualidad con base en el concepto de la salvación, argumentando que en el dibujo de la celda nº 2 no la habría por encontrarse aquí la inscripción sobre Leonardo Germano: "quién sufrió injustamente en una prisión oscura". Nacido en Melilli y afincado en Siracusa, había sido sacerdote, profesor de gramática y curandero y fue acusado de brujería por cuatro testigos por utilizar las Sagradas Escrituras como hechizos para encontrar tesoros y sanar enfermedades (Fiume, 2018, pp. 92-94). No obstante, quizás cabría considerar este programa iconográfico como una expresión de redención, salvación y conversión, por lo que en todo caso esta sería una imagen que invitaría a la esperanza.

***FIGURA 4**. Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado, Bartolomé Bermejo, ca. 1474-1478, Museu Nacional d'Art de Catalunya (en depósito)*



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya

Y es que, precisamente, este debería ser el mensaje a extraer y tener en cuenta en el programa iconográfico del Calvario de la Redención. Si analizamos la iconografía en su conjunto, sin entrar en particularidades de cada obra, en todas ellas encontraremos, a modo de leitmotiv, a los espíritus de los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento arrodillados al pie de la cruz, acompañados de una doble imagen de Cristo: el cuerpo muerto en el madero y el alma con el astil abanderado señalando su propia efigie crucificada. El mensaje es claro, los referentes de la fe mosaica, los padres de la religión judía, postrados ante Jesús, el Mesías, constatan de primera mano que es el Hijo de Dios. Cualquier espectador, fuese cristiano o judío, entendería cuál era la finalidad de estas imágenes: manifestar el sometimiento de la Antigua Ley a la Nueva. Además, era una herramienta de contemplación con la que poder promover la conversión a través de la visión, con una gran carga semántica contenida en la representación del cuerpo de Cristo, metaimagen de un crucifijo, que aleccionaba a los espectadores a seguir el ejemplo de los justos y venerar las efigies religiosas. Esta imagen dentro de una imagen, asimismo, representaba dos epifanías de la divinidad: la muerte en la carne y la vivificación en el espíritu, preludio de la resurrección y a su vez manifestación de la redención.[113]

Volviendo a las tablas de Bermejo, en la segunda, la de la *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado*, los reverentes son conducidos ante la imagen crucificada de Cristo, previa petición (figura 4). La entrada en escena se sitúa en la izquierda, desde donde las almas de los justos van ingresando a un pequeño recinto adornadas las paredes con mármoles jaspeados. En la parte superior de la puerta, se pude ver en la lejanía un prado verde con pequeños montículos y un árbol asomándose. Este paisaje, junto al ángel dorado que custodia el acceso y que Chandler Post identificó con el querubín de arma flameante que vigilaba el paso al Paraíso, llevaría a situar los hechos en el Edén (Post, 1934, p. 177)[114]. Junto al portón, tres ángeles cantan el *Te Deum*, un himno supuestamente compuesto por san Ambrosio y san Agustín

[113] Amplíese con Mitchell, 2009 [1994].

[114] Berg-Sobré opinó que podía tratarse de san Miguel por considerar la tabla como parte del retablo de San Miguel de Tous. Del mismo modo, podría representar a san Uriel, dado que su nombre significa "Fuego de Dios" y muchas veces aparece en la pintura con una espada de fuego en el Paraíso. Ruiz, 2012, p. 22.

que inventaron los versículos alternativamente. Este acontecimiento solamente lo recoge Isabel de Villena en el capítulo CLXXXVII de su *Vita Christi*. En este describe que el Salvador fue acompañado al Limbo por san Miguel y un cortejo de ángeles que cantaban y loaban el espíritu del Redentor: "E, los missatgers partits, tota l'altra multitud que restaua, metent-se en processó, començaren a cantar: *Te Deum laudamus*" (Villena, 1916 [1497], vol. II, p. 6). En la imagen pueden verse tres ángeles sobrevolando la escena con un rollo en la mano en el que se leen los primeros versos del himno (Berg-Sobré, 1979, p. 308. Silva, 2001, p. 494. Alcolea, 2003, p. 168)[115].

Debajo de estos, los padres veterotestamentarios, con semblantes sorprendidos y movimientos gestuales de estupor, se encuentran arrodillados ante la imagen especular de Cristo, si bien, la efigie de su cuerpo, por sus reducidas dimensiones, se asemeja más a la de una talla de crucifijo. Esta emerge del Árbol de la Vida, en alusión a la tumba de Adán, y la sangre que mana de la herida del costado se derrama por toda la corteza, haciendo extensible el pago de la redención a toda la humanidad. Asimismo, la elección de representar la naturaleza humana de Jesús casi como una escultura, respondería a la voluntad de hacer evidente el uso de imágenes para la devoción y/o la vida diaria. Si, dado el caso, el comitente fuese un converso que quisiese que se lo identificase con los patriarcas, como un verdadero cristiano de corazón, la talla del crucificado, que no es sino una metaimagen, demostraría el uso de objetos religiosos (Pereda, 2007, pp. 29-144; Stuczynski, 2012, pp. 165-166; Scotto, 2019, pp. 117-153).

La siguiente tabla es la de la *Resurrección* (figura 5). Cristo sale del sepulcro victorioso, mientras los soldados que guardaban la tumba caen al suelo: uno se tapa los oídos, otro pone la mano frente a sus ojos, para que el resplandor no le afecte, y otro mira directamente a Jesús. A su derecha lo asiste un ángel, y a la izquierda aparecen las tres Marías. Es interesante remarcar que en la tapa del sepulcro se incluyen las iniciales hebreas א y ש en un escudo, de las que hablaremos a continuación.

La última de las tablas se ocupa del episodio de la Ascensión (figura 6). Cristo aparece subiendo a los cielos acompañado de los patriarcas. En la parte inferior,

[115] Hay que reseñar, que, de las tres fuentes, solamente Eximenis ubica a los patriarcas en el Edén, tras la visita al Monte Calvario.

los apóstoles y María asisten al milagro y un ángel señala hacia el Redentor, invitando a que nuestra mirada se dirija hacia él. Todos los personajes, tanto los del Antiguo como los del Nuevo Testamento contemplan a Jesús en actitud de veneración. Además, los padres veterotestamentarios se sitúan sobre los discípulos, estableciéndose así un nexo entre ellos: los representantes de la Antigua Ley, como los apóstoles, reconocen la divinidad del Hijo de Dios.

***FIGURA 5**. Resurrección, Bartolomé Bermejo, ca. 1474-1478, Museu Nacional d'Art de Catalunya*



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya

***FIGURA 6**. Ascensión, Bartolomé Bermejo, ca. 1474-1478, Museu Nacional d'Art de Catalunya (en depósito)*



Fuente: Museu Nacional d'Art de Catalunya

Visto el conjunto de las tablas, se pueden destacar varias cosas. Cristo aparece en todas ellas rodeado por rayos de luz que pretenden remarcar su condición divina. Además, los propios episodios ya dan suficiente prueba de ello, logrando no solamente vencer a la muerte, sino también rescatar a los padres del Antiguo Testamento del Limbo. Por tanto, resulta innegable considerar que el programa iconográfico busca recalcar la doble naturaleza de Cristo mediante diferentes elementos. De igual modo, hay otro factor importante a tener en cuenta, la presencia constante de los patriarcas en tres de las cuatro tablas y su protagonismo, especialmente en las dos primeras. La Biblia se constituía por el Antiguo y por el Nuevo Testamento, por lo que la representación de los patriarcas servía tanto de recordatorio como de reconocimiento. A diferencia de los judíos, y como hicieron los conversos, los cautivos del Limbo fueron conscientes de la condición divina de Cristo. Así, se representan como verdaderos cristianos, especialmente en la escena de la *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado*, en la que aparecen arrodillados ante la efigie especular del Hijo del Hombre en sus dos naturalezas, encarnada la humana en la talla de un crucifijo.

No solo eso, sino que su presencia también aludiría a la conciliación entre el pasado y el presente cristiano. La llegada de Jesús inauguró una nueva etapa en la que se abandonó el antiguo pacto de Dios con Abraham y se renovó con la sangre derramada de su hijo. Por tanto, la conversión era el único camino para lograr la salvación y los judíos debían seguir el ejemplo de sus referentes, los patriarcas, y reconocer la divinidad de Jesús. Del mismo modo, abrazar la fe de Cristo te convertía en un miembro de pleno derecho de la Iglesia, pues las aguas del bautismo limpiaban cualquier mancha. La realidad, no obstante, no fue así, por lo que fue necesario nutrirse de imágenes, que, como en el caso presentado, brindaban un ejemplo de reconciliación y unidad.

6. CONCLUSIÓN

La elección de este programa iconográfico tenía sentido en un momento en el que la situación conversa era tan delicada, perseguidos por ser sospechosos de mantener ritos de su antigua religión y acusados de judaizar.

Estas representaciones podían desempeñar un papel conciliador entre Antiguo y Nuevo Testamento, y a la par servir como amparo para los conversos que veían como su estatus y seguridad empezaban a peligrar. Por otro lado, el uso o promoción de estas imágenes era, además de por su simbolismo, síntoma de buen cristiano, ya que certificaban haber superado las prohibiciones mosaicas hacia la creación y devoción de efigies religiosas.

Atendiendo a todo esto, si damos por hecho que las tablas del *Cristo Redentor* pertenecieron a la predela del retablo de Santo Domingo de Silos, el artífice del programa pictórico podría haber sido perfectamente Juan de Loperuelo. La elección del aparato iconográfico funcionaría como una prueba que vendría a constatar su conversión sincera y la comprensión del pago de la redención por el sacrificio. En este caso, la condición religiosa de Bermejo no sería relevante, pues era el comitente quien estipulaba cómo y de qué manera debían articularse las imágenes. Así, la inclusión de las iniciales hebreas א y ש en el sepulcro de la tabla de la *Resurrección* tiene sentido en tanto que debió ser Loperuelo quien lo asesoró. La inscripción, vinculada a la expresión *avinu she-ba-shamayin* (Nuestro Padre que está en los Cielos), evocaría el origen judío de su promotor y del mismo Cristo, haciendo evidente la sinceridad con la que habría abrazado la nueva fe (Lenowitz, 2008, pp.15-16).

Tanto si las acusaciones contra su persona fueran fundadas o no, lo cierto es que Juan de Loperuelo se encontró en el punto de mira de la Inquisición y no podemos descartar que no hubiese estado libre de sospecha incluso antes del establecimiento del Santo Oficio en Aragón. Por ello, sería necesario ofrecer una imagen que certificase que tanto el mercader como su entorno familiar eran verdaderos y devotos cristianos. La documentación del retablo de Santo Domingo de Silos recuerda que Loperuelo estuvo implicado en su confección, pues como se ha visto, aportó las medidas de su propio palmo. De esta forma, la promoción del conjunto devino en una buena oportunidad para recalcar frente a toda Daroca, que, en efecto, se trataba de un cristiano sincero. Asimismo, su hermano Mateo formó parte del capítulo de racioneros, lo que refuerza aún más el vínculo entre la iglesia de Santo Domingo de Silos y la familia de Loperuelo.

Por otro lado, en el *Descenso de Cristo al Limbo* se añadió, como hemos visto, un recordatorio que servía como advertencia. Mientras que los patriarcas se arrodillan ante Cristo y reconocen su doble naturaleza, como han hecho los conversos, el blasfemo continúa injuriando contra el Hijo de Dios, como los judíos o criptojudíos, y su castigo perdura a pesar de la redención de la humanidad, tan grande como es su pecado. Loperuelo, como buen cristiano y siguiendo el ejemplo de los padres veterotestamentarios, había sido capaz de reconocer la divinidad de Cristo.

7. REFERENCIAS

Alcolea, S. (2003). Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicat a Crist Redemptor. La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época, catálogo de la exposición (MNAC, Barcelona – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003), (pp. 160-169). Museu Nacional d'Art de Catalunya

Berg-Sobré, J. (1979). Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works. Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (pp. 303-315). Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Berg-Sobré, J. (1997). Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo". Itinerant Painter in The Crown of Aragon. International Scholars Publications

Bynum, C. W. (1986). The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg. Renaissance Quarterly, 39, (3), 399-439

Chevalier, J. (dir.). (2009 [1986]). Diccionario de los símbolos, bajo la dirección de Jean Chevalier; con la colaboración de Alain Gheerbrant. Herder

Eiximenis, F. (1981 [1396]). Lo llibre de les dones. Ed. crít. F. Naccarato; dir. J. Coromines; rev. A. Comas; introd. y apénd. C. Wittlin; glos. A. Curt Wittlin Bover i Font. Curial Edicions Catalanes

Fiume, G. (2018). Justice, expiation and forgiveness in the graffiti and drawing of Palermo's secret prisons. Quaderni storici, año 53, (157), fasc., 71-108

Fiume, G. y García-Arenal, M. (coords.). (2018). Parole prigioniere. I graffiti delle carceri del Santo Uffizio di Palermo. Istituto poligrafico europeo

Franceschini, C. (2017). Storia del limbo. Editorial Feltrinelli

Gabrici, E. y Levi, E. (2003 [1932]). Lo Steri di Palermo e le sue pitture. L'epos

Gelabertó, M. (2012). Legislación y justicia contra blasfemos. (Cataluña, siglos XV-XVII). Hispania sacra, 64, (130), 525-564

Gelabertó, M. (2015). Blasfemia y expiación pública: la oralidad de la exclusión social (siglos XV y XVII). Brocar: Cuadernos de investigación histórica, (39), 39-63

Glazer-Eytan, Y. (2018). The Spirit of the Letter: the Hebrew Inscription in Bermejo's Piedat Revisited. Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue, 24, (1-3), 79-115

Gregori, R. (2016a). Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Revista digital de iconografía medieval, 8, (15), 67-87

Gregori, R. (2016b). The Conversion of the Old Testament Patriarchs: The Image of Jewish Conversos in the Lands of the Crown of Aragon (14th–16th Centuries). IMAGES (V) – Images of (Cultural) Values. The Conference Proceedings, (pp. 137-145). Peter Lang

Gudiol, J. (1914, abril 2). Quatro pintures den Vermejo. La Veu de Catalunya, p. 6.

Ibáñez, J. (2018). Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, en Aragón. Una nueva perspectiva. Bartolomé Bermejo, (pp. 85-121). Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d'Art de Catalunya

Lea, H. C. (1906). A history of the Inquisition of Spain, vol. I. The Macmillan Company

Lenowitz, H. (2008). Hebrew script in the works of Bartolomé Bermejo. Ars Judaica, (4), pp. 7-20.

Lenowitz, H. (2009). On Three Early Incidences of Hebrew Script in Western Art. Maven in blue jeans: a festschrift in honor of Zev Garber (pp. 441-454). Purdue University Press

Mann, V. B. (2010). Jews and altarpieces in Medieval Spain. Uneasy communion. Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain (pp. 76-127). D. Giles Limited

Marías, F. (2015). El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro. Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad: BIADIG: Biblioteca áurea digital v.28, (pp. 241-262). GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra)

Marías, F. (2016). Sobre los problemas de los artistas conversos en los Siglos de Oro. Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII), (pp. 425-447). Publicacions de la Universitat de València

Marías, F. (2017). Bartolomé Bermejo en Daroca: de pintores, conversos y tablas. Boletín de la Real Academia de la Historia, t. 214, cuader. 1, 105-130

Marías, F. (2021). Bemejo entre Córdoba y Valencia: historiografía y obra. El universo pictórico de Bartolomé Bermejo: Actas del Congreso Internacional, (pp. 18-33). Museo Nacional del Prado

Mestre, M. y Favà, C. (2021). Cuatro tablas en busca de retablo. El ciclo de Cristo Redentor de Bartolomé Bermejo, una predela para el retablo de Santo Domingo de Silos (Daroca). El universo pictórico de Bartolomé Bermejo: Actas del Congreso Internacional, (pp. 80-95). Museo Nacional del Prado

Mitchell, W. J. T. (2009 [1994]). Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y Visual. Akal

Molina, J. (2018). Bartolomé Bermejo y el arte de pintar. Bartolomé Bermejo, (pp. 13-59). Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya

Molina, J. (coord.). (2018). Bartolomé Bermejo. Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya

Morena, M. Á. (2012). Las raíces del anticlericalismo y la blasfemia en el carácter español. El influjo del colectivo inconsciente de los cristianos conversos. Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis, (3), 48-55

Motis, M. Á., García, J. y Rodrigo M. L. (1994). Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad. (Estudios preliminares, edición e índices). Centro de Estudios Dacorenses: Instituto Fernando el Católico

Pereda, F. (2007). Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos. Marcial Pons Historia (Estudios)

Post, Ch. R. (1934). A History of Spanish Painting. Vol. V. Harvard University Press

Rodov, I. (2013). Script in Christian Art. Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics, vol. 3, (pp. 462-47). Brill

Ruiz, F. (2012). La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo. Retrotabulum, (4), 2-55.

Scotto, D. (2019). Theology of the law and anti-Judaizing polemics in Hernando de Talavera's Católica Impugnación. Polemical Encounters: Christians, Jews, and Muslims in Iberia and Beyond (pp. 117-153). The Pennsylvania State University Press

Silva, M. P. (2001). Bartolomé Bermejo (¿Córdoba?, c. 1440-¿Catalunya?, c. 1495). Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas. El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, catálogo de la exposición (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001), (pp. 491-494). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Steinberg, L. (1989 [1983]). La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno. Hermann Blume

Steinberg, L. (1996, [1983]). "Ad Bynum". The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, 2nd ed., rev. and expanded, (pp. 364-389). The University of Chicago Press

Stuczynski, C. B. (2012). Pro-Converso Apologetics and Biblical Exegesis. The Hebrew Bible in Fifteenth-Century Spain. Exegesis, Literature, Philosophy, and the Arts, (pp. 151-176). Brill

Tormo, E. (1926). Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Archivo Español de Arte y Arqueología.

Torres, M. (2018). Un palacio para la Inquisición de Palermo: espacio urbano, conflictividad y relaciones de poder. Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea, (38), pp. 11-48.

Velasco, A. y Molina, J. (2018). Cristo de la Piedad. Bartolomé Bermejo (pp. 139-143). Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya

Villena, I. de (1916 [1497]). Llibre anomenat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena. Edició de R. Miquel i Planes. 3 vols. Casa Miquel-Rius

Wittlin, C. J. (1999). Francesc Eiximenis and the 'sins of the tongue': Observations on a semantic field. Catalan Review: international journal of Catalan culture, 13, (1-2), ejemplar dedicado a: Homage volume for professor Joseph Gulsoy, 255-276

Zúñiga, M. (2011). El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes. Siwô, (3), 225-252

PIECE NO. 944 HABAS VERDES: KURT SCHINDLER AND HIS PROBLEMS IN THE RECOVERY OF PORTUGUESE POPULAR MUSIC IN CROSS-BORDER CONTEXTS

AARÓN PÉREZ-BORRAJO
University of Salamanca

1. INTRODUCTION AND OBJECTIVES

The purpose of this chapter is to contribute to the study of the Iberian cross-border dimension and the processes of musical exchange observed in the Portuguese section of Kurt Schindler's (1882-1935) songbook *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941). Musicologist, composer, music teacher and conductor, he was one of the pioneers in the compilation of popular music in the Iberian Peninsula. In Spain, his ethnomusicological work caused a great impact during the first half of the 20th century, only comparable to the one developed by the Asturian folklorist Eduardo Martínez Torner (1888-1955), with whom Schindler collaborated during his stays in Spain. In Portugal, despite being a widely known figure, his contribution was overlooked, perhaps due to the institutional role played by the folklorist Armando Leça (1891-1977) during the fourth decade of the 20th century.

On a personal level, Schindler's life was marked by systematic suffering, besides the existence of a controversy around him. He had to deal with the suicide of his parents, the death of his wife, and the fact that he was a Jew in an anti-Semitic Germany. His voluntary 'exile' to the United States in 1905 was nothing more than a survival strategy, anticipating the measures that other European composers also had to take. Unfortunately, after his death, coinciding with the rise of fascism in Spain, the impact of his work was diluted even by rumours such as his alleged

homosexuality. This was a strategy to discredit his image, publicly associated with cultural entities and agents of the Second Spanish Republic (1931-1939).

On the American continent, he developed his professional career at the Metropolitan Opera House. In 1909 he founded the MacDowell Choir, later renamed the Schola Cantorum of New York, which he conducted until his resignation in 1926 (Olarte, 2009, p. 96). He worked as organist and chapel master at Temple Emanu-El in Manhattan between 1912 and 1925, and he collaborated with philanthropists Alice (1883-1972) and Irene Lewisohn (1886-1944) at The Neighbourhood Playhouse.[116] In the field of stage music, he also worked at the Roxy Theatre as a composer of incidental music and as a choral conductor (Olarte, 2016, pp. 237-280).

However, the most important part of Schindler's professional career was the ethnomusicological work that he developed on the Iberian Peninsula. It was financed by The Hispanic Society of America, an institution founded by Archer Milton Huntington (1870-1955). His activities in this field allowed him to collaborate and participate in the Spanish popular music compilation initiatives of the Centro de Estudios Históricos and the Department of Spanish of the Columbia University articulated by Federico de Onís (1885-1966). In addition, Schindler's privileged position in different organisations enabled him to disseminate this musical material to the American public.

The *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, a songbook dedicated to the Spanish and Portuguese popular music, was a significant ethnomusicological source in his production. It contains 985 Spanish and Portuguese songs, and the space dedicated to the Castilian-Leonese dimension surpasses similar initiatives developed in Spain during the first half of the 20th century. In addition to the musical material, Schindler includes textual variants, extra-musical information, and his personal notes. This source contains a set of romances without music, although

[116] About this institution, the source of Blood (1994) may be of interest.

the author indicates the musical pieces to whose melodies they could be interpreted. Finally, there is also a group of folk songs without music.

The Portuguese songs of this songbook are listed in alphabetical order according to the *municípios* where they can be collected. These pieces, ranging from no. 926 to no. 985, were compiled in: Cercio (926-938); Coimbra (939-940); Miranda do Douro (941-944); Montalegro (945-953); Nozedo de Cima (954-955); Porto (956-961); Tuizela, (962-984), and one piece without geographical indication (985). Therefore, with the exception of the pieces collected in Coimbra, the Portuguese intellectual centre, and in Porto, the Portuguese economic centre, most of the material comes from the *região* of Trás-os-Montes. This area, with urban centres such as Bragança and Miranda do Douro, borders the Spanish provinces of Zamora (Castile and Leon) and Ourense (Galicia). This issue highlights the prominence that the cross-border dimension of A Raia - La Raya can have in Schindler's songbook.

2. METHODOLOGY AND THEORETICAL APPROACH TO THE *HABAS VERDES*

This research presents the case study of the piece no. 944 *Habas Verdes*. It is one of the most interesting examples of the *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* to illustrate the processes of cross-cultural and cross-border exchange in the *raiana* dimension. There is no extra-musical information about this song, collected by Schindler in Miranda do Douro at an unspecified date. There is no reference to it in the author's comments in his songbook, nor in his personal observations in Olarte (2010, pp. 35-74).

Methodologically, therefore, we propose an analysis of this case study in terms of the argumentative, metrical-textual and musical aspects. An in-depth study of the constructive and formal structure of this piece will allow us to reflect on the presence of a Portuguese and Castilian musical-popular dimension in this song. Parallel to its context of creation, referencing, performance and preservation, there are internal relations with Castilian musical genres. Such particularities highlight the exceptional

nature of piece no. 944 Habas Verdes, which makes it a highly suggestive and attractive object of study.

2.1. The Castilian Affiliation of the *Habas Verdes*

This example of *Habas Verdes* can be placed within the set of Portuguese musical materials presumably generated from the influence of the Castilian tradition. Originally, *Habas Verdes*, whose literal translation into Portuguese would be *feijões verdes* and *green beans* into English, was used to name a musical genre associated with Andalusia. Over time, the *Habas Verdes* became a genre linked to the region of Castilla La Vieja (Old Castile), as stated by Felipe Pedrell (1841-1922), one of the first references of Spanish musicology.

In his *Diccionario técnico de la música* (1897), he includes an entry dedicated to the *Habas Verdes* in which he introduces this affiliation. According to Pedrell, the *Habas Verdes* were present in the regions of Andalucía and Old Castile, generally in minor mode, with *allegro tempo*, and in 2/4 time signature. He claims that this genre is one of the oldest in Spain, as it belongs to the *cuarto de tono de canto llano* (1897, p. 217). The musicologist establishes a set of tonal parameters to talk about the *Habas Verdes* as one of the most characteristic popular manifestations of Spanish musical traditions.

Authors such as Palacios understand that the *Habas Verdes* can be placed within the modality of the *danzas al agudo* (1984, p. 70). This category responds to a type of light, lively and binary dance that comes from the Green Spain (Cornisa Cantábrica), a geographical context in which the Castilian-Leonese provinces of León, Palencia and Burgos are located. However, the *danzas al agudo* also have other denominations such as *bailes a lo ligero*, *corridos*, *charros*, *titos* and *habas* (Porro, 2001, p. 46). *Bailes al agudo* usually include a melodic voice line with tambourine accompaniment. Sometimes, in Castile, they are adapted to *dulzainas*, which coincides with examples of *Habas Verdes* collected by Agapito Marazuela (1891-1983). Nevertheless, within this type of dance there are not only the *Habas Verdes*, but also *danzas de palos*, *pasacalles*, *danzas de espadas*, *tejidos de cintas*, etc.

On the other hand, according to García Matos, the *Habas Verdes* are a reflection of the old *seguidillas* of Castile –*manchegas* or *castellanas*– which are the starting point for all the variants that appeared later (Palacios, 1984, p. 71). This is the case of *seguidillas murcianas* (*parrandas*), *seguidillas sevillanas*, *seguidillas gitanas* or *seguiriyas* (a form of *cante jondo*), *saltonas* from the Canary Islands, etc. Nevertheless, this researcher establishes such relationship between *seguidillas* and *Habas Verdes* on the basis of the numerous choreographic similarities and the metrical connection, which we will examine in more detail later on. In short, this set of references reinforce the hypothesis of the Spanish origin of the *Habas Verdes*.

We can situate the appearance of the *seguidilla* in 1590, although there are examples in the *Cancionero de Palacio* from the time of the Catholic Monarchs,[117] which demonstrates the historical dimension of this genre (Sage and Friedmann, 2002, p. 41). This expressive musical and choreographic format was often accompanied by instruments such as the guitar, becoming a widely developed artistic field for poets. During the 18th and 19th centuries, the *seguidilla* burst into Spanish stage music, integrating into *sainetes* and *zarzuelas*. Beyond that, in the 20th century, at the height of musical nationalism, the seguidilla became part of the musical imaginary of composers such as Pedrell, Manuel de Falla (1876-1946) or Isaac Albéniz (1860-1909).

Musically, the *seguidilla* has a ternary rhythm and a fast *tempo*. It is constructed from *cuartetas* or *coplas* of four verses or lines. While the first and third lines are heptasyllabic and unrhymed, the second and fourth lines are pentasyllabic and have assonant rhyme. In short, the conventional metric scheme of a *cuarteta* would be a – b – c – b. Likewise, authors such as Crivillé state that it is common to add a tercet as a refrain (1983, pp. 251-252). In turn, its choreographic dimension is led by mixed couples that dance in alternation and in circles, which coincides with the *Habas Verdes*. One of the main characteristics of the *seguidilla* is the pause of the dancers at the end of each quartet. At this point, the

[117] The Spanish musicologist Francisco A. Barbieri (1823-1894) is the author of a critical edition of this source (1890).

instrumental accompaniment plays musical interludes and introduces new *stanzas* (Sage and Friedmann, 2002, pp. 41-42).

The *seguidillas* not only function as a reference for the formal development of the *Habas Verdes*, but also reinforce their ascription to the Castilian sphere, evidencing the exceptionality of our case study collected in Miranda do Douro. In structural terms, the *Habas Verdes* are composed on the basis of a melody for voice accompanied by *castañuelas* and *pandereta*. Sometimes, we can also find examples in which the *tamboril* plays a prominent role. Specifically, the name of this musical genre comes from its refrain: '*Que toma las habas verdes, que tómalas allá, dáselas a quien quieras, que a mí nada se me da*'.[118] Although this chorus may be subject to slight modifications due to the processes of oral transmission, it remains stable.

Metrically, the *Habas Verdes* are composed of a set of octosyllabic and heptasyllabic quartets or *cuartetas de seguidilla* (Suárez-Pajares, 1999-2002, p. 179). We can summarize it as the existence of quatrains and *stanzas* composed of four octosyllabic lines that act as stanzas. Their main function is to contrast with the heptasyllabic quatrains or *cuartetas de seguidilla* that serve as a chorus. The refrain, therefore, can be composed of sets of four heptasyllabic lines, or by groups of two heptasyllabic lines (the odd ones) and two pentasyllabic and assonant lines (the even ones). The format of the *seguidilla quatrains* coincides with the metrical scheme of conventional *seguidilla*: a – b – c – b.

The examples of *Habas Verdes* found in Castilian-Leonese songbooks have a free theme. They fall within this musical genre because of their metrical, instrumental, performative, and formal characteristics. In this sense, the fact that these aspects become determining factors opens endless thematic possibilities. In addition, regarding the organological dimension of the *Habas Verdes*, in the provinces of Burgos, Valladolid, Segovia and Ávila it is habitual to find aerophones such as the *flauta de tres agujeros*, the *fole,* the *dulzaina* and the *redoblante* (Porro, 2001, p. 58). The *Habas Verdes* opens up the possibility of the instrumental

[118] The English translation is: 'Take the green beans, take them there, give them to whoever you want, nothing is given to me'.

elements acquiring a melodic function, which can also be linked to the existence of different musical variants from a common melody.

Generally, the *Habas Verdes* are performed at the end of the parties in the form of dances by mixed couples in circles (Porro, 2001, p. 58), which coincides with the choreographic scope of the *seguidilla*. In short, the relationship established by Matos between the *seguidilla* and the *Habas Verdes* may be real. We can consider that their connections have been proven in their geographical origin, metrical scheme, and choreographic sphere. From our point of view, this close association contributes to consolidate the ascription of the *Habas Verdes* to the Castilian dimension, which increases the need to reflect on the particularity of our case study.

2.2. The *Habas Verdes* in the Castilian and Portuguese Music Tradition

Within Castilian traditional music, it is usual to find pieces belonging to the musical genre of the *Habas Verdes*. In the Fondo de Música Tradicional of the Instituto Milà i Fontanals (IMF) (CSIC),[119] there are some digitised examples. This digital platform provides thousands of documentary and musical sources. This amount of information comes from the fieldwork carried out by the Sección de Folklore of the Instituto Español de Musicología. Directed by the Spanish musicologist Higinio Anglés (1888-1969), this institution was the successor to the Centro de Estudios Históricos.

According to the data provided by the IMF, we can verify the collection of eight examples of *Habas Verdes*. All of them come from the province of Zamora, a Castilian-Leonese territory bordering the Trás-os-Montes region. Once again, this fact reinforces the hypotheses presented in this research on the possible music-cultural transfer between the Spanish and Portuguese borders. The first three *Habas Verdes* were collected by Spanish folklorist Manuel García Matos (1912-1974) between 6 and 8 September 1950 in Pedralba (Zamora), within the framework of Mission M43c. In Mission M65 three examples of *Habas Verdes* were collected

[119] Website: https://musicatradicional.eu/es/home [last accessed: 28 April 2022]

by Matos in Villanueva del Campo (Zamora) between 18 and 19 August 1960. The last two pieces are also part of Mission M65. They were collected by Matos at Morales del Rey (Zamora) and Coreses (Zamora), respectively, on 23 August 1960, and between 5 and 9 August 1960.

Nevertheless, if we explore some of the main Castilian-Leonese songbooks published during the 20th century, we can find a remarkable number of *Habas Verdes*. This methodological strategy reveals that this musical genre is not only established in the province of Zamora, but also in other areas of the Castilian region significantly farther away from the Portuguese border: this would be the case of León and Burgos. This is evidence of the widespread dissemination of *Habas Verdes* in Old Castile. In this sense, we can point out examples of *Habas Verdes* in the work of Federico Olmeda (1865-1909), Marazuela, Juan Hidalgo, and Miguel Manzano (1934-).

Olmeda includes an example in the *Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos* (first published in 1903). It corresponds to the piece no. 162, located in "Grupo I Al agudo" and forming part of the block dedicated to choreographic songs (Olmeda, 1992, p. 115). For his part, Marazuela incorporates five *Habas Verdes* in the section "Melodías de Dulzaina" in the *Cancionero de Castilla* (1997), created in 1934 and published in 1964 as *Cancionero Segoviano*. These are the pieces no. 333, 334, 335, 336 and 337. All of them for a *dulzaina* and *tamboril* (Marazuela, 1997, pp. 247-252). The folklorist provides the locations where they were collected: Cuéllar (Segovia), Sardón (Valladolid), and Valoria la Buena (Valladolid). The geographical area in which the *Habas Verdes* are found extends to Castilian provinces not bordering Portugal.

Hidalgo, in the *Cancionero del Reino de León*, includes an example collected in the province of Valladolid under the title "Canción" (1978, p. 126). Finally, in the *Cancionero de folklore zamorano*, Manzano contributes three *Habas Verdes*: the pieces nos. 504, 505 and 506 (1982, pp. 305-306). The first two are different textual versions applied to the same musical material, compiled in El Piñero (Fuentespreadas) and Montamarta. The third example was collected in San Pedro de Ceque. These songs are in "Grupo III: Tonadas de baile y danza", and in particular, in

"Subgrupo V: bailes diversos". Definitely, all these examples of *Habas Verdes* coincide with the scheme and the musical-metric profile of this musical genre outlined above.

In Portugal, in contrast, we were not able to find examples of *Habas Verdes* in sources dedicated to folk music. Following the musical characteristics of this musical genre, as well as the demonstration of its Castilian origin, the example of *Habas Verdes* founded by Schindler in Miranda do Douro draws our attention even further. This is an example which, due to its particularity, is exceptional. The contrast generated by the unequal presence of *Habas Verdes* in the Castilian and Portuguese musical dimension not only reinforces the hypothesis of the existence of musical transfer procedures in the *Spanish-Portuguese* space. It also allows us to reflect on the dynamics of cultural appropriation and adaptation carried out by the peripheral and isolated communities of the A Raia.

This case study also allows us to address Schindler's responsibility in geographically identifying this piece no. 944, on which he does not provide any extra-musical information. Its fixation on a support such as the *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* conditions the reception of this material even eight decades after its publication. Therefore, what is proposed in this chapter is to delve into the origin of this song assigned to the Portuguese musical block, reflecting on the relevance of ethnomusicological work in contributing to the cultural and identity definition of communities (Sardo, 1997-1998, pp. 203-210). The strength of the musical discourse in this songbook is such that it can distort reality, turning Spanish into Portuguese and *vice versa*.

3. RESULTS AND DISCUSSION

3.1. Plot Content of Piece No. 944 *Habas Verdes*

Before beginning the analysis of this case study, it should be made clear that the divisions between the lines were made on the basis of a review of the three editions of the *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941, 1979, 1991). Note, in this regard, the omission of part of the text

by Schindler. The possible existence of textual variants that differ from the material collected by him must also be taken into account. In short, our interpretation is as follows:

> ¡Adeus, Miranda, adeus, Miranda! [/] ¡Adeus ao adro da Sé! [/] Adeus, Miranda ¡Adeus, Miranda! [/] ¡Adeus ao adro da sé! [/] ¡Adeus ao Paço do Bispo, [/] Terreiro de San José! [/] Adeus ao Paço do Bispo, [/] Terreiro de San José. [/] Aguas verdes, aguas verdes [/] Bem vos vejo verdegar (i), [/] Aguas verdes, aguas verdes [/] Bem vos vejo verdegar (i) [/] Ao palaço do meu pae [/] Quem me dera de lá star (i) [/] ¡Tómalas alá! [/] Y amor meu, as ligas verdes. [/] ¡Tómalas alá! [/] Dálas tu a quem quizeres, [/] Que a mim nada se me da (Schindler, 1991, unspecified page).

At the plot level, we can perceive the prominence of a farewell message from the lyrical I to Miranda do Douro. We might think that the protagonist is talking about the space around him, from which he develops his personal imagery. However, in line number sixteen he refers for the first time to someone indeterminate: '*amor*' (my love). The lyrical recipient of this message remains unknown. It seems reasonable to assume, therefore, that the lyrical 'I' is not only saying goodbye to a space, but also to a loved one to whom he gives his '*ligas verdes*'.

The protagonist makes an interesting identification of urban contexts and architectural elements. This fact not only demonstrates knowledge of the environment, but also stimulates the imagination of the receiver. Executing this farewell in a gradual way, he goes from the general to the particular. Firstly, the lyric 'I' says goodbye to Miranda as a general setting. From here, he alludes to the courtyard of the temple of the Sé de Miranda, the most important cathedral in the region of Trás-os-Montes whose construction began in the 16th century (Peral and Castanho, 2013, p. 814).

Continuing with this dynamic, the protagonist says goodbye to Paço do Bispo. He is probably referring to the ruins of the episcopal palace located next to the old Cathedral of Miranda do Douro. Its construction began in the 17th century, but it was stripped of all ecclesiastical function when the diocesan headquarters were moved to Bragança in the 18th century (Rodrigues, 2008-2009, p. 374). The reference of the lyrical subject to an urban and architectural environment identifiable today

supports the thesis that this song was generated with Miranda do Douro in mind, beyond formal borrowings.

Once the reference to religious spaces is concluded, the lyrical 'I' mentions public places such as the 'Terreiro de San José'. This allusion can be confusing, as the term *terreiro* has different semiotic interpretations. In this case, the most appropriate acceptance is that of a public square. At this point, the protagonist redirects his speech, saying goodbye to personal places like his father's *Palaço*, an undetermined building that cannot be recognised. It is necessary to comment that we have not identified another piece, not even in other songbooks or under another title, that contains the same text.

To conclude with the content of the plot, we would like to clarify some problems related to lines nine and eleven: *'Aguas verdes, aguas verdes*'. These two show broad similarities with *'Habas verdes, habas verdes*'. In this sense, we could think of the existence of a confusion or an intentional game, perhaps Schindler's responsibility, in exploring the phonetic similarity between '*Aguas verdes*' and '*Habas verdes*'. We consider that '*Aguas verdes*' does not necessarily correspond to a transcription error, since the reference to this line is not a formal requirement of the *Habas Verdes*. Perhaps it is a product of the adaptation and assimilation of external musical schemes.

3.2. Metric Analysis of Piece No. 944 *Habas Verdes*

A closer look at the metrical structure of this song reveals that it does not correspond exactly to the conventional scheme of the Castilian *Habas Verdes*. We can perceive variations in the number of syllables per line, which sometimes break with the octosyllabic quartet established for the stanzas. The licenses in the metrical dimension also respond to the linguistic factor and the difficulties of adapting an external musical format. The text responds at a colloquial level, without being Portuguese, much less Spanish, giving rise to linguistic interferences from the border of A Raia, where languages such as Mirandese[120] still exist.

[120] Mirandese is the language of the Terra de Miranda. This minority idiom is official in Portugal since 1999. In the 1980s and 1990s, as a result of the impetus given by regionalisms, its

Based on our textual division, the text will be segmented into different stanzas.

¡Adeus, Miranda, adeus, Miranda! (9)
¡Adeus ao adro da Sé! (7+1)
Adeus, Miranda ¡Adeus, Miranda! (9)
¡Adeus ao adro da sé! (7+1)
—
¡Adeus ao Paço do Bispo, (9)
Terreiro de San José! (7+1)
Adeus ao Paço do Bispo, (9)
Terreiro de San José. (7+1)

These two stanzas are not only constructed following the same metrical scheme but are also configured using tools such as anaphora. The use of this resource is materialised in the repeated farewell of the lyrical subject. The quatrains are very particular, highlighting the exceptionality of this example of *Habas Verdes*. Although we could expect two octosyllabic *cuartetas*, the metrical analysis is as follows: 9 – 7+1 – 9 – 7+1. Due to the repetition of lines, there is a consonant rhyme between the odd and even lines: A – b – A – b. In this piece, the eneasyllabic lines are only reduced to these two stanzas, so it is not a constant that challenges the metrical scheme of this *Habas Verdes*.

Aguas verdes, aguas verdes (8)
Bem vos vejo verdegar (i), (7+1)
Aguas verdes, aguas verdes (8)
Bem vos vejo verdegar (i) (7+1)

This stanza conforms to what is found in *Habas Verdes*. It is an octosyllabic *cuarteta* in which the odd-numbered and even-numbered lines rhyme with each other according to the pattern: a – b – a – b. As in the previous stanzas, the odd lines are octosyllabic because they are *oxytones*.

reactivation began. However, its precarious situation is due to the isolation of the region and the social perception in the hegemony of Portuguese as the representative language of the state. Although it is a language different from Portuguese, it is condemned to a dialectal situation. (Ferreira, 1995, pp. 9-10).

Ao palaço do meu pae (8)
Quem me dera de lá star (i) (8)
¡Tómalas alá! (5+1)
Y amor meu, as ligas verdes. (8)

The fourth stanza could correspond to a prototypical example of an octosyllabic *cuarteta*. However, the third hexasyllabic verse of six syllables dashes our expectations. Unexpectedly, a part of the final chorus – "¡*Tómalas alá*!"– is anticipated, which alters the development of this quatrain. These four verses propose a free rhyme, following the model: a – b – c – d.

¡Tómalas alá! (5+1)
Dálas tu a quem quizeres (7)
Que a mim nada se me da. (7)

This *terceto* operates as the final chorus. It is a heptasyllabic refrain, except for the first line. However, this tercet is the clue that might lead us to think that this Portuguese song could correspond to an example of Castilian *Habas Verdes*.[121] Although the absence of a quatrain seems surprising, the fact is that only the first line of the prototypical refrain was removed, which would be: '*Que toma las habas verdes, / Que tómalas allá, / Dáselas a quien quien quieras, / Que a mi nada se me dá*'. In this case, we are faced with a literal translation into Portuguese: '*Tómalas alá! / Dálas tu a quem quizeres, / Que a mim nada se me da*'. But, in the absence of other Portuguese examples, it is not possible to discern to what extent these discrepancies are generated by the adaptation of an external musical genre or are the result of the Schindler's work. Nevertheless, we consider the similarities to be more significant than the differences.

To conclude with the textual analysis, we can see that the stanzas and the chorus propose, despite their particularities, a connection with the Castilian model of *Habas Verdes*. Assuming the function of the tercet as a refrain, and apart from the verses of *arte mayor*, the scheme of the *Habas Verdes* remains almost unchanged. Furthermore, the final refrain is a copy of the Castilian, which can be corroborated by the examples of

[121] This chorus could be like the final terceto that Crivillé assign to the seguidillas (1983, p. 251-252).

Habas Verdes collected in Spanish border areas. Although the text does not include a direct allusion to the '*Habas Verdes*', despite the title provided, and despite the confusion caused by the verses "*Aguas verdes, aguas verdes*", we can consider that the metrical and textual characteristics of this piece present a real relationship with our musical genre.

3.3. Musical Analysis of Piece No. 944 *Habas Verdes*

At this point, we proceed to develop the musical analysis of our case study. This piece is composed of forty-nine bars, presumably intended for vocal interpretation. The arrangement of the text in the songbook reinforces this hypothesis. Schindler does not provide any information about the existence of a possible instrumental and choreographic accompaniment. This used to be common in the performance of the *Habas Verdes*. Nor does the musicologist offer musical and textual variations, as he does in other pieces.

Regarding Schindler's work in Portugal, the information provided by Firmino A. Martins (1890-1965)[122] is of great interest. He was Schindler's main introducer and informant in Trás-os-Montes, specifically in the *freguesia* of Tuizelo,[123] in the municipality of Vinhais. Thanks to the *Folklore do concelho de Vinhais* (1928-1938), his most important ethnographic work, we know that the collections made by the German researcher were carried out in specific contexts. The musicians performed the local and «traditional» repertoire for Schindler in controlled spaces. Thus, we can deduce that the context of collection of the

[122] Martins was an eminent specialist in the study of popular culture in Trás-os-Montes. Although he was dedicated to the priesthood in the concelho of Vinhais (Bragança), he also held political and administrative positions (Ponte, 2010, p. 749). He collaborated with Schindler in his fieldwork in this area, beyond the importance of his ethnographic work for the Schindler's songbook (Olarte, 2010, pp. 71-72).

[123] Schindler collected twenty-three Portuguese popular songs (no. 962 to no. 984) from Tuizelo, which reflects the importance that Martins and this freguesia had his songbook. Eleven songs were published thirteen years earlier in Martins' Folklore do concelho de Vinhais. Schindler, author of a large part of the musical transcriptions of this book, recovers eleven examples, specifying the source of reference. These are the pieces nos. 963, 966, 967, 968, 974, 975, 976, 977, 978, 979, and 980.

piece no. 944 *Habas Verdes* in Miranda do Douro could have been similar. Martins relates this process as follows.

> Em Agosto de 1932 o Sr. Dr. Raúl Teixeira [...] avisou-nos de que o Sr. Kurt Schindler, ilustre musicógrafo e folclorista e professor de Nova York, desejava recolher as canções da região [...]. E, em Outubro, tivemos a honra de o receber em nossa casa, acompanhado daquele devotado regionalista e outros amigos. Um grupo de trinta cantores e tocadores de Tuizelo e Nozedo de Cima deu largas durante todo o dia ao tam variado repertório das formosas canções regionais (...). (1987, p. 65).

Returning to the piece no. 944, a remarkable detail is the division into two equal sections in Schindler's transcription. Musically, this becomes visible between the twenty-second and twenty-third bars with a *pausa de semimínima* and a *barra dupla*. In the textual dimension, this interruption occurs between lines eight and nine. The synchrony between both structures, musical and textual, is evident. If we ignore the final *terceto* corresponding to the chorus, this song is composed of sixteen lines. Therefore, if we identify this break between lines eight and nine, we are faced with a musical product symmetrically divided into two parts.

Its rhythm is binary, which coincides with the design of the *danzas al agudo* and with the model of the Castilian *Habas Verdes*. In this sense, Schindler's choice of a 2/4 time signature when transcribing also reinforces this metrical connection. This time signature remains unchanged, except for bars sixteen and twenty-one, which coincide with lines six and eight. In both exceptions we move at a binary rhythm organised by a 3/4 time signature. The *tempo* of this *Habas Verdes* is an *Allegreto ritmico*, which is stable throughout the entire piece. This is not only in accordance with the parameters of the *Habas Verdes*, but also responds to the potential choreographic functionality of this Castilian musical genre.

The text is arranged under each of the staves by Schindler. This makes it possible to observe the relationship between the music and the text. In this case, we can see that it is eminently syllabic: each syllable has only one note. As for the melodic design of this piece, the ethnomusicologist does not include any melisma or vocal cadence, not even as a specific

variation. This reveals the sobriety of this song and the imaginable subordination of the musical dimension to the choreographic sphere.

The melodic design of this song corresponds to an undulating musical profile, with musical development from *graus conjuntos* and without large intervallic leaps. Some examples of fourth, fifth, and sixth are the exception. The melody is set over a really limited octave range. This, thinking of a low tessitura, moves between A2 and A3. The presumably low technical level required for the performance of this piece is evidenced by the absence of vocal virtuosity in Schindler's transcription. However, this fact has probably contributed to the conservation and interpretation of this piece: its performance is musically accessible.

If we analyse the mode of this song, we can recognise the presence of the mode of *mi* due to the intervallic arrangement within the melodic range identified above: semitone – tone – tone – tone – semitone – tone – tone. To determine the mode, we considered Schindler's indication of B flat in the key signature. In this case, the modal centre is at *lá* (A) instead of *mi* (E). In this way, we are faced with the transposition of the modal centre from *E* to *A*, maintaining the intervallic distances of the E mode. Schindler adapts the intervallic scheme of the E mode to his personal transcription of this case study. His modal choice is not surprising if we consider that it is one of the most representative of Spanish popular music, which again connects this Portuguese example with the Spanish musical dimension. In particular, the *E* mode, with its Phrygian sound, is an essential tool in flamenco music.

It could be considered that this piece can be included in the Castilian musical genre of the *Habas Verdes*. This is despite its idiosyncratic particularities and despite our awareness of the geographical and cultural context in which it was collected. Firstly, our hypothesis was demonstrated by carrying out a metric analysis: characteristics of the *quatrains* and the existence of a specific chorus. Secondly, we can also justify it thanks to the musical analysis: *tempo* allegro, binary rhythm, 2/4 time signature, and E mode. The sum of all these parameters, in short, demonstrates a strong connection between this case study and the *Habas Verdes*, beyond geographical borders.

4. CONCLUSIONS

After carrying out the philological and musical analysis, which demonstrates the connection of this case study with the Castilian musical dimension, it is possible to refer to the two main reasons to explain the origin of piece no. 944 *Habas Verdes* collected in A Raia. These two hypotheses are the Portuguese adaptation of Castilian popular music material, or the creation of Portuguese popular music based on inspiration from the Castilian tradition. Although we cannot be certain that the singularity of this piece is not due to an error in Schindler's fieldwork, or even in the posthumous edition of his manuscript, we consider that it probably corresponds to the particular assimilation of an external musical format. The exceptionality of this Portuguese song is reinforced by the fact that it is not possible to find any other examples of *Habas Verdes* that indicates the existence of a standardised practice in Portugal. It represents an extraordinary adaptation of a Castilian musical genre, adopted as its own and standardised over time by a community that performed it.

This piece demonstrates the existence of relationships of musical exchange and cultural transfer between two dimensions separated by a geographical division, but closely connected in the social sphere. A Raia represents a doubly peripheral scenario: isolated and historically forgotten. It is reasonable to think of the existence of relationships based on camaraderie and brotherhood between the two sides of the border. On the other hand, it is necessary to clarify that this same research could have been carried out in reverse: the study of the influence of Portuguese popular music of oral tradition on the musical pieces collected by Schindler in the *rayanas castellanas*. It is essential to highlight future lines of work, proposing the approach of similar processes in Castilian folklore. In short, this case study is definitely not an explicit copy of the Castilian model, but rather a properly Portuguese composition that follows the metrical and musical parameters imposed from Castile.

5. ACKNOWLEDGEMENTS

This research has been developed thanks to the support of the Recognised Research Group (GIR) "Intangible Heritage, Music and Gender

International Network" (IHMAGINE) of the University of Salamanca. However, I would also like to extend my gratitude to Prof. Doutor Paulo Estudante (Universidade de Coimbra) and Prof. Doutor José Abreu (Universidade de Coimbra), who directed a first version of this work.

6. REFERENCES

Barbieri, F. A. (1890). Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Blood, M. N. (1994). The Neighborhood Playhouse, 1915-1927: a history and analysis. [Tesis Doctoral, Northwestern University]

Crivillé i Bargalló, J. (1983). Historia de la música española. T.7. El folklore musical. Alianza.

Ferreira, M. Barros (1995). O Mirandês e as línguas do Noroeste peninsular. Lletres asturianes: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana, (57), 7-22. Academia de la Llingua Asturiana.

Hidalgo Montoya, J. (1978). Cancionero del reino de León. Antonio Carmona.

Manzano, M. (1982). Cancionero de folklore musical zamorano. Alpuerto.

Marazuela Albornos, A. (1964). Cancionero segoviano. Jefatura Provincial del Movimiento.

Marazuela Albornos, A. (1997). Cancionero de Castilla. Endymion.

Martins, F. A. (1928-1938). Folklore do concelho de Vinhais. Imprensa da Universidad de Coimbra.

Martins, F. A. (1987). Folklore do concelho de Vinhais. Câmara Municipal de Vinhais.

Olarte Martínez, M. (2009). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. In M. A. Berlanga (Coord.), Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional (pp. 95-110). Editorial de la Universidad de Granada.

Olarte Martínez, M. (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía, (16-17), 35-74. Dos Acordes.

Olarte Martínez, M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para teatros de Manhattan en las primeras décadas del siglo XX. In S. de Andrés (Ed.), Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental (pp. 237-280). Ediciones Universidad de Salamanca.

Olmeda, F. (1903). Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos. Librería Editorial María Auxiliadora.

Olmeda, F. (1992). Folklore de Burgos. Diputación Provincial de Burgos.

Palacios Garoz, M. A. (1984). Introducción a la canción popular castellana y leonesa. Junta de Castilla y León.

Pedrell, F. (1897). Diccionario técnico de la música. Isidro Torres Oriol.

Peral Gochicoa, J. C. and Castanho García, A. J. (2013). La Catedral de Miranda do Douro. Análisis geométrico y Constructivo. In S. Huerta and F. López (Eds.), Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Madrid, 9 - 12 de octubre de 2013 (pp. 813-820). Instituto Juan Herrera.

Ponte, P. Ferré da (2010). Martins, Firmino Augusto. In S. Castelo-Branco (Dir.), Enciclopédia da música em Portugal no século XX (vol. 3, p. 749). Temas e Debates: Círculo de Leitores.

Porro Fernández, C. (2001). Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (II). Revista de Folklore, (248), 45-73. Fundación Joaquín Díaz.

Rodrigues, L. A. (2008-2009). O edificio do Seminário de S. José e Paço Episcopal em Miranda do Douro. Subsídios para o estudo da arquitectura civil nos séculos XVII e XVIII. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, 7-8, 361-378. Universidade do Porto.

Sage, J. and Friedmann, S. (2002). Seguidilla. In S. Sadie (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (vol. 23, pp. 41-42). MacMillan Publishers.

Sardo, S. (1997-1998). A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. Revista Portuguesa de Musicologia, 7-8, 203-201. Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM), Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

Schindler, K. (1941). Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Hispanic Institute in the United States.

Schindler, K. (1979). Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Georg Olms.

Schindler, K. (1991). Música y poesía popular de España y Portugal. Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca.

Suárez-Pajares, J. (1999-2002). Habas verdes. In E. Casares (Ed.), Diccionario de la música española e hispanoamericana (vol. 6, p. 179). Sociedad General de Autores y Editores.

STREET ART EN MADRID: IDENTIDAD Y REIVINDICACIÓN A TRAVÉS DE LOS GRAFITIS Y PINTURAS MURALES DE MALASAÑA

PAULA DÍAZ ALTOZANO
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El Street art o arte urbano es una forma de expresión artística que tiene lugar en los barrios. Normalmente son pinturas murales y grafitis que pueden ser anónimos, colectivos o tener un autor. Madrid destaca por ser una de las ciudades en que diversos proyectos de arte urbano tienen lugar en sus barrios. Lugares como Lavapiés, Tetuán o Malasaña tienen estas representaciones artísticas y culturales en sus calles, y son muestra de la identidad de los barrios. El enfoque cultural tiene importancia en el Street art: el contexto social y los medios de comunicación tienen una influencia en las manifestaciones artísticas que incluyen el arte urbano. esta forma de expresión es parte de la cultura, de la propia ciudad, y tiene un límite difuso entre la expresión cultural y el vandalismo. Por ejemplo, las obras del autor Bansky, conocido por pintar en muros y fachadas, a menudo sin permiso, se consideran obras de calidad. Al no estar insertas en un contexto de producción que permita pintar en esos lugares, pueden considerarse también como una provocación. La identidad de los autores de arte urbano es muchas veces incierta; tienen un enfoque en la cultura y la sociedad, y los medios de comunicación dan a conocer su trabajo en un segundo plano. Por otra parte, se da una relación con el mercado, pues las obras que un principio son una crítica a ciertos aspectos de la sociedad, se convierten en parte del sistema de consumo. Las obras de Street art, que incluyen las analizadas en Madrid, suelen hacer una crítica al sistema, muestran problemas sociales de actualidad y se basan en el anonimato o en la creación colectiva. A veces

sí tiene importancia o se conoce el autor, pero en estos casos suele suceder que los autores pasan a un segundo plano. La cultura urbana y el Street art se oponen a la publicidad, si bien puede suceder que estén insertos en el mercado. Se da, por tanto, una diferencia entre arte y publicidad, dos aspectos que pueden confluir.

1.1. LA COPIA EN EL STREET ART

El Street art no suele exponerse en museos porque es un arte que se plasma en las ciudades, en el exterior de muros y fachadas. Por este motivo, no se hacen reproducciones exactas de las obras, sino que pueden hacerse copias, por ejemplo, en láminas, para exponerse en museos como si fueran obras más tradicionales, al estilo de las fotografías o las pinturas. Hay que tener en cuenta que:

Las ciudades, en las que el arte callejero tiene su razón de ser, están definidas por las acciones que llevan a cabo los ciudadanos, de las que depende la percepción de sus habitantes. Lynch (2008, p. 137) explica:

> "Las dimensiones crecientes de nuestras zonas metropolitanas y la velocidad con que las atravesamos plantean muchos nuevos problemas a la percepción. La región metropolitana es ahora la unidad funcional de nuestro medio ambiente y es conveniente que esta unidad funcional sea identificada y estructurada por sus habitantes" (Lynch, 2008, p. 137).

El arte urbano debe entenderse siempre vinculado a la ciudad. Originado en 1960, este arte visual engloba variadas manifestaciones de expresión artística que tienen lugar en la calle: grafitis, plantillas, esculturas, murales, etc. Es importante destacar que no todas las intervenciones callejeras tienen la consideración de street art: mientras que los grafitis realizados por un grupo que comparte códigos de conducta, normalmente en forma de firmas, suelen vincularse al vandalismo, los dibujos o murales con cualidades estéticas más desarrolladas, que tratan de presentar un tema de carácter social, sí tienen la consideración de arte urbano. No hay que olvidar que el street art siempre se ha relacionado con la subcultura y la ilegalidad.

2. OBJETIVOS

El objetivo de este trabajo es hacer un recorrido por las principales muestras de Street Art en Madrid, concretamente en el barrio de Malasaña, con referencias a Lavapiés, para comprender cómo funcionan los procesos de representación y cómo se representa la identidad de grupos que pertenecen a estos barrios. La metodología consiste en hacer un recorrido a pie por los dos lugares seleccionados y hacer una muestra fotográfica que comprendan un total de 10 fotografías, cinco de cada barrio. En el caso de Malasaña, se hará un recorrido también por el Mercado de los Mostenses, reconstrucción racionalista del mercado construido en 1875 y derribado con la construcción del tercer tramo de la Gran Vía, que fue la sede de la pasada edición de Pinta Malasaña. Muchas de sus obras siguen decorando el lugar., se mostrarán obras de artistas urbanos como Basket of Nean y se recorrerán las obras que se hicieron en el Festival pinta Malasaña. El listado de objetivos específicos tiene los siguientes apartados:

- Hacer un recorrido por Malasaña.
- Seleccionar diez obras de arte urbano de Malasaña.
- Hacer un recorrido general por las obras Street art de los festivales "Pinta Malasaña".
- Ver las características sociales de las obras seleccionadas y su vinculación con los barrios de los que forman parte.

3. METODOLOGÍA

El estudio se hará a partir de dos vertientes: una estética, centrada en las características formales de las obras, y otra interpretativa centrada en aspectos de contenido como la alusión a la identidad o a la reivindicación de temas y manifestaciones sociales o culturales. En este trabajo se plantea una visión del arte urbano como cuestión de identidad social y cultural. Para ello, se ha utilizado el libro "Entender el Artivismo" (Peter Lang, 2019), que aborda estos temas, con el objetivo de establecer un diálogo con los autores. El artículo define el artivismo "como un nuevo lenguaje que surge del desborde de la creación artística académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales. El artivismo, hibridación del arte y del

activismo, tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación" (Peter Lang, 2019). Se analizarán de 10 fotografías, cinco de cada barrio, que muestren el carácter de los dos barrios seleccionados, con el objetivo de analizar los aspectos formales, estéticos y de contenido de las imágenes.

El festival "Pinta Malasaña" ha celebrado su séptima edición. A esta convocatoria, se han presentado artistas urbanos internacionales, y su forma se ha basado en el formato de cultura accesible para los ciudadanos (Pinta Malasaña, 2022). A diferencia de las obras que se exponen en los museos, sean pintura, fotografía, escultura, instalación, etc, el Street art se ve en las calles, motivo por el que el concepto de museo se desvirtúa. No hay que pagar una entrada o hacer ese trámite; los ciudadanos pueden ver obras de Street art directamente, sin intermediarios. Los artistas participantes fueron los siguientes:

> Ze Carrion, Yoshihito Suzuki, Ye Dos, Virginia Montesinos, Uneg, Tometomy, Tioda,StrLópezLópez, Sra.D, Sota Pérez, Sofía Maldonado, Sofía Castellanos, Soak, Slomo, SISC, Sara Vidigal, Sara Moyano, rudiart, Rubio Retro, RBN, Pyramid, Paul Lataburu, P. Bernardos, Oscar Münchausen, Omiste, Nocciola The Drawer, Mr. Croac, Mowcka, Miquel Falgàs, MAX501, MASE, Mario García, Marina Vallo, Marcos Casero, Mapecoo, Mafaldamg, Lu de López, Lázaro Totem, Las enganchadas, krasy, Kolejo, Jimena, j a i k ü, Iris Draws Stuff, Ice, Honolulu Studio, Gurumeta, Glub, GiGi Ei y Pelayo Cienfuegos, Galgo Flaco, G. Nivaria, F. 333, Extinction Rebellion Madrid, Espinosaland, esenci_al_, Erre Gálvez, elReina, Elisabeth Karin, Dante Arcade, Daniel Vera, Creto, Coralize, Colectivo FIC, Cherra Ortega, Carola Bagnato, ART3SANO, Anleartt y Ana Emejota, Ángela Alonso, Ana Dévora, Amazarray Bey, Almudena Castillejo y Alexfilm (Pinta Malasaña, 2022).

Los organizadores del festival fueron el periódico "Somos Malasaña" y el proyecto "Madrid Street Art Project". Los artistas se presentaron tanto individualmente como en colectivo. Las siguientes imágenes seleccionadas muestran algunas de las obras que se presentaron al festival en la última edición.

***IMAGEN 1**. Autor: Marcos Casero. Pinta Malasaña.*



Fuente: https://pintamalasana.com

En un escaparate pintado de naranja, pone: “Ceci n’est pas de l’art urbain”, que traducido significa “esto no es arte urbano”. Encima de la frase hay un bote se spray y en la propia fachada pone Arte en

mayúsculas. Lo interesante de esta obra es que hace el mismo juego del pintor surrealista R. Magritte, titulado "Ceci n'est pas une pipe", que traducido significa "esto no es una pipa".

El cuadro mencionado muestra la pintura de una pipa, pero niega su significado con la frase que pone en el propio cuadro. Lo mismo hace esta obra de Street art, en la que no hay una obra como tal. Simplemente se muestra el bote de spray, es decir, lo que se utiliza para pintar, y hay un cambio de significad con la frase que dice que esto no es arte urbano, que a su vez se contradice con el rótulo de la tienda.

***IMAGEN 2**. Autor: MentaDays. Pinta Malasaña*



Fuente: https://pintamalasana.com

En una fachada hay una especie de rostro dibujado. Se distinguen la boca, la nariz y los ojos. Se trata de una pintura no figurativa, con un estilo que recuerda al estilo del pintor estadounidense Jean-Michel Basquiat. predominan

los colores primarios: azul, rojo y amarillo. La referencia a Basquiat es interesante porque este pintor del siglo XX hacía pinturas que recuerdan al arte urbano, con trazos que se acercan a lo no figurativo y a los grafitis.

Las obras de Basquiat podrían pasar desapercibidas en los muros de cualquier calle. El pintor formó parte del mundo del grafiti; pintaba en los vagones del metro y en el barrio del Soho. Del mismo modo que los cuadros del pintor podrían ser y son parte de un museo, la obra de Street art seleccionada en este apartado también podría formar parte de un museo de arte contemporáneo. Hay una diferencia notable con, por ejemplo, un grafiti de los que hay en el barrio de Malasaña.

***IMAGEN 3**. Autor: MMG. Pinta Malasaña*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

Esta obra de Street art en el cierre de una tienda muestra la imagen de dos personas mirando el móvil. Una de ellas está pintada en verde y la otra en violeta. El fondo, a diferencia de la imagen principal, está pintado con figuras abstractas de diversos colores, especialmente amarillo, verde y rojo. La pintura muestra uno de los temas contemporáneos más actuales: el uso de los dispositivos móviles y de las redes sociales. Esto es una muestra de que el Street art se ocupa de temáticas de actualidad que, en otros ámbitos artísticos, como el de una pintura más tradicional, no tienen cabida.

Otra cuestión interesante es el uso de los colores, con fuertes contrastes, una de las características del grafiti y del Street art, y la diferencia de formatos, en este caso, una pintura figurativa principal que se opone y contradice a la abstracta del fondo; contradicción que tiene cabida en el Street art y no en otras formas de arte más convencionales.

***IMAGEN 4**. Autor: GNivaria. Pinta Malasaña.*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

Esta obra doble en dos cierres de tiendas, muestra una serie de rombos, círculos y figuras rectangulares de color azul, blanco, naranja y verde.

La imagen tiene un contraste de colores, formas bien definidas, y recuerda al mundo del videojuego. Este es otro de los ejemplos en que una obra de Street art hace referencia a un tema de la actualidad, en este caso al videojuego, lo que no suele tener cabida en otras formas de expresión artística. De esta forma, se traslada a un espacio artístico algo que tiene que ver más con aspectos como el consumo.

IMAGEN 5. *Autor: Dante Arcade 2. Pinta Malasaña.*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

En el cierre de un bar, a lo largo de toda la fachada, está pintada la imagen en varias perspectivas de dos amantes. Los colores vuelven a ser contrastados, rojo, violeta, azul y amarillo. En este caso, la referencia es a la pintura de carácter pop. La imagen recuerda al mundo del cómic, con un cierto estilo retro, y tiene una frase en la que pone “shut up little idiot and kiss me”.

El arte pop, surgido en Estados Unidos a mediados del siglo XX, se caracteriza por presentar imágenes figurativas y por la referencia al mundo del consumo y de la publicidad. El Street art suele criticar el consumo y al mismo tiempo se apropia de expresiones culturales que lo reivindican como, en este caso, el arte pop.

***IMAGEN 6**. Autor: SraD. Pinta Malasaña.*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

En esta obra se ven un conjunto de figuras humanas en tonos pastel. Hay una amalgama de colores en los que resulta complicado identificar las figuras. Al igual que ocurre en la primera imagen seleccionada, que podría estar expuesta en un museo y pueden encontrarse diferencias con obras de Street art más cercanas al grafiti, esta obra también podría estar expuesta en un museo. El estilo de la obra seleccionada recuerda al cubismo, con imágenes formadas por planos simples.

Uno de los temas principales del arte urbano en general es el de reivindicar los estratos sociales y las distintas culturas. Hay obras que representan problemas sociales como la inmigración, la exclusión o los barrios de las ciudades donde la situación social es más compleja. Esta obra, con múltiples figuras de distintos colores que pueden reivindicar una cuestión social.

IMAGEN 7. *Autor: Art3sano. Pinta Malasaña.*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

La obra de Street art seleccionada, pintada en el cierre de una puerta, representa a una mujer. Lleva un velo y un pendiente de aro. y el fondo está decorado con una flor. Por otra parte, en el rótulo de la tienda pone "Salvadores", lo que establece un diálogo de la pintura con el texto. Esta es una de las formas en las que se representa en arte urbano: en diálogo con elementos externos de la ciudad.

La pintura de la mujer recuerda al estilo de los murales del artista urbano estadounidense Shepard Fairey. Los murales que tiene en el distrito XIII de París representan a mujeres de otras nacionalidades, como una forma de reivindicación de la inmigración y de otras manifestaciones culturales. A su vez, estos murales se inspiran en los carteles de propaganda rusa, que utilizan los colores rojo, blanco y negro, y suelen representar figuras monumentales.

***IMAGEN 8**. Autor: Jaiku. Pinta Malasaña*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

La obra seleccionada, del artista de seudónimo "Haiku" parece remitir precisamente a esa simplicidad del haiku. Comparte con el arte urbano las formas sencillas y delimitadas. Los tonos, en este caso, no son tan brillantes y expresivos como los de otras obras de Street art. Como en otras de las imágenes seleccionadas, esta pintura podría formar parte de la colección de un museo. En este caso, dialoga además con la puerta del establecimiento, que también está pintada, y con la señal de tráfico que tiene unos tonos que concuerdan con la obra. Se ve, por tanto, que el arte urbano no

se limita a una sola superficie, sino que puede abarcar varias dependiendo de las características de la fachada o el muro donde esté pintado.

***IMAGEN 9**. Autor: Honolulu. Pinta Malasaña.*



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

Esta obra tiene las características formales del Street art: colores que resaltan y formas planas bien delimitadas. Está formada por un conjunto

de planos, círculos y rectángulos superpuestos. La pintura tiene más características que remiten al modernismo que al Street art. recuerda al estilo de la pintora Sonia Delaunay, quien hacía pinturas de este tipo. En este caso, resulta una pintura abstracta.

IMAGEN 10. Autor: Mario García. Pinta Malasaña.



Fuente: Fuente: https://pintamalasana.com

Esta obra de Street art presenta un conjunto de camisas con distintos estampados en una fachada. En este caso, se trata de una obra de arte urbano inusual, pues normalmente se trata de pinturas murales. En este caso, se utilizan camisas que remiten a la tribu urbana de los hípsters y, además, en la fotografía hay una frase: "ser hípster es agotador" en referencia a este grupo. A diferencia de otras obras de arte urbano donde hay una reivindicación social, aquí se hace una referencia a un grupo determinado que tiene que ver con la cultura popular. No hay una representación de la realidad, sino que se representa como las instalaciones artísticas en los museos. En este caso, está en la calle, motivo por el que se considera una obra de arte urbano. también puede haber obras de arte urbano en los museos o galerías, pero suele tratarse de copias. El arte urbano dialoga con la ciudad.

4. RESULTADOS

El primer resultado general, muestra que este tipo de festivales, como el de "Pinta Malasaña" o el "festival CALLE" de Lavapiés, fomentan una interpretación de os barrios. Es interesante pensar el concepto de interpretación: en el caso de otro tipo de obras artísticas, como pintura o fotografía, pueden darse distintos modos de interpretar. Por ejemplo, una fotografía puede estar inspirada en un cuadro, o al revés. En el caso del Street Art, ocurre lo mismo. Las obras de Street art pueden estar basadas en pinturas o fotografías, o en otras obras de arte urbano. La diferencia con las otras ramas artísticas es que, en el arte urbano, se da, además, una interpretación de las calles y de la ciudad. Las fachadas, los muros, etc. son reinterpretados por los artistas urbanos, que se amoldan a las características técnicas de estos soportes.

5. DISCUSIÓN

Este trabajo se ha hecho en comparativa con el libro "Entender el artivismo" (Peter Lang, 2019), que tiene una serie de capítulos dedicados a entender el Street art en sus diferentes manifestaciones: el artivismo como aprendizaje, *civitas*, reivindicación, activismo musical y realidad virtual. Las obras de arte urbano seleccionadas pertenecen a una parte del Street art, especialmente al arte urbano de pinturas murales, que es el más conocido. En este caso, se trata de un festival "Pinta Malasaña" con espacios dedicados exclusivamente a las obras. En el libro mencionado se hace referencia al artivismo como reivindicación política:

Hay que tener en cuenta que la relación entre el arte y la política se ha dado en el siglo XX, tanto en las corrientes artísticas como las Vanguardias como en una parte más teórica. El caso del artivismo hace una reivindicación de manera más clara que las corrientes del siglo XX, porque se trata de un lenguaje directo (Peter Lang, 2019).

En el que a veces tiene más importancia el contenido o el mensaje que la forma, a diferencia de otros movimientos artísticos. Esto se justifica por sus características: el arte urbano está en las calles, en las fachadas y los muros, no requiere de un museo o galería. Por este motivo, las

características técnicas no tienen tanta importancia. Es un arte que se excluye del mercado, aunque pueda formar parte del mismo mediante copias.

Ajenas a la funcionalidad más técnica de la ciudad, las intervenciones de street art se muestran como puntos de referencia, originando así una forma nueva de percepción del espacio urbano. Lo mismo ocurre con los monumentos o zonas que destacan por su arquitectura: las miradas son conducidas a estas zonas que llaman la atención de los viandantes. De esta manera, el arte de la calle no pasa inadvertido y se convierte en un "arte del público" que pone a los ciudadanos en disposición para pensar y cuestionar aspectos de la sociedad.

El arte urbano se caracteriza, como se ha dicho, por estar al margen de las instituciones. En muchos casos, sin embargo, este arte que empieza como una crítica al sistema, acaba por introducirse en el propio sistema de producción y consumo debido a la reproductibilidad de la obra: estampas, pegatinas, camisetas, diseños de objetos, láminas… que copian obras originales de Street art.

Las obras seleccionadas en este trabajo demuestran la vigencia del arte urbano en la actualidad. El Street art es uno de los referentes en la producción cultural, un arte que está a medio camino entre la cultura y el consumo. Depende del espectador valorar si las obras que ve en la calle pertenecen al Street art o al grafiti. También puede reflexionarse sobre cuál es la diferencia entre estos dos conceptos, al tener en cuenta que el hecho de que exista un espacio destinado para el Street art, no significa que lo sea; y, por otro lado, entender que una pintura en un lugar público puede ser considerada también Street art.

6. CONCLUSIONES

Las conclusiones estarán basadas en las 10 obras de Street Art seleccionadas, de los barrios de Malasaña, con el objetivo de mostrar que el Arte urbano es capaz de transformar a los barrios y darles una identidad cultural y social, fomentando la participación de los ciudadanos mediante la reivindicación de temas sociales. Malasaña, uno de los barrios donde está más presente el arte urbano en Madrid, se caracteriza, por otra parte,

por ser un barrio donde hay multitud de grafitis: las calles, las puertas y los escaparates de las calles están pintados con firmas y dibujos de grafiteros, y esto se mezcla con obras murales que sí tienen un espacio destinado para el Street art. En el caso de Malasaña, es fácil confundir, por ejemplo, las obras destinadas a festivales con otras que no están destinadas a espacios de Street Art. En muchos casos, hay una superposición de grafitis, algo que también da un carácter a la ciudad. En el caso de Lavapiés, al tener más amplitud que Malasaña, las pinturas no están tan concentradas y se distribuyen por las calles. Hay multitud de grafitis, pero no tantos como en el caso de Malasaña. Las obras de Street art son más amplias en Lavapiés, con murales que ocupan la fachada de los edificios.

Hay una similitud de barrios con zonas de otras ciudades europeas, por ejemplo, el distrito XIII o barrio chino de París, caracterizado por tener grandes obras murales en las fachadas de los edificios. En este caso, la diferencia con Madrid es que los edificios de París, muchos de ellos del arquitecto Le Corbusier, son grandes y espaciados, por lo que los murales tienen mayor tamaño que en el caso de los murales de Malasaña. Las temáticas sí son comunes en muchos casos. Hay ciudades que, sea por su historia o por sus características estéticas, se prestan más a esta inspiración individual o colectiva. Tal es el caso de Nueva York, Londres o París. En estas ciudades emblemáticas, el Street art suele tener presencia en barrios periféricos o con unas características sociales determinadas.

La utilización de los colores en el Street art tiene una serie de características comunes: en general, se trata de obras que utilizan colores primarios, el rojo, el amarillo y el azul, así como otra serie de colores brillantes que llaman la atención de los espectadores. El origen de este estilo se encuentra en los grafitis, que también suelen utilizar este tipo de tonalidades expresivas. Por otra parte, las figuras representadas o textos suelen ser planas. Hay excepciones, obras de Street art que tienen un estilo figurativo o que incluso se acercan al hiperrealismo, muy distintas del grafiti, pero, en general, el tipo de obras que se ven de Street art, como ocurre en Malasaña, suelen tener figuras sencillas.

Las obras seleccionadas muestran que en el Festival "Pinta Malasaña" confluyen una serie de técnicas y estilos artísticos de arte urbano. Los murales más numerosos son pinturas en las fachadas y en los escaparates de establecimientos. Otros se acercan más a la instalación artística, como el caso de las camisas que hacen referencia a un grupo urbano. Los temas son los que suelen aparecer en el Street art. Algunas obras tienen el estilo de los grafitis, sin un mensaje claro. Otras son más conceptuales o imitan corrientes artísticas como el modernismo o el posmodernismo. Respecto al modernismo, tiene influencias de distintas corrientes pictóricas. En la cuestión del posmodernismo, tiene características del arte pop, la publicidad y el consumo comparte con el arte pop, con la publicidad y el consumo.

8. REFERENCIAS

Baltar, E. (January 01, 2011). Fragmentos de una enciclopedia cubista (aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire). Pensador Vagabundo / Carlos Muñoz Gutiérrez (coordinador).

Baudrillard, J., Bixio, A. & Alvarez, L. E. (2009). La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI de España.

Barja J, Duque F, Neumeister S, Vitiello V. (1996). Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento. Madrid: Identificación y Desarrollo.

Benjamin, W., In Tiedemann, R., Fernández, C. L., Herrera, I., & Guerrero, B. F. F. (2013). Libro de los pasajes. Madrid (España: Ediciones Akal.

Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [Urtext]. Colonia del Mar, México: Itaca.

Benjamin, W., & In Echevarría, B. (2010). Tesis sobre la historia y otros fragmentos.

Dickie, G., & Castro, S. J. (2005). El círculo del arte: Una teoría del arte. Barcelona: Paidós.

J. Castro. (2013). George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12. ISSN 1697- 8072

Lemaître, H. & Baudelaire, C. (1976). Baudelaire—"Le peintre de la vie moderne": (Le Figaro, 26 y 29 nov., 3 dic. 1863): texto escrito entre 1859 y 1860; traducción, Enriqueta Varela y Sandra Penchansky de Zapata; notas, Matilde Vucko de Goy y Enriqueta Varela. Resistencia, Chaco, Argentina: Sección Literaturas Modernas, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste.

Lynch, K., & Revol, E. L. (2008). La Imagen de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili.

Margarita T, Llobell J.J. (2016) El Mandala en el contexto del arte y la espiritualidad. ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Núm. 11 ISSN: 2174-7563

Margolin, Victor. (2013). Visiones de Obama. Universitat Politècnica de València.

Tzara, T., & Picabia, F. (1983). Siete manifiestos Dada. Barcelona: Tusquets.

Warhol, A., & Covián, M. (1981). Mi filosofía de A a B y de B a A. Barcelona: Tusquets.

Sitios web:

Balancia, D (3-5-2018) Exclusive Interview: Shepard Fairey Goes "Beyond the Streets" California Rocker. Recuperado de http://californiarocker.com/2018/05/03/exclusive-interview-shepard-fairey-goes-beyond-the-streets/

Bonnet, C (16-10-2017) La "Marianne de Macron": Shepard Fairey "Obey", artiste star et engagé", L'OBS Recuperado de http://www.nouvelobs.com/galeries-photos/photo/20171016.OBS6072/en-images-la-marianne-de-macron-shepard-fairey-obey-artiste-star-et-engage.html

Butterfly (2012). Rise above rebel woman. Arrested Motion. Recuperado de http://arrestedmotion.com/2012/06/shepard-fairey-mural-in-paris-rise-above-rebel-woman/

Granoux O (2-7-2016) Shepard Fairey: L'art de la propagande peut-il servir lècologie? Télérama. Recuperado de http://www.telerama.fr/sortir/shepard-fairey-l-art-de-la-propagande-au-service-de-l-ecologie,144701.php

Lemarignier, N (30-1-2018) Liberté, Egalité, Fraternité": le street art de Shepard Fairey, alias Obey s'invite à l'Elysée. Recuperado de https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/street-art/liberte-egalite-fraternite-le-street-art-d-obey-s-invite-a-l-elysee-268483

Neuendorf, H (26-11-2015) Shepard Fairey Installs a Massive Globe on the Eiffel Tower to Adress Climate. Artnet News. Recuperado de https://news.artnet.com/exhibitions/shepard-faireys-paris-climate-change-369935

Obeygiant (1995) Recuperado de https://obeygiant.com

Sasportas, V (19-01-2017) HOPE, l'histoire secrète de l'affiche de Barack Obama, Le Figaro. Recuperado de http://www.lefigaro.fr/culture/2017/01/19/03004-20170119ARTFIG00002—hope-l-histoire-secrete-de-l-affiche-de-barack-obama.php

Space Invaders (2018) Recuperado de https://www.space-invaders.com/world/paris/

Street Art 13 (2018) Un parcours dans le 13eme. Recuperado de http://www.streetart13.fr/

DE "JE SUIS L'AUTRE" DE GÉRARD DE NERVAL A "JE EST UN AUTRE" DE ARTHUR RIMBAUD: IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA LITERATURA FRANCESA

NURIA CABELLO ANDRÉS
Universidad de La Rioja

1. INTRODUCCIÓN

¿Quién soy yo?, ¿qué hago aquí?, ¿quién es ese?, ¿es amigo o es enemigo? Estas son algunas de las preguntas que el ser humano se ha planteado con insistencia a lo largo de la historia. Preguntas que ponen sobre la mesa dos conceptos capitales que disponen de entidad propia, "individual", pero que, al mismo tiempo, se perfilan como indefectiblemente unidos. Hablamos de la Identidad y de la Alteridad, del *Yo* y del *Otro*.

> Pour qu'il y ait altérité, il faut une certaine réversibilité. Non pas l'oppsition des termes séparés de moi et d'un autre, mais le fait que les deux sont dans le même bain, qu'ils ont le même destin. Ils ont une double vie inseparable de par le fait que l'un est la trace de l'autre, l'un est celui qui efface l'autre, etc. L'altérité, au sens fatal du terme, implique que le risque est le même pour les deux. La réversibilité est totale même si c'est l'un qui est l'ombre et l'autre qui est l'être (Baudrillard y Guillaume, 1994, p. 147).

En este sentido, un acercamiento al concepto de alteridad, se hace imprescindible.

El concepto de alteridad muestra una gran complejidad tanto en las definiciones como en las implicaciones que se derivan de dichas definiciones.

> L'altérité est sans aucun doute l'un des phénomènes les plus étudiés et l'un des concepts les plus utilisés par les sciences humaines, les lettres et la philosophie au cours des trente dernières années, mais c'est aussi une notion des plus polysémiques et des plus controversées, jusque dans les usages plus ou moins doxiques ou idéologiques qu'on peut en faire aujourd'hui (Ouellet, 2007, p. 7).

Un vistazo rápido a los diccionarios más usuales de la lengua francesa así nos lo muestra. Las definiciones aportadas por los diccionarios franceses de los siglos XIX y XX tienen en común, por una parte, la coincidencia en el origen del término y, por otra, el campo de estudio al que remiten con el concepto de alteridad.

La etimología de la palabra alteridad remite a *alteritas*, que proviene de *alter*. Así, el origen etimológico pone sobre la mesa al otro, al extraño, al extranjero[124].

Las definiciones de los diccionarios establecen una relación directa entre el concepto de alteridad y el campo de la filosofía, de tal manera que la conexión entre identidad y alteridad parte de su condición de antónimos:

> L'altérité est au coeur de l'identité. C'est la raison pour laquelle l'identité est remise en cause par autrui sous quelque espèce qu'il se présente. Deux énigmes de pensée se développent dans le même mouvement: comment penser l'alter ego, le semblable, mais aussi comment penser mon identité de sujet à l'épreuve d'un autre sujet? […] Autrui m'intrigue, au sens où il entre dans une intrigue avec moi, dans le récit de nos vies ou même dans des histoires ou il (elle) et moi sommes 'empêtrés' (Rey, 1998, p. 30).

De hecho, la definición aportada por el *Gran Dictionnaire de la Philosophie* dirigido por Michel Blay no ofrece grandes diferencias con respecto a las entradas de los diccionarios de lengua francesa. Así, este concepto, que proviene de la filosofía antigua, determina el "caractère de ce qui est autre, relation entre des entités mutuellement distinctes" (Blay, 2003, Altérité).

[124] Así lo constatan los diccionarios en sus ediciones de finales de siglo XIX, como el diccionario de Larousse, (1866-1879) o el de Littré, (1877). Las ediciones del siglo XX del Grand Larousssse de la langue française en sept volumes, (1989) o de Le Grand Robert de la Langue Française (1989) abundan en la misma idea.

Por su parte, el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora (1980) nos remite a las entradas de *Alteración* y *Otro* (él) para definir el concepto de alteridad. Ferrater Mora es mucho más preciso a la hora de tratar de dilucidar esta noción y nos dirige a diversas teorías sobre el sentido de *alteración*. La alteración para este autor implica dos cosas: la transformación de una cosa en otra (cambio físico) y el paso de un estado a otro, pero sin perder la existencia inicial.

> [La alteración] puede entenderse en dos sentidos: (1) como transformación de la cualidad actual de una cosa; (2) como transformación de una cosa en otra. Por consiguiente, el término de 'alteración' puede aplicarse indistintamente a todas las existencias, aun cuando de un modo propio sólo convenga a la existencia humana. Empleando la terminología hegeliana, puede decirse entonces que la alteración es la acción y el efecto de un alterarse (*Anderswerden*) por el cual un ser en sí se transforma en otro (*Anderssein*). Esta particular significación de la alteración indica ya que, aun concebida como transformación radical de un ser, el resultado de la alteración no anula jamás lo que había antes de alterarse. En otros términos, la alteración puede entenderse, como el devenir, en el sentido de un cambio en la realidad física y en el sentido de un cambio en la realidad psico-espiritual. En el primer caso, la alteración excluye toda forma anterior […] En el segundo, la alteración es, en última instancia, la consecuencia de una historicidad. Este último sentido es el que se da habitualmente a la alteración (Ferrater Mora, 1980, Alteridad).

Ferrater Mora introduce la idea de historicidad para caracterizar el sentido más habitual de alteridad. No es el objeto de esta investigación emprender un estudio detallado sobre las diferentes concepciones de la alteridad a lo largo de la historia de la filosofía, pero sí creemos que la época es determinante para comprender el clima intelectual y de pensamiento imperante que, por consiguiente, se refleja indefectiblemente en las obras literarias.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL *YO*

La aprehensión del hombre en tanto que sujeto es una cuestión que nace en Occidente con la Modernidad. Si pensamos en los hombres de las tribus africanas o americanas, incluso en las sociedades prehistóricas, el *Yo*, la individualidad, no se entiende tal y como la concebimos en tanto que hombres "civilizados". Los estudios etnográficos y antropológicos han dado cuenta de la organización tribal y social de estos pueblos. El

sujeto no se percibe como individuo sino como un elemento más, integrante de una comunidad, una sociedad. La oposición *Yo*/*Otro* en estas épocas (o sociedades) no viene dada tanto por la confrontación con un individuo distinto de mí, sino con una "entidad" lejana, extraña, de mi colectividad, de mi raza, de mi religión.

Así ocurre también en la Grecia clásica. El hombre vive mirando hacia los otros, no en su individualidad. Laín Entralgo nos dice que la conciencia del *Otro* en Occidente surge "virtualmente" con el cristianismo:

> Para un pensador griego, llamárase Platón, Aristóteles, Zenón o Poseidonio, el otro hombre era un retoño viviente e individual de la común y originaria madre naturaleza; un ser vivo, por tanto, muy poco, sólo accidentalmente "otro" respecto de él, salvo en el caso del bárbaro y el esclavo. Para un cristiano, en cambio, el otro hombre constituye siempre una realidad emergente de la nada, en cuyo centro cuasi divino se mezclan misteriosa y enigmáticamente la capacidad para la deificación y la capacidad para el empecatamiento. […] Virtualmente al menos, el problema del otro nace a la historia con la vigencia social del cristianismo (1988, p. 24).

El autor aclara más adelante lo que quiere decir con "virtualmente" y cuáles son los condicionantes que permiten el paso de la "virtualidad" a la "realidad" en la cuestión del *Otro*. Laín Entralgo destaca cuatro sucesos fundamentales en esta evolución; por una parte, tenemos la creciente secularización durante la Baja Edad Media y el Renacimiento; seguidamente, el auge del Nominalismo a lo largo del siglo XIV y XV; es notable, asimismo, la importancia creciente de la individualidad; y, por último, la soledad del hombre moderno:

> Atenido a su propio pensamiento racional, un pensamiento que de la realidad del mundo sólo cree obtener los símbolos que permiten manejarla humanamente; recluido cada ver más en sí mismo, incapaz de llegar a Dios por medio de su razón, el pensador de la Baja Edad Media queda metafísicamente solo. […] El sentimiento primario del hombre moderno consciente de su propia situación es, pues su radical soledad (1988, p. 28).

Así, la concepción del *Yo* y su relación con el *Otro* que se presenta ante los ojos de ese *Yo* ha ido variando a lo largo de la historia del ser humano. Desde que Descartes planteara su famoso *cogito ergo sum*, poniendo al ser como conciencia pensante en el centro de toda reflexión,

hasta la disolución del sujeto que venimos observando en las teorías más recientes, se ha ido produciendo un desplazamiento del *Yo* hacia el *Otro*[125].

Siguiendo a Pedro Laín Entrango podemos establecer dos etapas fundamentales en la problemática de la relación *Yo*/*Otro* en Occidente: "La primera abarca los tres siglos a los que la historiografía al uso suele dar el nombre de 'modernos': los que transcurren desde los primeros decenios del siglo XVII hasta la Primera Guerra Mundial" (1988, p. 362); y la segunda corresponde fundamentalmente a los pensadores marcados por la gran angustia derivada de los conflictos bélicos del siglo XX, con los pensadores existencialistas en primer término, Heiddeger, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre; Derrida y su teoría de la *différance*; la teoría del otro de Lévinas; la disolución del sujeto de Blanchot y Bataille … la lista es larga (Schuhmacher, 2016).

Estas dos etapas reflejan las posturas, radicalmente opuestas, de los pensadores de estos siglos, respecto de la concepción del sujeto y del *Otro*. Así podemos hablar de la consideración del *otro* como *otro yo* en la época moderna (auge del subjetivismo) y la importancia del *nosotros* en los corrientes del siglo XX, o lo que es lo mismo –el *Yo* no puede existir sin el tú, sin el *Otro*: "el pensamiento filosófico y el vivir cotidiano de nuestro atormentado siglo han pasado de ser 'yoistas' a ser 'comunitarios'" (Laín Entralgo, 1988, p. 363).

En la transición entre estos dos momentos, se sitúan los prerrománticos y románticos alemanes, así como en la figura de Hegel, que tanto influyeron en el período fin de siglo.

Tanto Fichte, con su planteamiento de la necesidad de un *no-yo* para que exista el *Yo*, Schelling, con su Sistema del Idealismo trascendental y la importancia de la Naturaleza para la noción de autoconciencia, preparan el camino a Hegel, que marca el cambio de rumbo de los pensadores en

[125] El sujeto habría surgido pues con Descartes como un sujeto que se pone a sí mismo, el siglo XIX habría producido con Kierkegaard el descubrimiento de la angustia, y la época siguiente habría mostrado cómo se puede reelaborar la angustia estética y filosóficamente y cómo el sujeto se retira finalmente tras el lenguaje. (Bürger y Bürger, 2001, pp. 311-312).

cuanto a la concepción de *Yo* y del *Otro* (Bowie, 1999; Laín Entralgo, 1988).

Hegel abre el camino hacia las posturas contemporáneas que abandonan la posición cartesiana de *Yo soy yo* y el *Otro* equivale a *Otro Yo*, para centrarse más bien en la idea de "el *Yo más Otro = Nosotros*".

> Para Hegel, sin la otra conciencia yo permanecería en un estado de inmediatez irreflexiva, y nunca alcanzaría la fase de reflexión consciente. […] Así pues, la autoconciencia depende de la auto*objetivación*, la negación de sí mismo como conciencia interior individual "cartesiana". Sólo a través de la auto*división*, relacionándose con el pensamiento de otro (que por consiguiente no es *mi* pensamiento) se puede alcanzar una verdadera conciencia de lo que es la autoconciencia (Bowie, 1999, p. 132).

Pedro Laín Entralgo ha resumido brillantemente el cambio de perspectiva que se produce con el pensamiento de Hegel:

> La breve reflexión cartesiana fue gnoseológica y unilateral. ¿Cómo yo, sujeto pensante, puedo conocer que un bulto por mí percibido es tan capaz de pensamiento como yo mismo? En tal caso, el otro no pasa de ser objeto del conocimiento de mi yo. Fichte descubre que la instancia para mi relación con el otro no es unilateral, sino recíproca: tú y yo somos libre actividad moral, y el mutuo engarce de esa actividad nuestra hace que ya *a priori* nos seamos necesarios. Con Hegel la reciprocidad se hace radical y ontológica. "Yo soy yo" pasando por el otro; sin el otro, ese primario juicio ontológico quedaría inexpreso, implícito: el otro es un momento necesario para la plena construcción metafísica, histórica y social de la conciencia de sí. Con lo cual, como observa Sartre, deja el *cogito* de ser punto de partida para el conocimiento del otro, y más bien acontece lo contrario: que es la realidad del otro la que hace posible mi propio *cogito*, porque sólo mediante ella puedo yo llegar a ser objeto de mí mismo. El solipsismo es éticamente imposible, había enseñado Fichte; el solipsismo es ontológicamente imposible, responde Hegel (1988, pp. 111-112).

3. LA ALTERIDAD: UN CONCEPTO POLIÉDRICO

Dada la complejidad de este concepto, no son pocos los saberes humanísticos que han abordado el estudio de alteridad. Los estudios culturales, la antropología, la etnografía, la psicología… Cada uno de estos

campos asentará los rasgos claves de la relación *Yo-Otro*, así como mostrará las diferentes etapas de esta relación[126].

El humanismo, fundamentado en el antropocentrismo, desplaza paulatinamente las posturas teocentristas de la Edad Media. El hombre es la medida de todas las cosas y será, por lo tanto, a partir del Sujeto, la manera en que se plantee cualquier otra relación que a éste le ataña.

Estas premisas, desde el plano del pensamiento, tienen su correlato en el afán por aprender, por conocer, del hombre Renacentista. Será la época de los descubrimientos, de la expansión. Una plasmación de estos hechos la tenemos en el encuentro con el "salvaje", que provoca la curiosidad y la fascinación, por una parte, pero también el miedo ante lo desconocido y, por ende, la necesidad de "hacer desparecer la diferencia". Así, el interés por lo desconocido, deriva, motivado por la ambición y el deseo de expansión, en la colonización y, en consecuencia, en la percepción del *Otro* como un enemigo al que hay que subyugar o dominar. Estamos ante el auge del colonialismo y de los nacionalismos, que alcanzan su máximo apogeo en el siglo XIX.

> L'homme pense d'abord qu'il est seul. Quand il découvre qu'il ne l'est pas et que d'Autres existent, avec une autre pesée, une autre religion, le premier sentiment est la peur. Alors, le premier réflexe est d'assujettir, de coloniser. Bien entendu, c'est l'histoire de l'Occident et des peuples qu'il a nommés "primitifs". Les missionnaires ont essayé d'arracher les croyances multiples, et d'implanter "la bonne façon" d'honorer Dieu, comme s'il n'y en avait qu'une, et que c'était eux qui la détenait. Et au nom de la vérité, d'une seule vérité, ils détruisirent en toute bonne conscience, ce qui n'était pas bon à leurs yeux. Tout en prêchant l'amour, ils ont semé le malheur (Chincholle-Quérat, 2013, p. 13).

[126] L'autre est à la fois l'étranger plus ou moins exclu, dominé ou minorisé, pour une large part des études culturelles (de Said à Spivak), l'un des pôles de la construction identitaire pour certaines théories du sujet (chez Ricoeur, notamment), l'expression même de la Loi et du Symbolique pour d'autres (chez Lacan, exemplairement), la figure emblématique de la responsabilité pour une certaine pensée éthique (chez Levinas, entre autres), le fondement même de toute relation intersubjective (chez Husserl déjà) et de tout dialogisme comme de toute énonciation (pour Bakhtine et pour Benveniste) ou, plus radicalement encore la manifestation de la nature essentiellement hétérologique de l'existence (chez Bataille et ses héritiers) (Ouellet, 2007, pp. 7-8).

Con la época contemporánea y quizás fruto del desgarro provocado por los dos conflictos mundiales[127], el cambio en la percepción del otro se hace visible. Ya no me fijaré en el otro como un "animal exótico", ni como un "enemigo al que hay que destruir", sino como un complemento de mi identidad propia.

> Après la rencontre avec l'Autre, dans la conscience qu'il existe de multiples langues et de multiples vérités, commence le voyage intérieur, l'approfondissement de soi. La conscience d'être responsable de sa vie. Si l'autre ne sert plus de projection à nos ombres, alors il faut chercher la part d'ombre en nous-mêmes. Et le travail intérieur mène à une Altérité nouvelle. Qui ou Quel est ce grand Autre devant lequel nous nous tenons alors? (Chincholle-Quérat, 2013, p. 16).

La literatura ha ido plasmando a lo largo de los diferentes períodos este proceso evolutivo del pensamiento hacia el *Otro,* como se observa en la creación tanto de "tipos literarios" como el extranjero, el indígena (Lüsebrink, 1996), como en la aparición de diferentes géneros literarios: la escritura de memorias o de reflexiones, los relatos de viajes, la literatura colonial, las novelas epistolares propias de los siglos XVI, XVII y XVIII, en las que el *Yo* se alza solitario y supremo. El comienzo del cambio en el ámbito francófono se produce quizás con Rousseau y Chateaubriand, con la presentación de un *Yo* en comunión con la naturaleza, nostálgico y exaltado. La evolución continúa y asistiremos al descubrimiento de un *Otro* que nos acecha primero y que luego se revela como proyección de nuestra conciencia, como es el caso de Nerval, Maupassant, Rimbaud…

En el siglo XX, la problemática se desplaza, fruto de los cambios sociales, ideológicos y políticos. La literatura del exilio, la literatura de mujeres, la literatura de la negritud… en todos estos ejemplos, la problemática del *Yo* que se enfrenta a la mirada y la presencia del *Otro* se sitúa en un primer plano.

[127] La Segunda Guerra Mundial representa a nuetro entender una imagen paradigmática del rechazo al otro, al diferente, al que no es como yo.

El estudio del *Otro* en literatura implica obligatoriamente sobrepasar el campo de la literatura y adentrarse en ámbitos de la ideología, de la cultura, como nos dice Hans-Jürgen Lüsebrink :

> L'analyse de la perception littéraire de l'Autre, loin de constituer uniquement un 'thème' ou une 'image', dépasse ainsi largement, notamment à travers les niveaux d'analyse sociocritique et discursif, le domaine de la littérature proprement dite (1996, p. 61).

4. LA LITERATURA Y LA ALTERIDAD

Víctor Bravo (1987) sitúa el nacimiento de la literatura moderna en el Romanticismo. Este movimiento establece la cuestión de la Identidad y la Alteridad como núcleo de su pensamiento estético, herencia que recibirán los autores simbolistas. La literatura moderna, nos dice el autor, tiene el mérito de poner en escena la alteridad:

> El Romanticismo [...] hará de esta intuición de la dualidad uno de los centros de su estética. […] Con el romanticismo, al postularse la alteridad como centro de la estética, se abre la posibilidad de que el discurso literario [...] exponga su materialidad, la designación de su propio espesor como otra realidad del mundo. Sabemos que no será sino hasta el advenimiento de la obra de Mallarmé cuando el discurso literario tome plena conciencia de su conquista (1987, p. 22).

4.1. La alteridad, del Romanticismo a la literatura fin de siglo

Desde esta alteridad nacida en el Romanticismo y, a lo largo del camino que conduce hasta el Simbolismo, en lo que respecta a la integración del concepto de alteridad en la poética individual de los creadores, parada obligada es Gérard de Nerval.

4.1.1. La alteridad frente a la identidad: Gérard de Nerval

A partir del Romanticismo, Gerard de Nerval es uno de los autores más representativos en cuanto a la importancia que cobra la alteridad en su relación con la identidad. Constancia de este aspecto quedó plasmada en la célebre expresión "je suis l'autre" que Nerval dejó escrita de su puño y letra en 1854 bajo uno de sus retratos. Nerval, siempre al borde del abismo, entre la lucidez y la locura, hasta que cayó definitivamente en la enfermedad, vivió con la angustia de confundirse, de no distinguirse

del otro. Las palabras de Nerval son una constante en su obra; de hecho, esta idea es el centro en uno de sus poemas más conocidos "El Desdichado", publicado en 1840 y recogido de *Les Chimères:*

Je suis le Ténébreux, -le Veuf,- l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Etoile est morte,- et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.
Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.
Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène…
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée (2004, p. 52).

Y como nos dice Rosa de Diego:

> la actitud del poeta es ambigua y singular, mezclando constantemente la realidad con la imaginación, buscando el sentido de su destino en medio de un universo lleno de misterio, de irracionalidad, y relacionándolo sin cesar con la creación literaria. […] Por otra parte estos ataques de locura contribuyeron a borrar las fronteras entre la realidad y el sueño, a reforzar ese desencanto frente a la realidad… (2000, pp. 136-137).

En Nerval, tenemos la confusión, la falta de seguridad en la identidad propia, "¿yo soy yo o soy el otro que siempre está conmigo?". Nos situamos ante una representación del desdoblamiento, de la dualidad: el que está despierto, por un lado, y el que sueña, por otro. No en vano para Nerval el sueño era la segunda realidad.

Así lo leemos en el preámbulo de *Aurélia*:

> Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensé, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence (1985, p. 17).

El caso de Gérard de Nerval supone un ejemplo paradigmático de la experiencia del desdoblamiento. Las obras más significativas de este autor

así lo reflejan: *Les Illuminés* (1853), *Les filles du feu* (1854), *Aurélia* (1855).

Sin embargo, estamos todavía lejos de la integración identidad/alteridad que llevarán a cabo los autores de la época fin de siglo. En el camino que nos conduce de una concepción a otra, encontramos la figura inclasificable de Arthur Rimbaud.

4.1.2. La alteridad en la identidad: Arthur Rimbaud

En efecto, la experiencia de la alteridad por parte de Arthur Rimbaud merece una parada obligada. El salto desde Gérard de Nerval hasta Rimbaud[128] es notable. La celebérrima expresión "Je est un autre" aparece en dos cartas que Arthur Rimbaud dirige a Georges Izambard y Paul Demeny, respectivamente, en 1871. Estas cartas son conocidas como *du Voyant* y en ellas Rimbaud explica la concepción y la función del poeta.

Con la expresión "Je est un autre", el poeta nos enfrenta a una nueva concepción del Yo. La focalización aquí, a diferencia de Nerval, está en lo extraño, en lo extranjero que nos habita. De hecho, la construcción de la frase es paradójica *per se*. "Yo soy yo y el otro" al mismo tiempo. El empleo del verbo en tercera persona junto con el pronombre en primera persona da claras muestras de esa indefinición, el extrañamiento es el faro que permite seguir el proceso. ¿Cómo es posible que Yo pueda designar al mismo tiempo la individualidad y la alteridad? La respuesta de Rimbaud parece indicar que quizás el yo solo puede definirse y reafirmarse en tanto que existencia que se suma y, a la vez, se opone al otro.

---

[128] De igual manera, Lautréamont en el Canto V, 3 de Les Chants de Maldoror (1869) afirma: "Si j'existe, je ne suis pas un autre". Como vemos, los tres autores (Nerval, Lautréamont, Rimbaud) manifiestan la preocupación por la alteridad, pero, como dice Liliane Durand-Dessert, Ducasse reacciona de manera diferente: "À la différence de Nerval, Lautréamont ne renonce à aucun des deux termes de la dialectique, et il faut reconnaître qu'il est doté d'une conscience assez puissante pour supporter avec une égale endurance l'écartèlement majeur et la crucifixion la plus intense. […] Comme Rimbaud, il découvre son état de dépendance et d'assujettissement à "l'Être qui est plus fort que lui". Mais, à la différence de Rimbaud, il le refuse. Rimbaud accepte et provoque l'enthousiasme prophétique, parce qu'il fait progresser sa carrière poétique. L'orgueil ducassien ne peut s'accommoder de ce qui lui apparaît comme une compromission et, de ce fait, le problème se pose en termes strictement ontologiques: la possession du dieu, conçue d'abord comme une forme d'aliénation, est refusée au nom de l'unité et de l'autonomie" (2004, pp. 151-2 y 153).

La primera carta del 13 de mayo, cuyo destinatario es su profesor Georges Izambard nos permite leer: "On me pense […] Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!" (Rimbaud, 1975, p.113).

En la segunda carta del 15 de mayo, destinada a Paul Demeny, Rimbaud escribe: "Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène" (1975, pp. 135-136).

La comprensión de la expresión que nos ocupa es más clara si atendemos a la continuación del pensamiento de Rimbaud en ambos fragmentos: "le bois qui se trouve violon" y "le cuivre s'éveille clairon". Tanto la madera como el cobre son los materiales, primeros, interiores (ilustración de lo particular-individual) que originan el violín y el clarín (lo ajeno, lo nuevo, lo exterior). Pueden ser una cosa y otra al mismo tiempo.

Para Marc Eigeldinger, Rimbaud nos propone:

> une conception plus ou moins nouvelle de la fonction du Moi, à travers la célèbre affirmation: Car Je est un autre, par laquelle il s'insurge contre l'égotisme romantique. La mystérieuse formule s'explique à coup sûr en fonction du contexte, mais aussi par la référence aux notions de "l'intelligence universelle", avec laquelle il entretient une relation existentielle, par la possibilité de métamorphoser le moi individuel en un moi collectif. Il substitue à la conception subjective du moi une conception objective de l'être… (1975, p.104).

Conforme a estas premisas, la explicación vendría dada, según este autor, por el concepto de "Inconsciente Colectivo" tal y como lo definió C.G. Jung. Así:

> Le moi du poète devient *un autre*, un non-moi par une projection au niveau de la psyché collective, en agrandissant son être à l'échelle du cosmos et de l'humanité, en puisant son inspiration dans le réceptacle de "l'âme universelle". Le sujet revêt le statut d'un objet, déterminé par la conscience d'appartenir à l'ordre de l'universel et de s'exprimer en son nom (Eigeldinger, 1975, p. 106).

Esta afirmación queda legitimada por las propias palabras de Rimbaud, que escribe "On me pense" y "j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute" (que aparecen en la primera y en la segunda carta respectivamente). Asistimos, por una parte, al extrañamiento del sujeto y a su objetivación y, por otra, a la exteriorización de su interioridad. El poeta se contempla desde fuera, como un espectador.

Únicamente de esta manera el poeta se despersonaliza, mediante un *dérèglement de tous les sens*, s0lo así se *fait voyant*, condición necesaria para interpretar, desvelar el sentido escondido de las cosas[129].

Identidad y alteridad se presentan, por tanto, como las dos caras de la misma moneda, ya que nuestra identidad propia no puede construirse sin la mirada del otro ni hacia el otro; aunque, evidentemente, conservando las diferencias. Como nos dice Claude Benoît, volviendo a la famosa frase de Rimbaud:

> "Je est un autre" pourrait sembler une affirmation paradoxale, car elle met en question la frontière entre identité et altérité, tout en maintenant l'opposition par ses termes mêmes. Une telle proposition invite à concevoir le sujet dans son rapport à lui-même mais aussi dans son rapport à autrui (2008, p. 148).

Si bien Arthur Rimbaud no puede considerarse como una influencia directa en los escritores de la época fin de siglo, estos van a manifestar en su obra la misma gran preocupación por el sentido de la Identidad, tanto personal como artística[130].

---

[129] Esta manera de enfrentarse a la alteridad tiene cierta coincidencia con las ideas estéticas de Schopenhauer: "La contemplación disuelve la oposición entre sujeto y objeto. El genio artístico se caracteriza por una capacidad de objetivación que le permite ver la esencia de las cosas, su Idea, sin distraerse por cualquier otra relación con el objeto generada por pasiones pasajeras" (Bowie, 1999, p. 223).

[130] Christa y Peter Bürger resumen de la siguiente manera la evolución: "Rimbaud describe la actividad creadora, en las célebres cartas-voyant, como una actividad en la que "otro" interviene: "Je est un autre". Mallarmé da un paso más y convierte la autodisolución del yo individual en presupuesto de la producción de obras absolutas [...]. Valéry sistematizó el concepto poético de Mallarmé. El yo no se expresa, más bien crea configuraciones en las que otros reconocen expresión. Valéry intenta librar a la poesía de la mancha que lleva adherida como praxis premoderna. Le gustaría disolverla en cálculo y azar". (2001, pp. 291-292).

5. CONCLUSIONES

La evolución, como hemos visto, de los conceptos de identidad y alteridad desde el Romanticismo hasta el período finisecular desemboca en la percepción que la estética simbolista, esencial en la literatura *fin-de-siècle*, tendrá de los mismos. El Simbolismo busca el conocimiento de la realidad "ideal" a través del conocimiento interior, poniendo así de manifiesto la interrelación entre identidad y alteridad. El símbolo será el medio para lograr ese conocimiento, la única manera de acceder, porque el símbolo une, despoja de lo material y se queda con la idea, lo que perdura.

El símbolo, tal y como lo conciben los simbolistas, no puede entenderse sin la contribución de los Románticos (Hernández-Pacheco, 1995), ni, por supuesto, de E.A. Poe o de las ideas de Swedenborg, de los Iluministas y de los Martinistas[131].

Pero si una figura es esencial en la conformación del concepto de símbolo para los simbolistas es Charles Baudelaire y su Teoría de las Correspondencias. Este, en su soneto "Correspondences", postula por que "le poète doit […] savoir ces mystérieuses correspondances et les faire connaître " (Léoutre et Salomon, 1970, p. 11). Así, los simbolistas conciben el símbolo como una forma básica de Correspondencia que "permet de deviner les liens invisibles entre le monde sensible et le monde inteligible " (Juszezak, 1985, p. 23).

Como dice Simon Harel : "Les formes esthétiques du soi et de l'autre obéissent encore, de manière systématique, à la mise en scène du monde visible. Les notions d'identité et d'altérité reposent sur la perception de

[131] Así, Swedenborg afirmaba : "… dans le Monde Naturel, […] il n'y a pas le plus petit objet qui ne représente quelque chose dans le Monde Spirituel, ou qui n'ait là quelque chose à quoi il corresponde" (Swedenborg, 1985, p. 18 [2992]). Por su parte, Éliphas Lévi, en la misma línea, no duda en aseverar : "Il existe, disons-nous, des harmonies réelles et des correspondances essentielles, antérieurement à toute poésie, la poésie n'étant d'ailleurs que le sentiment de ces correspondances et de ces harmonies dont la prophétie supérieur à la poésie será la révélation" (Lévi, 1851, pp. 57-60, como se cita en Mercier, 1969, p. 64). En estas afirmaciones podemos apreciar, sin ningún tipo de duda, la relación que existe entre las diferentes tendencias, a pesar de que las ideas de Swedenborg y de Lévi tengan un componente religioso marcado, que no será tan relevante en el Simbolismo.

l'autre, qui fait figure de sujet identifié, reconnu, puis catégorisé" (2007, 353).

Un ejemplo de esta concepción simbolista lo encontramos en el autor Henri de Régnier, quien confiesa en sus *Cahiers* el 10 de octubre de 1889 lo siguiente: "La duplicité de l'âme. Le dédoublement perpétuel de l'esprit, la fictive présence d'une sorte de frère" (2002, p. 198)[132].

6. REFERENCIAS

Baudrillard, J. y Guillaume, M. (1994). Figures de l'altérité. Descartes &Cie.

Benoît, C. (2008). Quand " je " est un autre. À propos d'Une belle matinée de Marguerite Yourcenar. Relief 2 (2), 145-160. http://www.revue-relief.org.

Blay, M. (Dir.). (2003). Grand Dictionnaire de la Philosophie. Larousse.

Bowie, A. (1999). Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual.Visor.

Bravo, V. (1987). Los poderes de la ficción. Monte Ávila Latinoamericana.

Bürger, C. y Bürger, P. (2001). La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne à Blanchot. Akal.

Chincholle-Quérat, G. (2013). Identité et altérité à travers deux contes. Voyage initiatique et poétique. L'Harmattan.

De Diego, R. (Ed.). (2000). Antología de la poesía romántica francesa. Cátedra Letras Universales.

Durand-Dessert, L. (2004). L'un et l'autre, Nerval, Rimbaud et Lautréamont, Le problème de l'altérité dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont. En O. Massoumou (Dir.), L'image de l'autre dans la littérature française (pp. 147-155). L'Harmattan.

Eigeldinger, M. (1975). La Voyance avant Rimbaud. En A. Rimbaud, Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871). Librairie Droz.

Ferrater Mora, J. (1980). Diccionario de filosofía. Alianza Diccionarios.

[132] Esta reflexión podría aplicarse perfectamente a Guy de Maupassant, quizás el autor de los relatos fantásticos más célebres de los últimos años del siglo XIX en Francia. Guy de Maupassant, representante del llamado fantástico patológico a partir del conocimiento de la obra de E.A. Poe, vive con la amenaza constante de la presencia del "otro" que le roba la vida. Sus relatos fantásticos más perturbadores reflejan claramente, ya desde los títulos, esta fobia. Es el caso, entre otros, de Qui sait? o de Le Horla.

Guilbert, L., Lagane, R. y Niobey, G. (Dirs.). (1989). Grand Laroussse de la langue française en sept volumes. (Tome I A-CIP). Librairie Larousse.

Harel, S. (2007). L'humain jetable. Architectures précaires du quotidien. En P. Ouellet et S. Harel (Dirs.), Quel autre? L'altérité en question (pp. 351-378). VLB Éditeur.

Hernández-Pacheco, J. (1995). La conciencia romántica. Tecnos.

Juszezak, J. (1985). Les sources du Symbolisme.SEDES.

Laín Entralgo, P. (1988). Teoría y realidad del otro. Alianza Editorial.

Larousse, P. (1982). Grand dictionnaire universel du XIX siècle. (Tome I A.-ARC). Slatkine Reprints. (Édition de París 1866-1879).

Léoutre, G. y Salomon, P. (1970). Baudelaire et le Symbolisme. Masson et Cie.

Lévi, É. (1851). Allégories. En M. L'abbé Migne (Dir.), La Nouvelle encyclopédie théologique, (T. VII, pp. 57-60).

Littré, P-É. (1999). Dictionnaire de la langue française. (Tome 1 A-Concret). Encyclopaedia Britannica France. (Édition Hachette, 1877).

Lüsebrink, H-J. (1996). La perception de l'autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle. Tangence, 51, 51-66.

Mercier, A. (1969). Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914). Nizet.

Nerval, G. (1985). Aurélia, Un roman à faire, Lettres à Aurélia. Lachenal & Ritter.

Nerval, G. (2004). Obra literaria. Poesía y prosa literaria. Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores.

Ouellet, P. (2007). Le principe d'altérité. Introduction. En P. Ouellet et S. Harel (Dirs.), Quel autre? L'altérité en question (pp. 7-43). VLB Éditeur.

Régnier, H. (2002). Les Cahiers Inédits (1887-1936). Éditions Pygmalion/Gérard Watelet.

Rey, J-F. (1998). Autrui dans la pensée des droits de l'homme: à priori invisible et richesse du visible. En J-F. Rey (Dir.), Altérités: entre visible et invisible (pp. 21-46). L'Harmattan.

Rimbaud, A. (1975). Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871). Librairie Droz.

Robert, P. (1989). Le Grand Robert de la Langue Française. (Tome 1 A-Bio). Éditions Le Robert.

Schuhmacher, M. (Ed.). (2016). De l'Un à l'Autre. Les discours sur l'altérité, de Montaigne à Grand Corps Malade. Flammarion.

Swedenborg, E. (1985). Traité des représentations et des correspondances. Éditions de La Différence.

SECCIÓN II

OTREDADES EN DISPUTA, SUJETOS DISIDENTES

SUPERSTICIONES, MARGINACIÓN Y VIDA PÚBLICA EN LA VALENCIA TARDOMEDIEVAL

ANNA ISABEL PEIRATS NAVARRO[133]
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

1, INTRODUCCIÓN

En la sociedad tardomedieval en Valencia, y más allá de la visión ideal de una época, existían colectivos que se consideraba que eran el resultado de la mano castigadora de Dios por los pecados cometidos; de este modo se fue agravando, al menos, la sensación de miedo (Delumeau, 1989). A pesar de la existencia de estos grupos excluidos de la sociedad, hay que aducir todavía la fuerte impronta de un colectivo femenino que, además del hecho de ser mujeres[134], se dedicaban al ejercicio de actividades consideradas al margen de la ley o de dudosa moralidad.

2. OBJETIVOS

En concreto, en este artículo se presentará una aproximación al trato otorgado a las mujeres que se dedicaban a la curación de la salud, a pesar de no poseer una formación profesional, sino una experiencia vital, como las matronas y las sanadoras, vistas en muchas ocasiones como

[133] Prof. Dra. de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia. Web: https://www.ucv.es. E-mail: anna.peirats@ucv.es. Directora del "Institut Universitari Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes (IVEMIR) de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir". Directora de Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad de la UCV.

[134] La mujer, desde el mismo momento de su creación, era considerada como un ser inferior al hombre, puesto que fue formada a partir de una costilla, como consecuencia de la aparición del hombre sobre la tierra. Eva fue creada como un ente secundario, condicionada negativamente. Junto a Aristóteles (De gen. anim., II, cap. 3) y la tesis de que la mujer era una mas occasionatus, santo Tomás de Aquino consideraba esta inferioridad como un principio indiscutible.

hechiceras, así como las brujas, fuentes inspiradoras de magia negra, que a pesar de los evidentes prejuicios, estas mujeres ejercían actividades bastante solicitadas por la población de los siglos XIV al XVI. Asimismo, las prostitutas constituyen otro colectivo ampliamente estigmatizado en la sociedad medieval.

3. EL EJERCICIO DE LA MATRONA

Desde la antigüedad, en todas las culturas y tradiciones, se ha constatado la importancia del ejercicio de la mujer en la curación de enfermedades y, en especial, en el primer momento de contacto en el mundo, como figura importante en el parto. Desde el punto de vista de la ginecología y de la obstetricia[135] medieval, debemos partir de la premisa de que en la antigüedad la obstetricia se ejercía en la práctica sin haber adquirido estudios, y administraba por parte de las mujeres[136], las llamadas "matronas" y las "asistentes" que transmitían su saber de madres a hijas, dado que nunca intervenía el médico en el parto, a no ser que peligrara la vida del recién nacido.

A pesar de que entre algunas matronas se aprovechaba el manual de Trótula de Salerno, *De curis milieribus*, que trataba sobre el cuerpo femenino, con la intención de servir a modo de guía a las matronas letradas

[135] El término "obstetrix" era la forma de dirigirse en Roma a las matronas. La etimología de la palabra latina deriva del verbo obstare, en el sentido de "estar al lado de" o "delante de", puesto que la matrona acompaña a la partera (Conde, 2011). Los libros de Sorano de Éfeso (siglo II), en materia de ginecología y de obstetricia, contenían aspectos novedosos, como la ética de practicar la medicina, por lo que tuvieron una gran repercusión en el ámbito científico. Entre sus estudios cabe destacar El Arte obstétrico, un tratado sobre las enfermedades de las mujeres, dedicando una primera parte a las cualidades físicas y espirituales de las matronas (Lattus y Carreño, 2010). En el siglo XI, la escuela de Salerno se considera el primer centro médico europeo. Trótula, a quien se la designaba como sapiens matrona, es autora del tratado Passionibus mulierum curandorum, conocido como Trotula maior, que trata de las enfermedades de las mujeres antes, durante y después del parto, con amplia difusión hasta el siglo XVI.

[136] Esta actividad sanitaria de las mujeres, en tanto que asistentes profesionales en los partos, abarca hasta los siglos XVI y XVII. A partir de ese momento, era necesaria una licencia para ejercer esta práctica, con lo que se redujo considerablemente el ejercicio de las matronas sin estudios (Gutiérrez, 2015).

o, de lo contrario, aprenderlo de memoria entre las mujeres iletradas (Greeen, 2001, pp. 27-54)[137].

Durante mucho tiempo el momento del parto se rodeó de aspectos ocultos, incluso mágicos, que partían de supersticiones transmitidas oralmente, sobre todo en cuanto a la placenta y al cordón umbilical, que se imaginó que otorgaban poder y otras cualidades sobrenaturales (Laurent, 1989).[138] Las mujeres que asistían en los partos debían ser buenas cristianas y de costumbres ejemplares, además de disponer de la autorización de pronunciar un bautismo *sub conditione*, de emergencia[139], en caso de necesidad (Gélis, 2006, p. 176). En este sentido, y partiendo del hecho de que se trataba de mujeres de vida cristiana ejemplar, se remarcaba la importancia de que la matrona pronunciara algunas oraciones en la oreja derecha de la partera.

4. SANADORAS Y HECHICERAS EN LA SOCIEDAD MEDIEVAL

A pesar de la probada competencia profesional de las matronas en cuanto al conocimiento del cuerpo femenino, la influencia de las dotes sanadoras se asociaba, con frecuencia, a los poderes sobrenaturales[140],

---

137 La tarea de la matrona, tal y como era costumbre en toda la tradición medieval, consistía en asistir en el parto y en el posparto; podía ser testigo jurídico legal, en caso de posibles testamentos o herencias a consecuencia del parto (Green, 2001).

138 En este punto, cabe resaltar la evidencia de elementos que se creía que presentaban virtudes ocultas, como la caramida, o piedra imán que tiene la capacidad de atraer el hierro y el acero, o el coral, piedras que debía coger la partera en la mano derecha o, si no era posible, llevar colgadas en el cuello. En los textos medievales se evidencian mujeres que practican la curación del cuerpo en diversos ámbitos: el uso de los baños con hierbas aromáticas, que se utilizaban para provocar movimientos intestinales, como la artemisa, utilizada con frecuencia como droga para acelerar el parto (Conde, 2011).

139 En la legislación sinodal se hace referencia a que las matronas debían saber administrar el bautismo, de acuerdo con el Sínodo de París (1313), el concilio de Reims (1408) y la legislación de Arres y Tounai en el siglo XV. Las matronas debían aplicar el ritual del bautismo al recién nacido inmediatamente después de una cesárea, intervención que solo se llevaba a cabo en la Edad Media en caso de que la madre hubiera fallecido en el parto, por si acaso la criatura moría a continuación (Taglia, 2001).

140 Estas mujeres habían asimilado, sin recibir ninguna formación académica, las propiedades curativas de las hierbas, y disponían de remedios efectivos, como: el centeno, contra los dolores del parto; la belladona, como antiespasmódico; la digitalina, extraída de la planta de la

cuyas prácticas constituían una gran amenaza y un peligro social (Garcia Ballester, 1976, p. 42).

Desde la vertiente de la cultura popular, la acción de las sanadoras y de las hechiceras estaba penada con la muerte; así, las ejecuciones de sortílegas o hechiceras eran habituales en Valencia, según se documenta en los registros penales y en los dietarios (ARV, Justicia Criminal, 16, año 1402, f. 37; Narbona, 1998, p. 105).

4.1 Sanadoras, hechiceras y brujas en la literatura didáctica y moralizante

Hasta tal punto influyó la presencia de las sanadoras y de las adivinas, que desde la predicación de masas, y para influir en las costumbres de visitar adivinas o hechiceras, insiste San Vicente Ferrer al servicio de modificar las conductas nocivas y pecaminosas de la gente que acudía a las sanadoras, sortílegas y hechiceras (Sanchis Sivera ed., 1932-1934: I, p. 21). Y hasta tal punto era vehemente en su predicación que argumentaba que había que quemar a quien frecuentara estas hechiceras, para salvar el alma de los fieles[141].

Más allá de la influencia detractora de los sermones, y desde la literatura didáctica, con el fin de denigrar la figura femenina para evitar caer en el pecado de la carne, en una de las obras más representativas de las letras valencianas del Siglo de Oro, el *Spill* de Jaume Roig, las mujeres por lo general son descritas como agentes de hechicerías y prácticas nigrománticas. A lo largo de toda la obra Roig remarca una inclinación natural de las mujeres a la hechicería[142] y a la brujería, desde el tema que más

dedalera, en el tratamiento de las afecciones cardíacas; hierbas digestivas y sedantes; la ruda silvestre, para curar el dolor de lado, del pecho y los dolores de articulaciones, etc.

141 "a vosaltres, regidors de viles e ciutats, que vullats corregir peccats notoris ab bones penes: si negú va a adevins ni adevines punir-lo fort, e cremar los adevins; aprés, de jurar, que degú no jur ni blasfeme de Déu, ni gos renegar de Déu, etc. Jesuchrist és lo senyor qui u sap tot" (Sanchis Sivera ed., 1932-1934: I, p. 181).

142 Esta misma tendencia en la hechicería femenina se remarca en una obra de la literatura francesa que influye en el Spill, el Livre des Lamentations de Matheolus, de Lefèvre, donde la mujer de Matheolus, Perrette, aunque no era sortílega (I, 1472) creía en augurios, conocía las propiedades de las hierbas y se basaba en la influencia de las fases de la luna: "Des herbes cognoissont chascune/ et l'influence de la lune" (II, 2043-44).

repugnancia provocaba en todos los ámbitos, tanto desde la religión, como desde la ciencia y la filosofía medievales: la menstruación. En este sentido, y partiendo del contexto bíblico del Levítico, en el *Spill* se evidencian los efectos mágicos que produce el paño menstruado. Desde el paso al espacio exterior del campo, además, se reafirma la creencia popular de que la sangre menstrual destruye las cosechas, que, por otra parte, comparte el legado de los tratados morales, como el *De contemptu mundi*[143], además de provocar la rabia en los perros y la lepra en el ser humano[144] (vv. 9583-9587).

Además, en el *Spill* se hace explícito cómo las mujeres a partir de "cierta grasa fundida", se convierten en brujas; se reúnen en la cueva o "sabbath", llamado por Roig con el topónimo de Biterna[145], que tiene su origen en el folklore y en los manuales de los nigromantes. Hay que insistir en que, además de tratarse de un topónimo imaginario, como estrategia degradadora al servicio de la verosimilitud, que permite asociar a las mujeres al mundo de las brujas, la hechicería y otras manifestaciones mágicas estaban relacionadas en la Edad Media con los rituales de veneración al diablo en forma de macho de cabra. Además, y para asegurar

---

143 "Profecto sanguine menstruo ....ut ex eius contactu fruges non germinent" (Lewis ed. 1978: IV, 101). En las Etimologías de San Isidoro se argumenta que el carácter impuro de la sangre menstrual hace morir la vegetación, impide la germinación de las plantas y provoca la oxidación del hierro (XI, 1, 140).

144Debemos aludir aquí a la leyenda de la doncella venenosa, que se aprovecha en el Spill (vv. 9716-9721), capaz de transmitir veneno durante la menstruación, que puede causar la muerte en los hombres que mantengan en ella relaciones sexuales (Jacquart y Thomasset, 1989, p. 73). En Eiximenis, este mismo ejemplo está protagonizado por Alejandro, Aristóteles y una doncella que provoca la muerte a todo el mundo que se acerque: "llegim d'aquell gran Alexandre que, com li fos presentada per amiga una fort bella donzella, Aristòtil li consellà que no s'i acostàs per res, car en l'esguart li avia conegut que tota era verí, e axí que qui ab ella jagués morria de continent" (DC, Eiximenis ed. 1986-1987: II, c. 887).

145 Aparte de tratarse de un lugar imaginario, introducido por Roig para fomentar mayor verosimilitud, los orígenes de este Boc de Biterna no son fáciles de averiguar. En un códice de letra gótica de principios del siglo XV en el que se encontraban escritos los deberes y costumbres propias del Vall d'Àneu, figura un fragmento del 26 de junio de 1424. En este extracto de los Furs catalanes del Vall d'Àneu (Saroïhandy, 1917, pp. 26-49) constan los castigos que debían imponerse a las brujas: "en la dita vayll se agen comessos crims molt inormes ab envés Déu e la dita vayll, ço és que van de nit ab les bruxes al boch de Biterna, e aquell [el dimoni] prenen per senyor fahent-li homenatge, renegant lo nom de Déu, enans de nit, levant los inffants petits dels costats de lurs mares" (f. 27v).

la verosimilitud de sus versos, Roig alude al proceso de la cacería de brujas (Vinyoles, 2007, p. 28), que tuvo lugar en la Europa moderna (Levack, 1997), sobre todo en Alemania, Francia, Inglaterra y los Países Bajos, y con menor intensidad en Italia o España (Kramer y Sprenger, 2019, p. 39), con focos concretos como Cataluña[146] (vv. 9722-9743). Para contextualizar este proceso de la cacería de brujas, es necesario partir del hecho de que, aunque en 1376, Nicolau Eimeric publicó el *Directorium inquisitorum*, en el que se dedicaba atención a la nigromancia ya la invocación al demonio (De Puig, 2007), el punto álgido de la visión denigratoria y de la descripción de las atrocidades y procesos asociados a las matronas, brujas, hechiceras y adivinas se recoge en el *Malleus maleficorum* (1486), de los inquisidores H. Kramer y J. Sprenger (Kors y Peters ed., 1973).

En este sádico manual se remarca la crueldad, además del cinismo y la brutalidad a la hora de recomendar toda clase de torturas, que solían terminar en la hoguera o en la decapitación. Cabe puntualizar que el *Malleus maleficorum* se convirtió en el arma poderosa que utilizaron los magistrados y los jueces, entre otras autoridades, para hacer frente a la brujería en Europa, y que permitió la tortura y la muerte, en solo dos siglos, de más de setenta mil personas, la mayor parte de las cuales eran mujeres (Kramer y Sprenger, 2019, p. 5). Los inquisidores del *Malleus maleficorum* defendían de forma fanática, e indicando siempre que no describían casos ficticios, sino documentados en la realidad, con constantes referencias a citas de autoridad, a modo de tratado, extraídas de la Biblia, san Agustín, santo Tomás, etc., que las brujas se reunían en sus cuevas secretas y cabalgaban a lomos de un demonio en forma de macho de cabra, al que rendían adoración y culto.

En el *Malleus maleficorum* se ponen de manifiesto afirmaciones vehementes, como que la brujería[147] es la más vil de todas las supersticiones,

[146]La traducción de los versos es mía: "Con cierta grasa fundida, como dice la gente, se preparan un ungüento; ululan por las noches, muchas de las cuales se reúnen y reniegan de Dios. Adoran a un macho cabrío. Todas ellas se honran de su caverna, llamada Biterna. Comen y beben; después se levantan, vuelan por los aires. Muchas han muerto quemadas en la hoguera, sentenciadas después de buenos juicios, por sus excesos, en Cataluña".

[147] "la brujería difiere de otras artes perniciosas en el sentido de que, de todas las supersticiones, es la más repugnante, la más vil y la peor, por lo que deriva su número de hacer el mal, y

y está más presente en mujeres que en hombres, porque son más malvadas por naturaleza, más impresionables, indisciplinadas, más inclinadas a los vicios carnales, destructoras de reinos y de ciudades, y mentirosas.

Además de incluir testimonios que buscan crear verosimilitud, mediante un estilo narrativo que destaca por el regusto misógino, fanático y condenador, los inquisidores resaltan, en no pocas ocasiones, la facultad de las mujeres que intervienen en el parto, las matronas, que a menudo pueden provocar abortos y hechizar a los recién nacidos en el útero materno (p. 221), o incluso de hombres y mujeres solo con la mirada o causar su muerte. De acuerdo con la tendencia de las matronas en la práctica supersticiosa, los inquisidores Kramer y Sprenger evidencian con bastante contundencia que apenas ha nacido el bebé, la matrona, si la propia madre no es bruja, saca al hijo de la habitación y lo entrega al príncipe de los demonios, Lucifer, acto que lleva a cabo junto a las hogueras de la cocina (p. 296).

A modo de amplificación de atrocidades, con casos aparentemente reales, y respecto al oficio de la matrona al que nos hemos referido en estas páginas, en el *Malleus maleficorum* no están ausentes varios ejemplos de matronas que se describen como brujas o que producen encantamientos. Concretamente, se presentan como verosímiles diversos casos, como el de una partera que, en contra de la costumbre, no permitía a nadie que se acercara a su cama en el momento del parto, salvo a su hija, que ejercía de matrona. El hombre, que se escondió en la casa, fue testigo del sacrilegio y del ofrecimiento del recién nacido al demonio, con lo que pudo ver cómo el niño, sin ninguna ayuda, subía por la cadena de la que colgaban los utensilios de cocina (p. 297).

Más allá de las atrocidades del manual de las brujas, referidas a las matronas y a la superstición que envuelve el primer contacto del recién nacido en el mundo, hay que remarcar la visión mágica y diabolical que rodea el nacimiento y el posparto a través de nuestros textos literarios. Basta recordar, a modo de ejemplo, los numerosos casos en los que Roig describe al *Spill* no solo el carácter maléfico de las asistentas al parto,

aun de blasfemar contra la verdadera fe ("maleficae dictae, a maleficiendo, seu a male de fide sentiendo", Kramer y Sprenger, 2019, p. 77).

sino también de las madres que pueden actuar de forma mezquina con los recién nacidos. Además de tener presente que las mujeres, en general, son descritas con imágenes que evidencian su inclinación a las hechicerías[148], cómo las madres hacen dormir al recién nacido con adormidera (v. 9140), hierba que induce al sueño y que puede provocar la muerte.

Además, y asociada al posparto, otra figura que también es objeto de marginación es la nodriza[149], encargada de amamantar a los bebés. Según Roig, las mujeres recurren a las nodrizas para conservar intactos los pechos (v. 9052). Pero es evidente que la nodriza debía cumplir una serie de requisitos, ya que se consideraba que sus atributos se reflejarían en el bebé, que podía llegar a asumir cualidades dignas de desprecio, como ser torcido, jorobado, mirar estrábico, porque había recibido leche roja, hecho que evidenciaba que la nodriza no era cristiana (v. 9189).

En cambio, otras madres prefieren no recurrir a las nodrizas y cometen excesos (vv. 9199-9203), puesto que "mamando demasiado" llevan a los niños que amamantan a la muerte. Los excesos e impulsos naturales de las mujeres llevan a la muerte a los niños que amamantan, y algunas mujeres matan a los hijos[150]. Al final de los tiempos, el niño que ha

[148] En l'Spill algunas imágenes atribuidas a las mujeres son dignas de remarcar: las mujeres son "èvols" (v. 13403; DECLC, III, 826, doc. Spill), hierba a la que se atribuyen propiedades mágicas típicas de la hechicería; "cuca" (v. 13406) insecto por lo general venenoso, muy perjudicial para las plantaciones (DCVB, III, 803); basilisco fabuloso que mata (v. 7708) con la mirada. El basilisco corresponde al motivo B 12.2 en el índice de Stith Thompson, "basilisk's fatal glance". Véase esta visión tópica del basilisco en los Bestiarios: "Lo besalís és pocha bèstia, e tant de verí que solament ab la vista aucien les hòmens. E per tot là hon passen, per lo gran verí que han, sequen los arbres e erbas" (Panunzio ed., 1964: II, p. 118).

[149] En la Edad Media era usual la figura de la nodriza, que amamantaba a los bebés que lo necesitaban. Según Rubio (1982, p. 179) la intervención de nodrizas en la crianza de huérfanos y expuestos a cargo del hospital de En Clapers era muy frecuente; al acabar incluso el período de amamantamiento, que duraba hasta el tercer año, era también la ama de cría quien se encargaba de desmamar al bebé, es decir, de iniciarlo en la alimentación de sólidos. Eiximenis describe las condiciones de la nodriza, que debe ser católica, sobre todo (LD, c. XIV, 28).

[150] La primera, por venganza; la segunda, por avaricia; la tercera, por negligencia, cuando amamantando a la criatura la matan, por culpa suya; cuarto, por vergüenza, puesto que matan al bebé para que su pecado esté oculto: "mas no deu hom matar en IIII maneres: primo, per venjança; secundo, per avarícia; 3º per necligència, e açò fa per les dones quan aleyten la creatura chiqua, que per culpa sua no muyre, 4º per vergonya: que la creatura no sie matada perquè lo peccat sie cubert" (Sanchis ed., 1934: II, p. 212).

muerto sin bautizar, llamará "justicia" (Sanchis ed., 1932: I, p. 39) y argumenta el fraile valenciano con contundencia que la criatura que no está bautizada no es hija de Dios por gracia, pero si está bautizada, será digna de Dios (Sanchis ed., 1932: I, p. 69).

5. LAS HEMBRAS PECADORAS Y LA PROSTITUCIÓN EN VALENCIA: DE LOS ORÍGENES AL SIGLO XV

Si prestamos atención a los textos bíblicos[151], se argumenta que el hombre que cometerá adulterio con la mujer del prójimo será castigado de muerte, tanto el adúltero como la adúltera (Lv 20, 10) y se insiste en que cualquier pecado que comete el hombre permanece fuera del cuerpo; en cambio, quien practica el acto sexual peca contra el propio cuerpo (1Cor 6, 18). Aunque la prostitución se castiga duramente desde la antigüedad, como demuestran los textos bíblicos, cabe destacar la influencia de san Agustín (354-430), en quien se reafirma la visión moral de la prostitución que se adopta en Edad Media. En su obra, en el cap. 4 del *De ordine*, se evidencia el argumento que sirve de base para tolerar la prostitución como un mal menor: "aufer meretrices de rebus humanis, turbaveris omnia libidinus" (PL 32); es decir, si se apartaran las meretrices de los asuntos humanos, todo sería invadido por la lujuria. Así, san Agustín argumenta que la prostituta tiene una función social de mantener el orden establecido, haciendo alusión a la idea del "mal menor", puesto que la prostitución es el freno a males peores, como el adulterio, la violación, el rapto de mujeres, la homosexualidad, etc.

Uno de los autores que apoya la idea de san Agustín es santo Tomás de Aquino, en la *Suma Theologiae* (q. 10, a. 11), en el que se afirma que, con frecuencia, hay que tolerar algunos males[152] para obtener más ventajas o evitar otros malos peores. Además, el franciscano Francesc

[151]Leemos en el Gn 38, 24 el caso de Tamar, nuera de Judá, que incluso había quedado embarazada como resultado del ejercicio de la prostitución, por lo que Judá ordenó que la quemaran como pena por su pecado.

[152] Esta idea fue repetida y difundida por teólogos y predicadores en los siglos XIV y XV por toda Europa. En este sentido, Jean Gerson (1363-1429) argumenta que las meretrices ejercían un vicio tolerable, como también podía serlo la usura en las ciudades para evitar daños peores.

Eiximenis (1330-1409) también justificó la prostitución a partir de las ideas de san Agustín, y enfocó este oficio desde un punto de vista útil, para preservar la comunidad del mal de la lujuria[153]. Esta idea del mal menor fue recogida también por el dominico san Vicente Ferrer (1350-1419)[154].

San Vicente distinguió entre la prostitución "permitida" y la "no permitida", a la que llamaba "especial". Por consiguiente, para el dominico valenciano es correcto, pues, que las mujeres públicas estén en los burdeles. Hay que puntualizar, en este sentido, que las mujeres honestas, privadas, eran diferentes a las mujeres públicas[155]; es decir, las mujeres que seguían el "camino recto" tenían tres opciones de vida: el matrimonio, la vida contemplativa (en un monasterio) o en solitario (el beguinaje). Cuando se casaban aportaban como obligación la dote y su

[153] "Ara, és així que, jatsia que simpla fornicació ab fembra pública sia gran pecat, així com damunt és dit, e tal que la llei de Déu puneix, emperò, per tal quant natura humana és tota corrompuda e inclinada a aquest pecat, en tant que si aquest pecat era punit per la senyoria present, seria en gran perill que los hòmens no falssen major pecats, així com pecat d'adulteri e pecat contra natura, los quals són notables nocuments de la cosa pública" (Eiximenis, Lo Chrestià, ed. 1983, pp. 155-156). La simple fornicación con mujer pública es un gran pecado, como antes se ha mencionado, de tal manera que la ley de Dios castiga, pero dado que la naturaleza humana está toda corrupta e inclinada a este pecado, si este pecado fuera castigado habría gran peligro de que los hombres cometan mayores pecados, como el pecado de adulterio, que es un mal contra la comunidad. La paráfrasis es mía.

[154] "San Agustín se pregunta si entre cristianos se pueden permitir los burdeles. Dice que sí, burdeles generales en algun parte de la ciudad, así como los leprosos que están apartados para que la enfermedad no se contagie a los demás: así las mujeres públicas se contagian si están entre los demás" (Chabás, 1903, p. 294). La traducción es mía.

[155]Para referirnos a la prostituta medieval debemos tener en cuenta que las fuentes proceden de documentos como procesos, bandos, ordinaciones… o bien de fuentes literarias, escritas por plumas masculinas, que hacen referencia a las prostitutas desde un vocabulario rico en apelativos negativos: àvols fembres, bagasses, hembras públicas, hembras viles, busconas, hembras mundanales, malas hembras, hembras burdeleras, hembras públicas pecadoras o mulieres viles de corpore, como ya se ha mencionado. Todas estas denominaciones utilizadas por los estamentos populares, para identificar el estado de las mujeres entregadas al sexo remunerado, partían de la intención de dirigirse de forma diferente a las mujeres honestas y a las mujeres pecadoras, que practicaban el sexo remunerado. Además, se diferenció externamente la meretriz, siguiendo la tradición del IV Concilio de Letrán (1215), al tiempo que se impuso una estética de mala mujer para diferenciarla del resto de mujeres. Desde esta vertiente, y siguiendo Carboneres (1876, p. 36) el Consell de València, en 1383 estableció que ninguna mujer meretriz osara ir por la ciudad vestida con manto, sino únicamente con una toalla, a modo de abrigo; que no luciera perlas, ni seda, ni otros adornos externos, no adecuados a su ejercicio profesional.

virginidad como garantía de pureza. Estas mujeres privadas estaban unidas a un hombre (ya fuera padre, marido o hermano) y no todo el mundo podía acceder a ellas. Por otra parte, las mujeres públicas eran las mujeres a las que todo el mundo, pagando una cantidad de dinero determinada, podía acceder, y constituían un modelo negativo: las llamadas "mulieres viles de corpore", aunque, como se ha mencionado anteriormente, eran un elemento regulador de crímenes sexuales peores.

A finales del siglo XIII y hasta el siglo XIV, los municipios y los reinos aprobaron reglamentos para recluir a las prostitutas, deshonestas y desviadas, en los burdeles públicos, y se establecieron regulaciones para las meretrices, como es el caso del cierre del burdel durante las festividades religiosas, o en tiempos de peste o de epidemias. En el caso de Valencia, concretamente, mediante un privilegio de Jaime II de 1325, se tiene noticia del burdel de Valencia, también llamado *Publich, Pobla de les fembres pecadrius*, o simplemente *Pobla*, ubicado fuera de las murallas árabes[156], en una zona aparentemente despoblada, alejada del centro urbano. Las meretrices, vestidas como requería su oficio, maquilladas con exceso, esperaban a los clientes frente a la entrada del burdel, en el que se ofrecían, en el caso concreto de Valencia, otros espectáculos de divertimento: cantos, juegos, bailes, rifas ….

El momento de auge del burdel, del *Publich*, fue el siglo XV, en el que se llegó a las 200 mujeres meretrices[157] en Valencia y constituyó uno de los mayores prostíbulos de toda la Europa mediterránea hasta el siglo

156 El levantamiento de la muralla cristiana de 1356 hizo que el burdel quedara dentro del recinto amurallado. La apertura al Portal Nou y el aumento de la población de la ciudad significaron la pérdida de aislamiento y, por este motivo, los Jurados llegaron a acuerdos para levantar alrededor del burdel un muro que limitara el acceso desde una única puerta, controlada por un vigilante (Carboneres, 1876).

157 Estas mujeres ingresaban en el burdel motivadas por diversos factores, como la condición social, ya que solían ser huérfanas o viudas, con graves problemas económicos, o por inestabilidad familiar, situaciones que hacían entender que la prostitución era la única vía de solución a los problemas. En otras ocasiones, la misma familia introducía a sus hijas en el ejercicio de la prostitución contra su propia voluntad, con el fin de aumentar los ingresos familiares o aliviar la carga de tener mucha descendencia y pocos recursos económicos. Otro factor era la emigración o la ruptura de los lazos familiares, hecho que condicionaba el apodo de algunas prostitutas: la murciana, la castellana, la francesa…según las series de Mestre Racional (MR) y Justícia Criminal (J. Cr.) del ARV.

XVI; además, hay que añadir que las tarifas de las prostitutas eran las más elevadas del país[158], y que el prostíbulo cumplía con unas medidas extraordinarias de higiene y supervisión médica.

Cabe destacar, asimismo, que el ejercicio práctico de la prostitución en el burdel requería un cierto nivel de organización, puesto que era necesario disponer, además de las prostitutas, de los intermediarios en el comercio del amor, los rufianes[159] que les proporcionaban los clientes y se quedaban la mayor parte de las ganancias obtenidas. Con el fin de velar por el orden y la seguridad del burdel en Valencia, como en muchas otras ciudades, existía un oficial encargado de la supervisión del *Publich*, el llamado "rey de los arlots", además del hostalero, que suministraba comida a los visitantes y alojamiento y manutención a las prostitutas, además de coordinar la atención médica y de responsabilizarse de la conducta[160] de quienes frecuentaban el burdel.

En otra vertiente de la marginación social, cabe mencionar la actitud de la sociedad del siglo XV con el colectivo de las prostitutas a las que se añadía la condición especial de ser musulmanas. A modo de ejemplo, cabe mencionar el caso de Mariem (Rangel, 2008, p. 122), que ejercía legalmente la prostitución en Valencia y fue acusada por delito de adulterio, por el hecho de ser musulmana. Otro aspecto más grave a tener en cuenta es el de la prostitución clandestina o ilegal, perseguida y castigada por la justicia. El castigo aplicable era una sanción económica y, en caso de no poder pagarse, se castigaba con un número considerable

[158]La convivencia de culturas diversas, el carácter comercial de la ciudad, entre otros aspectos, hicieron que Valencia fuese una de las ciudades más permisivas de Europa. Cabe mencionar el reflejo de este talante en las gárgolas de la Lonja de la Seda, con imágenes como la de la mujer que toca su sexo y señala la dirección del burdel para cualquier viajero que llegue a la ciudad.

[159] Una forma de mencionar a los rufianes era el apelativo de "amigo special" (Carboneres, 1876, p. 30), entre los que era frecuente el escenario de robos, estafas, delitos sexuales y violencia física.

[160] En este punto hay que indicar que se prohibía la entrada al burdel a los judíos y a los musulmanes. En cuanto a la imposición de sanciones, en Castellón existía desde 1401 el hostal de los prohombres (Viciano, 2005) que aplicaba penas corporales y multas, según el Archivo Municipal de Castellón, de 1490, incluso a los padres que prostituían a sus hijas.

de azotes. Esta prostitución no se ejercía en el burdel, sino en las inmediaciones de los hostales, tabernas y casas particulares[161].

Con todas estas circunstancias, y paralelamente a la institucionalización de la prostitución, se tuvieron que buscar soluciones para las mujeres que optaran por dejar el mundo del burdel[162], con lo que se empezó a rendir culto a las figuras de las santas arrepentidas, sobre todo a María Magdalena[163]. En Valencia se fundó el monasterio de las llamadas "repenedides" en 1345, a iniciativa de Na Soriana, mujer perteneciente a la regla de san Francisco (Carboneres, 1876, p. 23).

6. CONCLUSIONES

Después de todo lo expuesto, y a modo de conclusión, en estas páginas se ha descrito una mirada de la sociedad valenciana del siglo XV, en la que tenían cabida varios estamentos sociales, oficios despreciados, como las matronas, las sanadoras, las hechiceras, vistas como brujas, según se recoge en la información archivística y en la literatura; sin embargo, este oficio debía ejercerse en una sociedad en la que se marginaban, condenaban y castigaban duramente las prácticas consideradas como indignas, por el hecho de ser ejercidas por mujeres. Con todo, y

[161]Un ejemplo de este tipo de ejercicio ilegal es el de Fotayma (Rangel, 2008, pp. 124-126) que había huido de casa con su amo, que estaba en la Morería de Valencia con un "amigo special", con quien existía una relación no basada en la remuneración sexual. Sin embargo, aunque Fotayma no cometió adulterio con este amigo especial, la documentación evidencia que estaba actuando como "sabia" (forma con la que se aludía a la prostituta musulmana), por lo que fue condenada (ARV, Batlia, 1431, f. 56) por haber cometido adulterio. Otro caso especial es el de Nuzeya, acusada (ARV, Batlia, 1431, f. 55v) de ejercer la prostitución sin licencia con un "amigo special", castigada a pena de muerte, y previamente a ser apedreada y con obligación de pagar una sanción económica (Rangel, 2008, p. 126).

[162] Si algunas de estas mujeres se casaban, los gastos de la dote los aportaba el Consejo, a condición de que la unión matrimonial fuese legalmente formalizada y con garantía de que no volvieran a ejercer la prostitución.

[163] En Valencia se fundó el monasterio de las llamadas "repenedides" en 1345, a iniciativa de Na Soriana, mujer perteneciente a la regla de san Francisco (Carboneres, 1876, p. 23). Hay que prestar atención al hecho de que cambiar de estilo de vida de manera tan drástica, desde el burdel al monasterio, no era nada sencillo de llevar a cabo, ya que las meretrices arrepentidas, acostumbradas a un estilo de vida libre, se debían adaptar al estilo austero y restrictivo en el convento, donde debían permanecer, como mínimo, un año en completa reclusión, para lograr la reinserción social y la gracia ante Dios.

ya bien entrado el siglo XV, el oficio de la matrona que asistía en el parto y el de la sanadora, que en épocas anteriores habían tenido una amplia relevancia entre la sociedad, cada vez más, y al menos con la Inquisición y con la influencia ejercida por el *Malleus maleficorum*, se fueron estigmatizando con una máscara de superstición y de magia.

Además, otro colectivo que se consideraba como inmoral es el de las meretrices, mujeres dedicadas a un oficio vil, pero aceptado como mal menor, para evitar el adulterio generalizado, a modo de radiografía de la Valencia del siglo XV.

7. REFERENCIAS

Aquino, santo Tomàs (1998). Suma de Teología. BAC. 5 vols

Aristóteles (1965 ed.). De generatione animalium (Drossaart Lulofs ed. lit.). Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis

Carboneres, M. (1876). Picaronas y alcahuetes o La mancebía de Valencia: apuntes para la historia de la prostitucion desde principios del siglo XIV hasta poco antes de la abolición de los fueros. Librería de Pascual Aguilar

Chabás, R. (1903). Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer, Separata de Revista de archivos, bibliotecas y museos, VIII

Conde, F. (2011). Parteras, comadres, matronas. Evolución de la profesión desde el saber popular al conocimiento científico. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote. Discursos académicos 49, pp. 1-58

De Puig, J. (2007). Nicolau Eimeric i la bruixeria. En Per bruixa i metzinera. La cacera de buixes a Catalunya, pp. 32-53. Generalitat de Catalunya

Delumeau, Jean (1978). La peur en Occident. Paris: Collection Pluriel.

Eiximenis, Francesc (OFM) (1981 ed.). Lo llibre de les dones. Curial; Biblioteca Torres Amat. 2 vols

Eiximenis, Francesc (OFM) (1983 ed.). Lo Crestià (ed. A. Hauf). Edicions 62– La Caixa

Eiximenis, Francesc (OFM) (1986-1987 ed.). Dotzè llibre del crestià. Col·legi Universitari. 2 vols

García Ballester, Luís (1976). Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI. Akal

Gélis, J. (2006). Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne. Audibert

Green, M. (2001). En busca de una auténtica medicina de mujeres: los extraños destinos de Trota de Salerno e Hildgarda de Bingen. En M. Cabré i T. Ortiz eds., Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX. Icaria

Gutiérrez, B. (2015). Las mujeres y la medicina en la Edad Media y primer Renacimiento. Cuadernos del CEMyR, 23, pp. 121-135

Hispalensis, Isidorus (1971 ed.). Isidorus Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX (W. M. Lindsay ed.). Oxford University Press. 2 vols

Jacquart, D. i Thomasset, C. (1989). Sexualidad y saber médico en la Edad Media. Labor Universitaria

Kors, A. C. i Peters, E. (1973). Witchcraft in Europe. A documentary history. The University of Pensylvania Press

Kramer, H. i Sprenger, J. (2005 ed.). Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos. El libro infame de la Inquisición. Iberlibro

Lattus, J. i E. Carreño (2010). El asiento del nacimiento. Rev. Obstet. Ginecol. - Hosp. Santiago Oriente dr. Luis Tisné Brousse 5, 1, pp. 41-50

Laurent, S. (1989). Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle). Le Léopard d'Or

Lefèvre, Jean (1892): Les lamentations de Matheolus et le livre de Leesce (ed. A. G. Van Hamel). Bouillon

Levack, B.P. (1997) La caza de brujas en la Europa moderna. Altaya

Lewis, R. (1978). De miseria condicionis humane. The Chaucer library; The University of Georgia Press.

Narbona, R. (1998). Tras los rastros de la cultura popular. Echicería, supersticiones y curanderismo en la Valencia medieval. Edad Media, Revista de historia, pp. 91-110

Panunzio, Saverio (1964). Bestiaris. Barcino. 2 vols

Patrologiae Cursus Completus Series Latina [PL]. (ed. Migne, 1841-1855). 217 vols. http://www.documentacatholicaomnia.eu/

Rangel, N. (2008). "Moras, jóvenes y prostitutas: acerca de la prostitución valenciana a finales de la Edad Media". Miscelánea Medieval Murciana, XXXII, p. 119–130

Roig, Jaume (ed. 2010). Spill de Jaume Roig (ed. A. Peirats). Acadèmia Valenciana de la Llengua. 2vols+Cd

Rubio, A. (1982). La asistencia hospitalaria infantil en la Valencia del siglo XIV: pobres, huérfanos y expósitos. DYNAMIS Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam, 2, pp. 159-191.

Saroïhandy, J. (1917). El boque de Biterna en los Fueros Catalanes de la Vall d'Àneu. RFE, IV, pp. 26-49.

Taglia, K. (2001). Delivering a Christian identity: Midwives in Nothern French Synodal Legislation, c. 1200-1500. En P. Biller i J. Ziegler. Religion and medicine in the middle ages. New York Medieval Press, pp. 77-90

Thompson, S. (1955-1958). Motif-index of folk-literature. Indiana University Press. 6 vols

Vicent Ferrer, Sant (ed. 1932-134). Sermons (ed. J. Sanchis Sivera). Barcino. 2 vols

Vicent Ferrer, Sant (ed. 1975-1988). Sermons (ed. G. Schib). Barcino. 4 vols

Viciano, P. (2005). El bordell dels prohoms. El control municipal de la prostitució al Castelló del segle XV. Anuario de Estudios Medievales, 35, 1, pp. 327–358.

https://doi.org/10.3989/aem.2005.v35.i1.142

Vinyoles, T. (2007). Metgesses, llevadores, fetilleres, fascinadores...: bruixes a l'edat mitjana. En Per bruixa i metzinera. La cacera de buixes a Catalunya, pp. 12-32. Generalitat de Catalunya

EDUCACIÓN SOCIOEMOCIONAL INCLUSIVA DE LOS JÓVENES CON DIVERSIDAD FUNCIONAL EN EXPERIENCIAS DESDE OTRO PUNTO DE VISTA, DE JESSICA MARTÍN

MONTSERRAT FUENTE-CAMACHO
California State University of Fullerton

1. INTRODUCCIÓN

En 1989, la Convención de los Derechos del Niño (CDN) reconocía que los niños y las niñas son titulares de sus propios derechos y actores en su propio desarrollo. En esta denominación de "niño" se incluían todos y todas las menores de dieciocho años sin importar su origen, color de piel, lengua, situación económica, creencias y condición de discapacidad (UNICEF 10). Además, en su artículo veintitrés, la CDN subrayaba la importancia de promover el ejercicio de independencia, en la mayor medida posible, para que los niños (0-18 años) con discapacidad pudieran disfrutar plenamente de experiencias cotidianas.

De la misma manera, en 2006, la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD), en su artículo siete, exigía medidas para "proteger la igualdad de derechos de los niños con discapacidad con respecto a la educación inclusiva, la vida familiar, la protección frente a la violencia, las oportunidades de jugar, el acceso a la justicia, el registro de nacimiento y la esterilización forzada" (Lansdown 8-9). Por consiguiente, tanto la CDN como la CDPD conforman un marco de derechos humanos cuya finalidad es mejorar, a nivel mundial, la vida de la infancia y adolescencia en general.[164]

[164] Este marco de derechos humanos está sustentado por "el modelo social de la discapacidad", donde la discapacidad es una construcción social fundamentada en actitudes y prejuicios

Sin embargo, los niños y adolescentes con diversidad funcional (física, visual, intelectual y mental) son constantemente marginados "en todos los aspectos de su vida como consecuencia del efecto combinado del rechazo a lo diferente, la pobreza, el aislamiento social, los prejuicios, la ignorancia y la falta de servicios y apoyo" (Lansdown 10).[165] La educación es uno de los derechos fundamentales de las personas, pero en el caso de los niños y adolescentes con diversidad funcional se vulnera frecuentemente, ya sea porque el sistema educativo no incorpora programas de educación inclusiva, ya sea porque no hay personal docente preparado para la condición de aprendizaje de estas personas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este artículo, estudio la educación socioemocional de jóvenes con diversidad funcional porque es necesario comprender su realidad cotidiana para ver los retos a los que se enfrentan e intentar cambiar el imaginario colectivo que los estigmatiza. Específicamente examino la narración juvenil como herramienta educativa y de entretenimiento que es útil para el aprendizaje socioemocional en la adolescencia, fomentando la adquisición de valores como el respeto y la tolerancia, fundamentales para aceptar la diversidad (Bisquerra y Pérez 61).

Asimismo, en este artículo argumento que el cuento escrito por autores con diversidad funcional sirve para cuestionar el imaginario normalizador y enseñar a valorar la diferencia, no solo mediante su contenido, sino por medio de su creación y publicación, subrayando que todos los seres humanos son interdependientes y que toda producción artística, tanto su recepción como distribución, es una creación social con un valor cultural, independientemente de si sus autores son personas con diversidad funcional. Entonces, mediante el análisis del relato autobiográfico de literatura juvenil *Experiencias desde otro punto de vista* (2017), de

sociales, reflejados en políticas y prácticas gubernamentales que no promocionan la inclusión de los menores de este colectivo.

[165] La Diversidad Funcional es un nuevo término que surge desde el propio colectivo, en España (2006), y tiene el objetivo de superar las definiciones en negativo de palabras como discapacidad o minusvalía. Esta expresión propone una visión positiva de la discapacidad hablando de "diferentes capacidades", no de deficiencias, limitaciones ni restricciones.

Jessica Martín, se puede observar cómo la autora ilustra y narra sus experiencias, interpelando al lector constantemente sobre cuestiones relacionadas con su diversidad funcional física, pero también sobre temas de la adolescencia como las amigas, los novios y sus relaciones sociales.

2.1. EDUCACIÓN INCLUSIVA Y EDUCACIÓN SOCIOEMOCIONAL EN NIÑOS Y JÓVENES CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

Desde una perspectiva sociológica, la socialización es un proceso durante la vida del ser humano que comienza con la familia y continúa en la escuela, en el trabajo y en las instituciones políticas, religiosas y culturales, pues los seres humanos socializan mediante el aprendizaje de las prácticas socioculturales realizadas por otros miembros del grupo (Yubero 1-4). Primero, es con la familia donde se adquiere una específica cosmovisión, bajo dos parámetros de la experiencia: cognitivo y emocional (J. A. García 97). Posteriormente, fuera del entorno familiar, el proceso de socialización secundaria impacta de manera distinta en cada individuo, de acuerdo con su trayectoria vital y sociocultural (Pérez 1347).

Howard Gardner reconceptualiza la educación al considerar las emociones como parte del proceso de aprendizaje durante la socialización (35-46).[166] En consecuencia, la educación se comienza a estudiar como un proceso interpersonal permeado de emociones que influyen en la conducta y en cómo nos relacionamos con los demás (Maturana y Verden-Zöller 14). Asimismo, desde el campo de la psicología, el concepto de "teoría de la mente" subraya la importancia de la empatía para el desarrollo de las relaciones sociales porque nos permite comunicarnos con

[166] En Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences (1983), Howard Gardner agrupó en siete las inteligencias básicas: inteligencia musical (interpretación y composición), inteligencia lingüística (dominio del lenguaje y capacidad de comunicarnos), inteligencia lógico-matemática (razonamiento lógico y resolución de problemas de estrategia), inteligencia espacial (observación del mundo y los objetos desde diferentes perspectivas), inteligencia quinestésica-corporal (bailarines, deportistas y cirujanos), inteligencia naturalista (observación y estudio de la naturaleza), inteligencia interpersonal e inteligencia intrapersonal. Estas dos últimas inteligencias están relacionadas con la competencia social y emocional porque la primera permite comprender a los demás (empatía y habilidades de relación social) y trabajar con ellos y la segunda permite comprenderse (autoconocimiento, autocontrol y automotivación) y trabajar con uno mismo (Rodríguez 2-3).

nuestro entorno y leer las respuestas emocionales de otras personas (Araya et al 198-99). Sin embargo, la inteligencia también se ha estudiado desde el ámbito médico, asociándola con la capacidad de aprendizaje (Jiménez). Esta visión médica de la inteligencia cataloga y excluye a las personas que debido a su diversidad funcional −sobre todo la intelectual− no cumplen con los estándares asociados con la inteligencia medida en porcentajes. En consecuencia, a pesar de que teóricos como Rafael Bisquerra defienden dentro del sistema educativo la potenciación del desarrollo emocional como complemento indispensable del desarrollo cognitivo, la segregación escolar de estudiantes con diversidad funcional, la carencia de docentes y de material escolar específicamente enfocados en un aprendizaje no estandarizado y la falta de representación en objetos culturales destinados a niños y jóvenes de este colectivo perpetúan su exclusión dentro del sistema educativo y dificultan su desarrollo personal y social (30).

Teóricos como Pilar Arnaiz argumentan la necesidad de un único sistema educativo donde todos los alumnos se escolaricen en aulas ordinarias y reciban una educación eficaz, sin separarse de sus compañeros para ir al aula de integración (28). Asimismo, la educación inclusiva para niños y jóvenes se sustenta en los derechos humanos, la dignidad y la justicia social (UNESCO 7). La escuela inclusiva debe fomentar valores de respeto a la diversidad y considerar a cada individuo un miembro valioso de su comunidad para cambiar actitudes de rechazo y exclusión y plantear nuevas prácticas educativas que atiendan a la pluralidad del alumnado (Echeita 67). Por supuesto, también el papel de las familias y otros agentes de la comunidad educativa debe estar en consonancia con los valores que fundamentan la escuela inclusiva, ya que todos ellos contribuyen a la creación y aplicación de prácticas y políticas que ilegitiman la exclusión.

2.2. EL PAPEL DEL CUENTO EN LA EDUCACIÓN SOCIOEMOCIONAL DE LA JUVENTUD CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

El relato es una de las herramientas más utilizadas en la formación cultural de una sociedad, en la transmisión de información y como forma humana de expresión (Introducción a la 102). Por consiguiente, la

educación y aprendizaje en la escuela se lleva a cabo mediante el juego y las narraciones para acceder al conocimiento de una manera dinámica y lúdica (Pulido y Ruiz 37). Como recurso pedagógico, el cuento ayuda a la comprensión de la realidad social y al desarrollo de la imaginación, ya que los libros escritos para niños nacen de una necesidad social específica y con un propósito formativo: aprender a leer, escribir y educar en valores. Asimismo, la lectura del cuento permite adoptar la perspectiva del otro, comprender sus sentimientos, emociones y los motivos de su conducta.

Por consiguiente, la inteligencia emocional se puede trabajar a través de los cuentos, pues ayudan a reconocer, entender y controlar las emociones propias y ajenas. Esto a su vez contribuye a la construcción de la propia identidad personal y social, que está vinculada al desarrollo de la conciencia emocional como proceso de diferenciación de los otros (Pérez 1348). Un ejemplo de ello es la autobiografía *Experiencias desde otro punto de vista* de Jessica Martín. En el libro, los lectores observan la perspectiva de Martín ante las situaciones injustas que experimenta durante su infancia y adolescencia: "¿a quién le importan los problemas que tenemos las personas como yo?" (236).

De acuerdo con Carmen Bravo, para transformar la sociedad debe existir una literatura que proponga a los jóvenes nuevos modelos, adaptados a la realidad social, económica, política e ideológica de la época a la que pertenecen (33). La literatura infantil y juvenil es una herramienta pedagógica que fomenta el hábito de la lectura (Soto 54), despierta la imaginación ("El desenlace de" 204), potencia la atención (Zambrano y Saulo 96) y en algunos casos contribuye a la educación socioemocional, concienciando al lector sobre la empatía (Herranz 21). Igualmente, ciertos cuentos refuerzan la pluralidad y la diversidad, cuestionan la marginación de personas dentro del discurso normativo y ayudan a conformar modelos inclusivos de comportamiento ("El desenlace de" 209-21). Es el caso del relato estudiado en este artículo, pues promueve la inclusión y critica directa e indirectamente la existencia de un imaginario sociocultural normativo y discriminador. Asimismo, esta historia educa socioemocionalmente porque desarrolla habilidades como la empatía en

los jóvenes y sienta las bases morales de conceptos como la justicia social.

La obra analizada en este artículo es ejemplo de la presencia en el mercado literario de objetos culturales creados por personas con diversidad funcional y nos da la oportunidad de estudiar el desarrollo socioemocional en la adolescencia de las personas de este colectivo, observando de qué manera su condición altera o dificulta la socialización de este grupo poblacional y mostrando cómo los cuentos juveniles pueden ayudar a crear un imaginario colectivo social y culturalmente inclusivo. Además, este tipo de relatos ayuda a cambiar la perspectiva negativa asociada a la diferencia. La educación socioemocional puede favorecer el desarrollo positivo de la infancia y la adolescencia en términos de resiliencia, autoestima, habilidades comunicativas y rendimiento académico para eliminar o disminuir los comportamientos violentos, la ansiedad y la depresión (Catalano et al 103-4). En otras palabras, puede motivar a los estudiantes a alcanzar sus objetivos y a ser social y emocionalmente competentes, responsables y productivos ("The Science of" 71).

2.3. *EXPERIENCIAS DESDE OTRO PUNTO DE VISTA*: EL DESARROLLO SOCIOEMOCIONAL DE UNA JOVEN ARTISTA CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

El papel de la creación artística producida por personas con funcionalidades diversas es relevante por el hecho de la autorepresentación. David Hevey señala que históricamente las personas con diversidad funcional han tenido pocas aportaciones y ningún control en la cultura y la representación realizadas en nombre de este colectivo (423). Por lo tanto, la producción de objetos culturales creados por personas con diversidad funcional en donde también se las representa puede cambiar el discurso normalizador y capacitista que ve la diversidad funcional como un rasgo individual y no como una condición inherentemente social. En *Experiencias desde otro punto de vista,* Martín interpela al lector y le plantea encuestas de opinión sobre la infancia y la juventud con diversidad funcional. Cabe subrayar que la diversidad funcional física de Jessica Martín es de un 95% y depende de otra persona para prácticamente todas las actividades cotidianas:

> Para quien no lo sepa […] poseo una gran discapacidad motora del 95%, apenas soy capaz de coordinar mis cuerdas vocales… […] también tengo dificultades para controlar mis extremidades […] me da pánico pensar en que me voy a caer aun estando bien sujeta […] Necesito una persona al lado casi las 24 horas del día ya que no puedo […] levantarme de la cama, ducharme, comer o […] hacer mis cosas en el ordenador, necesito la ayuda de mis padres. (214)

En una entrevista que realicé a la autora el 9 de enero de 2020, al preguntarle por su profesión, Martín contestó que se considera más ilustradora que escritora y opina que su papel como artista con diversidad funcional es el mismo que el de otros creadores en la sociedad española que viven su arte desde la igualdad, con la diferencia de que ella se ha enfrentado no sólo a barreras arquitectónicas, sino al ideario normalizador que, desde una perspectiva sociocultural, la mira con pena o indiferencia, haciéndola sentirse infravalorada en su profesión.

En cuanto a su estilo artístico, ella lo denomina "gótico-infantil" o "estilo Jessi", inspirado en Tim Burton, utilizando colores de "fantasía", que son sus favoritos (morado, lila y negro) y creando unos personajes con una mirada que expresa dulzura y misterio a los que llama "Poños" (Entrevista a Jessica Martín): "una especie de muñecos con la "cabeza redonda y blanca, dos círculos como ojos, uno grande y uno más pequeño" (42). Martín Francisco Sánchez-Verdejo opina que la ficción gótica es un tipo de texto subversivo que permite tratar el bien y el mal no como verdades absolutas, sino como una fusión que "infunde un sentimiento de temor e inseguridad", pero a la vez sirve como vehículo para comprender ambos (35). En el caso de *Experiencias desde otro punto de vista*, el estilo gótico complementa la historia narrada por una joven con diversidad funcional que experimenta inseguridades típicas de su edad y que va descubriendo lo bueno y lo malo en su vida. Desde la portada del libro se ve el estilo "gótico-infantil" que Martín usa para representarse a sí misma y a las demás personas en su historia (Figura 4).

FIGURA 4. *Portada del libro ilustrada por Jessica Martín*



Igualmente, tanto la escritura como el diseño y maquetación de las imágenes los ha hecho la propia Martín para Create Space, la editorial de Amazon, pues esta empresa permite publicar libros en su plataforma digital para Kindle a condición de que los mismos autores se hagan cargo del diseño de su obra (Bejerano).

Generalmente, una autobiografía describe en primera persona las acciones y experiencias de un individuo, las cuales están ligadas a sus percepciones y creencias. En consecuencia, escribir una autobiografía implica volver en el tiempo y reflexionar sobre la propia trayectoria vital (éxitos y fracasos). Allison James afirma que es importante dar voz a niños y jóvenes para explorar su perspectiva sobre el mundo social que les rodea y su propia vida como individuos. De esta manera, ellos cuentan sus experiencias cotidianas y revelan heridas o humillaciones ocultas que muchas veces los adultos descartan porque las consideran poco importantes (264).

En el caso de Martín y su autobiografía, el conjunto de reflexiones que compendia sus experiencias le da presencia dentro de un contexto sociocultural que en muchas ocasiones ha sido hostil con ella porque le ha negado la opción de participar cultural y socioemocionalmente en él. Mediante el relato de su vida, se puede entrar en el universo juvenil de Martín (la familia, los amigos, las relaciones amorosas y los estudios) y conocer sus sentimientos y emociones, acercándose a su vida cotidiana, descubriendo su experiencia y la de muchos otros jóvenes con diversidad funcional que han vivido situaciones de discriminación similares que les impiden la socialización fuera del entorno familiar, es decir, en la escuela o en actividades de ocio con jóvenes de su edad:

> Es difícil hacer amigos 100% normales porque no te aceptan del todo. Por eso la mayoría de mis amigos son especiales, no digo solo mentalmente, sino otras maneras de pensar, estilo de vestir, formas de actuar... (ahora mismo mis amigos son 100% normales para mí, pero para otras personas son raros, simplemente por su manera de actuar o pensar). (Entrevista a Jessica Martín)

Por otra parte, la autobiografía sirve como herramienta de conocimiento personal del propio narrador. Desde una perspectiva sociológica, este tipo de texto descubre el significado de las relaciones sociales y familiares en la vida del autor, mientras que, desde una perspectiva psicológica, cobra interés la interpretación que el propio escritor hace de sus experiencias. Uno de los aspectos que caracteriza a la autobiografía es la identidad del narrador-protagonista, ya que su vida y su desarrollo personal son el tema de la narración (Kohan 3-6). En la escritura autobiográfica de Martín afloran sus recuerdos y nos cuenta todo lo que ha

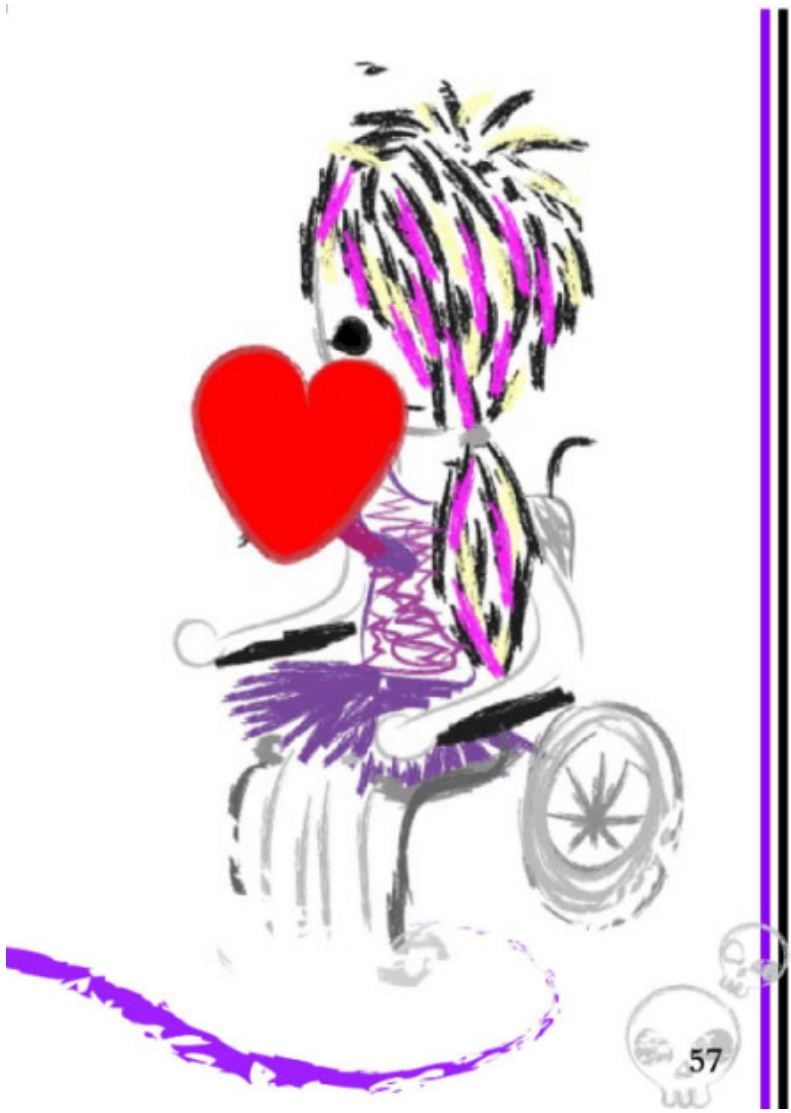
vivido,permitiéndonos perfilar su yo vigente, reivindicativo y luchador. Es por eso que durante la redacción de los eventos la autora defiende su identidad como joven con "ciertas limitaciones", pero con inquietudes similares a las de cualquier adolescente: "Mi nombre es Jessica y soy una chavala algo peculiar [...] soy una chica minusválida de nacimiento... ya estarás pensando lo mismo que piensan todos... 'Ay pobrecita... ¡Qué injusta es la vida!', pues no pienses eso, [...] soy una chica normal y corriente como tú, solo que con algunas limitaciones" (14).

Cabe señalar que la autora hace uso de términos como "minusvalía" para referirse a su condición, ya que no le molesta que, en su vida cotidiana, la gente use esa terminología para calificarla (Entrevista a Jessica Martín). De la misma manera, a lo largo de la autobiografía, se puede percibir que el discurso de Martín perpetúa, inconscientemente, la visión médico-rehabilitadora de la diversidad funcional, la cual define a las personas de este colectivo no solo usando terminología relacionada con el campo médico o con la carencia (minusvalía), sino responsabilizándolos de su condición, es decir, como si únicamente dependiera de ellos superar su diversidad funcional e integrarse para así llegar a ser miembros normales de la sociedad: "¿Te has imaginado alguna vez cómo es la vida de una persona minusválida? Nunca piensas en ese tipo de situaciones hasta que eres una de ellas o tienes algún colega en la misma situación. [Por] eso quiero que sepas que yo soy una de esas personas…" (14). Esto mostraría lo interiorizado, socialmente, que está este discurso discriminatorio, ya que Martín escribe esta autobiografía para desahogarse, pues quiere compartir con los demás lo orgullosa que se siente respecto a su vivencia de la diversidad funcional y también lo frustrada debido a las veces que ha sido discriminada por su condición (Entrevista a Jessica Martín). Aunque en ocasiones el lenguaje usado por la autora para definir su condición no contemple otro tipo de terminología más inclusiva, ella también tiene el derecho de definirse a sí misma como quiera.

Esta incongruencia entre mensaje y lenguaje es aceptable si consideramos la posibilidad de que Martín haya escuchado toda su vida una definición no inclusiva de la diversidad funcional por parte de las instituciones (escuela, médicos y administración pública). Es por ello que en su autobiografía podemos leer sobre las inseguridades típicas de una adolescente,

por ejemplo, respecto a las relaciones con sus amigos, pero todo ello acompañado de la idea de ser una "carga" para sus padres: "[…] la necesidad de tener algún amigo o amiga para de vez en cuando separarme unas horas de mis queridos padres, que no tienen ninguna culpa por nacer como he nacido […], de una manera tan dependiente que necesito y necesitaré una persona al lado que me atienda… ¡Es muy frustrante!" (55).

***FIGURA 5**. Jessica Martín tiene su corazón al descubierto*



El valor de esta autobiografía ilustrada es que permite descubrir la voz legítima y directa de Martín, representando sus opiniones y perspectiva sobre las dificultades impuestas por el entorno social cuando intenta tener una vida como los demás adolescentes. En *Experiencias desde otro punto de vista*, se menciona o aparece en varias ocasiones la imagen del "corazón" como símbolo que señala la necesidad de considerar los sentimientos y las vivencias de las personas con diversidad funcional para crear un imaginario sociocultural inclusivo. Por ejemplo, como cualquier joven, Martín sueña con enamorarse. Ella dibuja un "poño" de sí misma, sentada en su silla de ruedas con el corazón fuera del pecho. Martín muestra su vulnerabilidad, representada en el corazón, pero también su deseo de amar y de que la amen (Figura 5, p. 57). Sin embargo, ella es consciente de que debido a su diversidad funcional física existen retos socioculturales a los que debe enfrentarse: "Los temas de relaciones amorosas en estas situaciones [ser una joven con diversidad funcional] son bastante complicados […] porque a la mayoría de los jóvenes de mi edad […] no les gusta comprometerse a tener una relación seria y menos con una persona en silla de ruedas" (111).

Además, debido a su diversidad funcional, ella se siente insegura en situaciones en las que está sola con desconocidos. En uno de los momentos de la autobiografía, Martín relata el miedo que sintió cuando una amiga con la que había ido a pasear a un parque de noche le presentó a un chico y después los dejó solos durante bastante tiempo: "Una chavala de diecisiete años, en mi situación [sola con un desconocido], en silla de ruedas, sin poder comunicarse bien por tener problemas en mover la lengua para hablar correctamente o pedir ayuda por si la necesita, sin poder acceder a su móvil…" (130).

De la misma manera, su diversidad funcional física dificulta la comunicación oral con las personas, entorpeciendo su socialización con otros jóvenes que tienen una funcionalidad física normativa, ya sea porque ellos no están dispuestos a ser sus amigos, ya sea porque se sienten incómodos con ella. De hecho, su autobiografía refleja lo importante que es para Martín tener una vida social más allá de su familia, pues dedica el segundo capítulo, titulado "En buena compañía", a hablar de los amigos, las traiciones que ha experimentado por parte de alguno de ellos y

el valor emocional que encuentra en la amistad: "mi situación me priva de conocer tanta gente y por eso a las pocas amistades que tengo las intento guardar bien en un rinconcito de mi corazón" (64).

La narración de Martín no solo refleja las experiencias del yo autobiográfico, sino vivencias similares de otras personas del colectivo. Por lo tanto, a pesar de ver la perspectiva de la escritora, esta se convierte en la voz de aquellos que no la tienen y desea ser reflejo para los demás jóvenes en una situación similar:

> Esta ha sido y es mi vida […], una lucha interminable que no cesará jamás. Espero que los lectores como tú comprendan un poco cómo es estar en la mente y vida de una persona como yo después de leer este libro. La gente nunca será capaz de sentir lo que yo siento, nunca sufrirán como yo he sufrido, está claro… (246).

En las revelaciones a lo largo de la historia de su vida hay un tono reivindicativo, fruto de las malas experiencias durante el proceso de socialización en la adolescencia, todas ellas relacionadas con las dificultades que el entorno escolar y social le plantea debido a su diversidad funcional física:

> No pretendo pedirte ayuda a ti, que estás leyendo este libro lleno de experiencias e injusticias […], pero sí pretendo informarte, darte a conocer casos que nunca llegaste a pensar que existirían. […] Simplemente quiero que pienses un poquito y te [pongas] en la piel de mis padres o incluso en la mía… ¿Cómo te sentirías? (238)

Anastasia Vlachou afirma que supone un error no valorar la educación socioemocional de niños y jóvenes con diversidad funcional, pues actuando de esta manera se legitima la estigmatización de la diferencia y la exclusión en el entorno escolar (40). En el caso de Jessica Martín, sus padres intentaron que su proceso de socialización y de educación emocional siguiera el mismo recorrido que el de los niños y jóvenes con una funcionalidad física normativa. Para ello, la matricularon en escuelas públicas donde acudían todo tipo de niños y jóvenes. En un principio, cuando era pequeña, Martín lo recuerda como una experiencia positiva, pues asistía a las mismas clases que los demás estudiantes; la única diferencia era que ella necesitaba una persona de apoyo para colocarle el

licornio[167] en la cabeza, llevarla al baño, darle de comer, etc. Incluso socializaba con todo tipo de niños −con diversidad funcional o funcionalidad física normativa− durante los ratos de ocio dentro y fuera de la escuela (Entrevista a Jessica Martín).

Sin embargo, Martín sufre acoso escolar al crecer y cambiar de la escuela primaria a la secundaria. En su autobiografía relata cómo es objeto de burla por su diversidad funcional física:[168] "Me di cuenta [de] que mi condición como minusválida para él era un magnífico motivo para mofarse y ponerme en ridículo delante de casi toda la clase" (98). Todo ello, sin recibir apoyo de los docentes o el centro escolar: "Los profesores tampoco ayudaban, oían los comentarios […], pero se quedaban sin hacer nada. Ni una llamada de atención" (98). Las burlas y la falta de apoyo provocan que en ocasiones Martín se sienta muy frustrada:

> No sé si te habrá pasado alguna vez, no hablo solo de rechazo sino de […] profunda humillación y falta de respeto […] porque en otros casos no sé cómo lo habrán hecho, si la persona humillada […] ha sufrido ***Bullying*** todo ese tiempo y no ha sido capaz de plantarle cara a su acosador. Pero en mi caso, ¿cómo me iba a defender? […] si no podía darle un puñetazo en esa cara [de] *"panoli"* que tenía (95, énfasis de la autora).

Martín se siente estigmatizada y marginada injustamente por su condición. Sin embargo, contar su experiencia le sirve para reflexionar sobre esta situación dolorosa: "Sinceramente yo lo pasé bastante mal cuando terminé primaria y empecé la ESO [Educación Secundaria Obligatoria]… ¿Por qué?

---

[167] Cuando escribe o diseña sus dibujos, Martín utiliza un licornio, que es una especie de casco con un puntero para usar el teclado del ordenador, el móvil o la tableta con movimientos de cabeza.

[168] El acoso escolar o bullying es un fenómeno sociocultural que se manifiesta en los centros escolares, afectando la convivencia y los procesos de enseñanza y aprendizaje (Enríquez y Garzón 229). Es una agresión injustificada que se ejerce −individual o colectivamente− sobre un estudiante sin los suficientes recursos psicológicos para detenerla o enfrentarla. Además, este tipo de violencia (verbal o física) se considera acoso cuando ocurre repetidamente en el tiempo y se realiza de forma intencional e inmoral. El bullying tiene consecuencias negativas en la salud mental de los estudiantes que lo padecen, impidiendo un adecuado desarrollo socioemocional. En el caso concreto de los niños y jóvenes con diversidad funcional, numerosas investigaciones concluyen que estos estudiantes con una funcionalidad no normativa son especialmente vulnerables al acoso. Se convierten en objeto del maltrato por parte de sus compañeros, quienes se aprovechan de lo que consideran como debilidades sociales en estos estudiantes con diversidad funcional (Falla y Ortega-Ruiz 77).

Los niños y niñas de esas edades son muy crueles, […] se creen los reyes del mundo, los más guays, los mejores…" (52). El rechazo experimentado por Martín ocurre durante la socialización secundaria (escuela y espacios de ocio) y es el resultado de la asimilación de patrones de comportamiento aprendidos en los que no se da valor positivo a la diferencia y se observa con lástima la diversidad funcional, mayormente por el desconocimiento de la vida cotidiana de estas personas. En consecuencia, el proceso de socialización de Martín ocurre en un entorno hostil que la margina y no le permite participar activamente, impidiendo su desarrollo socioemocional.

Además de narrar su experiencia de acoso, Martín dibuja una imagen para representarla (Figura 6, p. 98). En esta ilustración se ve a la autora con rostro triste y rodeada de llamas mientras un niño, dibujado como un diablo con cola y cuernos rojos, la señala con el dedo. En la imagen, Martín simboliza metafóricamente la idea de "vivir un infierno", asociada al acoso escolar que padeció.

***FIGURA 6**. Jessica Martín sufre acoso escolar*



Asimismo, Martín nota cómo la escuela excluye a los estudiantes con diversidad funcional de las excursiones y viajes de fin de curso: "Me dio por preguntar a mi única amiga […] a ver si en los años anteriores, al chaval que estaba con ella en los talleres […] de alumnos con diversas discapacidades […] le habían denegado el asistir a las diferentes excursiones que planificaban. Me sorprendí al oír de su boca que […] sí les apartaban" (225).

Por su parte, Licia Carlson señala que incluir socioculturalmente a las personas con diversidad funcional conlleva examinar en qué condiciones se cimienta su participación en el discurso cultural público (3). Jessica Martín fue diagnosticada de parálisis cerebral a los nueve meses y aunque siempre ha tenido el apoyo de su familia, en su historia se reflejan situaciones de exclusión social no solo por parte de otras personas, sino también de instituciones educativas y de la administración pública, perpetuando una condición de desigualdad cuando ella desea participar activamente en el contexto sociocultural del lugar en donde vive. Un ejemplo de esta exclusión social y cultural se relata en su autobiografía cuando le surgió la oportunidad de estudiar un grado superior en Preimpresión de Artes Gráficas. Después de haber sido aceptada por el Departamento de Educación de Vitoria y por el centro donde debía ir a estudiar, no le otorgaron la ayuda pública porque ya había cumplido 21 años: "[El] responsable de Educación de Guipúzcoa decía que había recortes […] y que si me daban el dinero a mí, que le quitaría la oportunidad a otra persona…" (241-43). La alternativa que se le ofrecía a Martín consistía en viajar tres horas a la universidad en vez de ir al centro donde ya había sido aceptada.

Es ante estas situaciones cuando las personas con diversidad funcional se ven forzadas a recordarse a sí mismas que tienen dignidad humana y deben defenderla (Calderón y Verde 102). Por ello, aunque Martín de momento no ha podido continuar con sus estudios superiores, en casa sigue escribiendo y dibujando. Esta situación de discriminación por parte de las instituciones del Estado evidencia lo absurdo de ciertas reglamentaciones que no se crean pensando en todos los miembros de la comunidad, pues, aunque las normas estipulan un límite de edad para otorgar la ayuda económica, es irracional pensar que, al cumplir 21 años

y con un 95% de dependencia, Martín no necesitará a una persona de apoyo para ir a estudiar.

Relacionado con el desarrollo socioemocional de los adolescentes, la inteligencia emocional juega un papel importante, pues permite a los jóvenes sentir, entender, gestionar y modificar estados emocionales para conectarse y comportarse cívicamente en la sociedad, creando vínculos socioemocionales (Aguaded y Pantoja 70). Un ejemplo de la relevancia de la inteligencia emocional en el desarrollo de las habilidades sociales se aprecia en el hecho de que Martín escoja escribir un libro como una manera de gestionar sus emociones ante el rechazo y para que la gente conozca su historia y comprenda su situación:

> Todo empezó como un desahogo personal; escribir mis pensamientos, mis sentimientos y opiniones me relajaba. No pensé en escribirlo como libro hasta que se me encendió la bombilla y empecé a montarlo […] me hacía ilusión que otra gente lo leyera y me conociera un poco. No lo recuerdo cuando empecé a escribir, pero tardé unos tres años en terminarlo (Entrevista a Jessica Martín)

Aunque críticos como Howard Gardner afirman que las emociones pueden educarse, dentro del campo de la educación socioemocional no existe un consenso de la comunidad científica ni una teoría bien definida sobre cómo implementar este tipo de programas, y mucho menos en el caso de la infancia y la adolescencia con diversidad funcional ("The Emotional" 18-21). Por lo tanto, fuera del entorno familiar es imposible para la autora disfrutar de una adecuada interacción social y emocional durante su infancia y adolescencia:

> Cuando comencé el segundo año […] me sentía bastante marginada y fuera de lugar […] varias veces tuve que quedarme en casa o incluso en el aula sola con uno de mis ayudantes porque algunos de los sitios donde habían planeado visitar con los demás alumnos no estaban […] adaptados para que yo y el otro chico en silla de ruedas pudiéramos ir. (224)

En definitiva, la educación inclusiva debe apoyar "las cualidades y necesidades de cada alumno y de todos los alumnos en la comunidad escolar, para que se sientan bienvenidos, seguros, y alcancen [el] éxito" (Arnaiz 34). Relatos como Experiencias desde otro punto de vista evidencian las carencias de un sistema educativo, cultural y social que está muy lejos de la inclusión porque no considera las necesidades

funcionales, académicas y emocionales de Martín ni la situación psicológica, social y económica de su familia: "[…] desde que tengo uso de razón, recuerdo que mis padres han estado peleándose para conseguir las sillas especiales que he necesitado […] adaptadas a mi cuerpo y con unas características especiales […] nunca lo he terminado de comprender al 100% […] ¿por qué había tantos impedimentos? (239-40).

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Para evitar la exclusión de niños y jóvenes con diversidad funcional hay que dar a conocer su vida cotidiana y cómo esta realidad influye en su socialización. Desde la educación socioemocional y con la literatura infantil y juvenil como herramienta educativa se puede enseñar a todos los niños las reglas para desenvolverse en una sociedad inclusiva que entiende la vivencia de la diversidad funcional como una realidad más a considerar. Por eso, estos relatos infantiles y juveniles son valiosos porque funcionan como una herramienta artístico-educativa que quiere cuestionar ese imaginario normalizador cuando se da protagonismo a los niños y jóvenes con diversidad funcional, tratándolos como personas con sentimientos, gustos, valores, aficiones y cualidades, cuya diferencia es la necesidad de apoyos adicionales para que sean incluidos en la sociedad.

Por otra parte, Benjamin Fraser señala que en ocasiones el mundo artístico se considera de poca o ninguna importancia cuando se trata de asuntos sociales o políticos (115), pero estos relatos pueden ser la muestra de un cambio incipiente en la esfera social y política, pues quienes los lean tendrán la oportunidad de desarrollar una mayor conciencia sobre la diversidad y colaborar en la construcción de una sociedad más justa. Estos relatos para niños y jóvenes plantean cuestiones importantes sobre la exclusión social de las personas con diversidad funcional y con el tiempo pueden ser parte de un discurso mayor que simbolice un radical cambio de perspectiva. Además, el potencial de las creaciones artísticas realizadas de forma colaborativa entre personas con diversidad funcional y funcionalidad normativa, así como la representación de la vida cotidiana de las personas de este colectivo ayuda a comprender su

situación y a cambiar el ideario sociocultural y normalizador que las responsabiliza de ser diferentes.

5. CONCLUSIONES

La enseñanza y el aprendizaje de las emociones se consideran fundamentales para el desarrollo social de la infancia y la adolescencia (J. Cohen 35). Entonces es importante la creación y difusión de obras como Experiencias desde otro punto de vista porque sirven para educar en las emociones y contribuir en el proceso de aprendizaje de conductas tolerantes, solidarias e inclusivas a la vez que presentan realidades diferentes donde niños y jóvenes con diversidad funcional forman parte de esa comunidad. Asimismo, relatos que enseñan empatía y promueven el pensamiento crítico ante actitudes injustas −como la que Jessica Martín experimenta− ayudan a educar emocionalmente a la infancia y adolescencia con diversidad funcional y a la funcionalmente normativa porque les dan las habilidades sociales necesarias para una convivencia inclusiva.

6. REFERENCIAS

Aguaded, M. C. y Pantoja M. J. (2015). Innovar desde un proyecto educativo de inteligencia emocional en Primaria e Infantil. Tendencias Pedagógicas, 26, 69-88.

Araya, K., Araya C., Martínez, L., Castillo, R., Chagneau, S. (2009) La influencia de los procesos controlados en el razonamiento con Teoría de la Mente (ToM) en niños con y sin discapacidad intelectual. Revista Latinoamericana de Psicología, 41 (2), 197-211.

Arnaiz, P. (2019) La educación inclusiva en el siglo XXI: Avances y desafíos. Universidad de Murcia.

Bejerano, P. (2013, 5 de noviembre). Cómo es la experiencia de autopublicar en Amazon. El diario.es. www.eldiario.es/tecnologia/diario-turing/autopublicar-amazon.

Bisquerra, R., y Pérez, N. (2007). "Las competencias emocionales." Educación XXI, (10), 61-82.

Bravo, C. (1989). Ensayos de literatura infantil. EDITUM.

Calderón, I., y Verde, P. (2018). Reconocer la diversidad: Textos breves e imágenes para transformar miradas. Octaedro.

Catalano, R., et al. (2002). Positive Youth Development in the United States: Research Findings on Evaluations of Positive Youth Development Programs. Prevention & Treatment, 5 (15), 98-124.

Cohen, J. (2003). La inteligencia emocional en el aula: Proyectos, estrategias e ideas. Troquel.

Colomer, T. (2010). Introducción a la literatura infantil y juvenil actual. Síntesis.

—. (2005). El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil. Revista de educación, 1, 203-16.

Echeita, G. (1994). A favor de una educación de calidad. Cuadernos de Pedagogía, 10 (228), 66-7.

Enríquez, M.ª F., y Garzón, F. (2015). El acoso escolar. Saber, Ciencia y Libertad, 10 (1), 219-33.

Falla, D., y Ortega-Ruiz, R. (2019). Los escolares diagnosticados con trastorno del espectro autista y víctimas de acoso escolar: una revisión sistemática. Psicología educativa, 25 (2), 77-90.

Fraser, B. (2013). Disability Studies and Spanish Culture. Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition. Liverpool UP.

García, J. A. (2012). La educación emocional, su importancia en el proceso de aprendizaje. Revista Educación, 36 (1), 97-109.

Gardner, H. (1983). Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. Basic Books.

Herranz, I. (2005). Cuentoterapia: El poder sanador de los cuentos. Revista Más Allá, 34-7.

Hevey, D. (1993). From Self-love to the Picket Line: Strategies for Change in Disability Representation. Disability, Handicap and Society, 8 (4), 423-29.

James, A. (2007). Giving Voice to Children's Voices: Practices and Problems, Pitfalls and Potentials. American Anthropologist, 109 (2), 261-72.

Jiménez, A. (25 de julio de 2016) Inteligencias múltiples. LaRazon.es. www.larazon.es/atusalud/salud/inteligencias-multiples.

Kohan, S. A. (2002). Escribir sobre uno mismo, Alba Editorial.

Lansdown, G. (2007). Niños, niñas y jóvenes con discapacidad. Hoja informativa. UNICEF.

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE. (295), 3-64.

Martín, J. (2017). Experiencias desde otro punto de vista. Create Space.

Pérez, P. Mª. (2005). La socialización de la infancia en la sociedad de la información. Revista Galega do Ensino, (47), 1345-67.

Pulido, L., y Ruiz, S. (2018). Educación inclusiva a través de la literatura infantil: la lectura para interiorizar las diferencias. MLS-Educational Research Journal, 2 (1), 27-46.

Rodríguez I. (2009). La inteligencia emocional en el proceso de enseñanza-aprendizaje: concepto y componentes. Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas, 14, (116), 1-12.

Sánchez-Verdejo, F. (2013). Lo gótico: semiótica, género, (es)ética. Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, (1), 23-38.

Soto, M. (2017). El cuento como mediación pedagógica para el fortalecimiento de la lectoescritura. Zona próxima, (27), 51-65.

UNESCO. (2016). Educación 2030. Declaración de Incheon y Marco de Acción para la realización del Objetivo de Desarrollo sostenible 4. UNESCO.

UNICEF. (2006). Convención sobre los derechos del niño 1946-2006. Nuevo siglo.

Vlachou, A. (1999). Caminos hacia una educación inclusiva. La Muralla.

Yubero, S. (2005). Socialización y aprendizaje social. Psicología social, cultura y educación, coordinado por Darío Páez Rovira, Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa y Elena Mercedes Zubieta, Pearson, 819-44.

Zambrano, T, y Saulo, J. (2014). Metodología para la producción de cuentos infantiles centrados en el contexto local. Revista San Gregorio, 2, 94-105.

Zeidner, M., et al. The Emotional Intelligence, Health, and Well-Being Nexus: What Have We Learned and What Have We Missed?. National Library of Medicine, 4, (1), 1-30.

—. (2008). The Science of Emotional Intelligence, Current Consensus and Controversies. European Psychologist, 13, (1), 64-78.

EVOLUTION OF DISABLED PEOPLE THROUGH AMERICAN LITERATURE DURING THE LAST HUNDRED YEARS

ÁNGEL LÓPEZ-GUTIÉRREZ
Independent researcher

1. INTRODUCTION

We should all know that disability is a matter of human rights; it seems to be a statement that cannot be questioned. However, until not so long ago, disability was viewed from a charitable perspective, which failed to understand the social complexity of this phenomenon. This is undoubtedly the result of a history of prosecution, exclusion, and marginalization to which people with disabilities have been subjected since ancient times.

As Agustina Palacios (2008) states, there are two types of assumptions about disability: the religious justification of disability, and the consideration that the person with disability has nothing to contribute to the community. It is assumed that the causes that give rise to disability are religious: a punishment from the gods for a sin committed generally by the parents of the person with disability. Secondly, it is based on the idea that the person with a disability has nothing to contribute to society, that he or she is unproductive and a burden to be carried, either by the parents or by the community itself.

Disability is part of the human condition and all of us, at any time in our lives, may experience any type of disability, even if it is only temporary. According to the World Health Organization (WHO) more than 1 billion people have some form of disability, that is 15% of the world's population. This makes them the largest minority in the world.

More seriously, WHO estimates that this figure will increase in the coming years due to the aging of the population. Despite these high numbers, few countries have agreements, support, or protection for this group.

The position of people suffering from any type of disability is changing. The reason for this change depends on many factors: the place where they live, the social group they belong to, the change in society's mentality about disabled people.

> It has allowed me to question how easily mind-related disability is conflated, ignored, or assumed to be readily known and understood, and to seek to pose new questions about how to value disability and accept collective responsibility for our interdependencies. (White Vidarte, 2021, p. IX)

White Vidarte's quote, written in 2021 shows how the mentality is changing and highlights the need for care of people with disabilities in particular need.

Literature, throughout the centuries, has been the mirror of characters who had some kind of disability. There have also been many writers who have been successful with their works in spite of that limiting characteristic with which they lived. Some of these very famous writers have been:

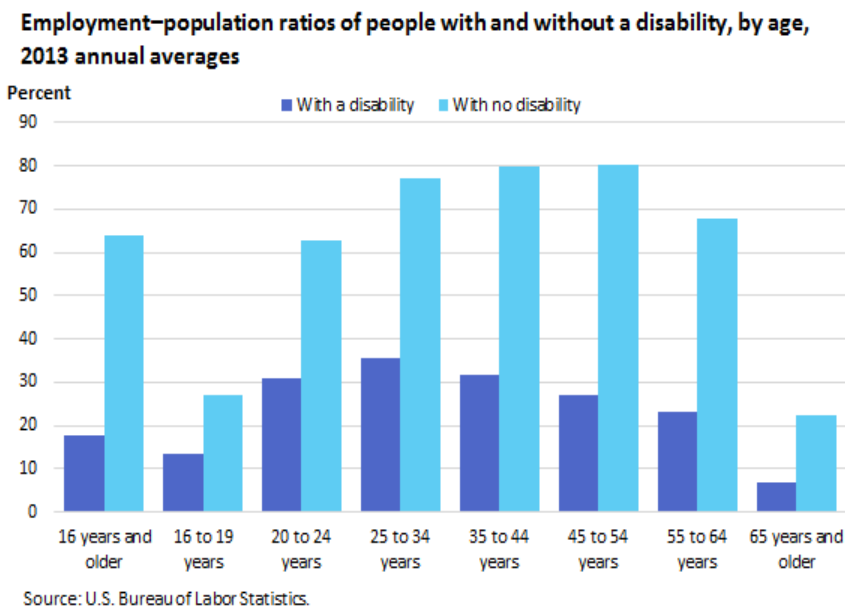
- Miguel de Cervantes, called contemptuously the Lepanto's one-armed man, and, as everybody knows, he wrote *Don Quixote de la Mancha*.
- Virginia Wolf with a bipolar disorder, and who was a very important figure of the Anglo-Saxon literary avant-gardism of the 20th century, and of international Feminism. *Alfaro* and *To the Lighthouse* are two important novel she wrote.
- Silvia Plath from the USA. She also suffered from bipolar disorder. She was a poet, a novelist, a university professor, and a Feminist.
- Hans Christian Andersen from Denmark. He was visually impaired. He suffered from blindness and wrote such famous stories as *The Little Mermaid* and *The Ugly Duckling*.

– Jorge Luis Borges, world-renowned and of dual citizenship: Argentina and Switzerland. He also suffered from visual impairment and, finally, from blindness.

Sometimes writers show us characters with disabilities that are caricatures or are stereotypes. Cultural, or misnamed cultural influences have been responsible for this. In that respect "not only is the relationship between text and world not exact, but representation also relies upon cultural assumptions to fill in missing details." (Thompson, R.G., 2007, p. 11)

To conclude, I am including a graph of disabled people who have a job in the USA dated 2013. Almost ten years have already passed and presumably the results will not be so shocking today, but they are certainly not high enough.

GRAPH 1.



https://www.bls.gov/opub/ted/2014/ted_20140626.htm?view_full

2. GOALS OF THE PAPER

The objectives of this paper on disability and the American literature are multiple, however they can be synthesized in two major areas in which any other type of smaller goals can be incorporated. The reality shows that the division of targets on this topic, in the manner described, is more than adequate and, at the same time, its coverage is considerably broad.

- The first purpose is the most general one. It is to bring to light a reality that remains ignored, which has been described many times through literature but is still an extremely controversial topic for a large part of the population of the United States and the rest of the globe as well. To capture the reader's attention, to awaken his or her interest in the subject would already be a success but it would not be enough when we talk about, and we pursue to achieve, a world of integration and equality.

- The second objective is to create awareness in society. To get all citizens to become aware of an ignored reality and thus, to achieve greater ease for the recognition of this minority, its full integration into society, not only with people with particular successes in their lives (disabled athletes, writers, politicians, etc.) It must be included all the population suffering from any type of disability and that everyone knows that at any time, we can swell the list of people who suffer from any type of disability. Life is long and always has surprises that we do not expect.

- Thirdly, we can talk on critical think about the reasons for the incorporation of characters with disabilities as they represented a minority. This can help us to find the keys to the evolution of these disabled characters and their presence in literary works up to the present day.

The fulfillment of the objectives, in a positive or in a negative way, will lead either to the verification of the previously created hypothesis, or to show that the hypothesis is completely wrong, and that further study is necessary.

3. METHODOLOGY

The selected method for the completion of this paper is the descriptive approach of the proposed texts to be analyzed. We do not examine the whole book but the main disabled character. We are interested in seeing the situation of disabled people, how they were treated by society, what were their concerns and their limitations, and to know what evolution occurs in the treatment of disability, over the years by society.

With this descriptive method, the aim is to describe and evaluate certain characteristics of one or a group of people at one or several points over a period of time. Through analysis it will be possible to see which elements are related to each other. Descriptive study methodologies are always observational.

In this descriptive research we try to identify the characteristics of the population we are studying (in the concrete case of this work, we are focusing on the main characters of North American literature who have some sort of disability). With this approach we are going to focus more on the "what" rather than the "why" of the research topic. We are not interested in the individual as such but rather as part of a minority group that is largely ignored and discriminated for. We are interested in their evolution in the society described through the stories narrated by some North American writers.

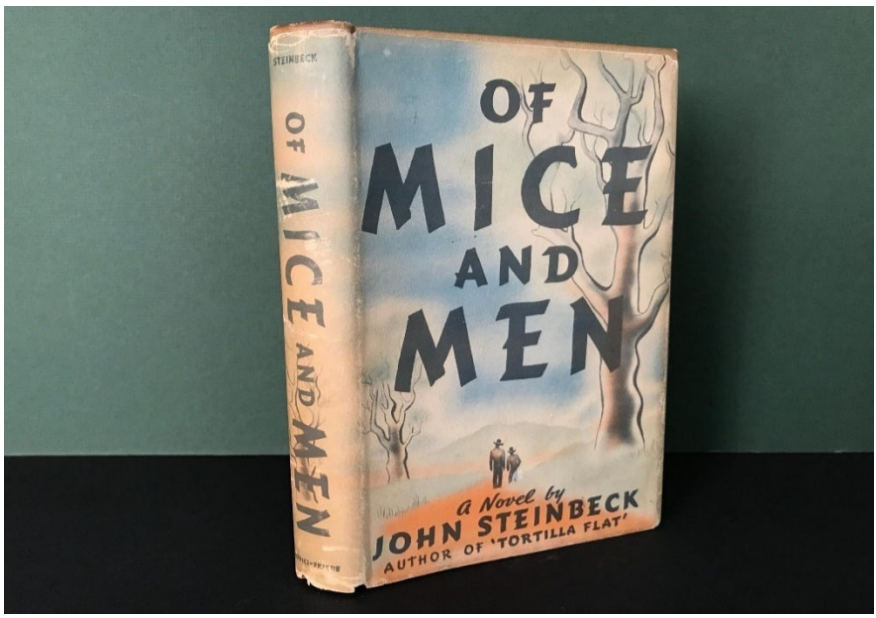
This research article traces the social and medical roots of disability and explores its development as a discipline in the American Literature of the twentieth and early twenty-first centuries. The relationship between different models of disability, in particular the distinction between social and also medical ones.

Answering questions like Why people with disabilities were and continue to be treated as a second-class population group? Why should disability be a penalty for the disabled person's life? The answers to these and other questions support the main hypothesis. Some changes have taken place, but it is not sufficient. It is not a matter of social welfare, but of the full recognition of the rights and duties of this social group of citizens who also contribute to society.

4. WHAT THE RESULTS SAY

4.1. OF MICE AND MEN, BY JOHN STEINBECK

FIGURE 1.



Source: https://www.iberlibro.com/

Basically, the story is as follows:

The novel, set during the Great Depression, opens on the banks of the Salinas River near Soledad, California, where two migrant workers, Lennie Small and George Milton, are on their way to a nearby ranch. Both fled from a farm near Weed where Lennie, a mentally handicapped but gentlemanly man, has been blamed for wanting to rape a woman when he fondled her so he could feel the softness of her dress.

As they walk along, George chides Lennie for fiddling with a dead mouse and instructs him not to talk when they find a new job site. When Lennie complains about what they are having for dinner, George gets angry and tells Lennie that he would be much better off if he didn't have to be taking care of him.

After forgiving each other, George reiterates to Lennie the description of their dream together, Lennie and George will save the money needed to buy land, where they will build a farm with an orchard and a rabbit hutch. The rabbit hutch is Lennie's only plan, he always mentions it. George tells Lennie that if he gets into trouble like he did at Weed, Lennie should go back to the river bush and wait for George to find him.

When George and Lennie arrive at the farm where they are to work, an old man named Candy shows them to their beds and informs them that his boss was upset because they did not arrive the night before. He realizes that Lennie is mentally handicapped and doesn't understand why George is traveling with Lennie, until George tricks him by indicating that Lennie is his cousin. After the chief leaves, his son, Curley enters the barracks.

Curley is a small man who detests those men taller than him, out of jealousy and his own instability; he has a wife who is believed to be unfaithful to him. His wife visits the barracks that night looking for Curley and seducing the workers. Later, Curley returns to the barracks asking for his wife and starts a fight with George.

After the day's work, the men rest in the barracks. Slim and his dog have just had new puppies, and he gives Lennie a puppy as a present. George confesses to Slim that he and Lennie ran away from being lynched when Lennie was accused of rape.

George complains about the women and the other men plan to go to a brothel the next day, George confesses that he prefers the company of prostitutes and not Lennie's, because there is no danger with them. When George tells Lennie the plan of the house they want to buy, Candy overhears. Candy suggests pooling her money with George and Lennie if they let her work on their farm.

Curley then returns to look for his wife; he assaults Lennie when he suspects he is making fun of him. Curley hits Lennie several times, but Lennie does not defend himself until George authorizes him, and then Lennie gives Curley his blow.

The next day, Lennie accidentally kills his new puppy when he pets it too hard. Curley's wife sees him in the barn with the dead puppy. She feels sorry for Lennie and lets him feel the softness of her hair. When Lennie touches her too hard, she screams. Lennie covers her mouth and inadvertently breaks her neck.

After this murder, Lennie escapes from the ranch. Candy and George see the body and conclude that it is Lennie's fault. Candy alerts the other men, and Curley assembles a posse to locate Lennie and kill him. At that moment, George steals Carlson's gun and makes everyone believe that Lennie took it before fleeing.

George, who leads Curley and the other men in the opposite direction, finds Lennie in the bush where they agreed to meet at the beginning of the novel.

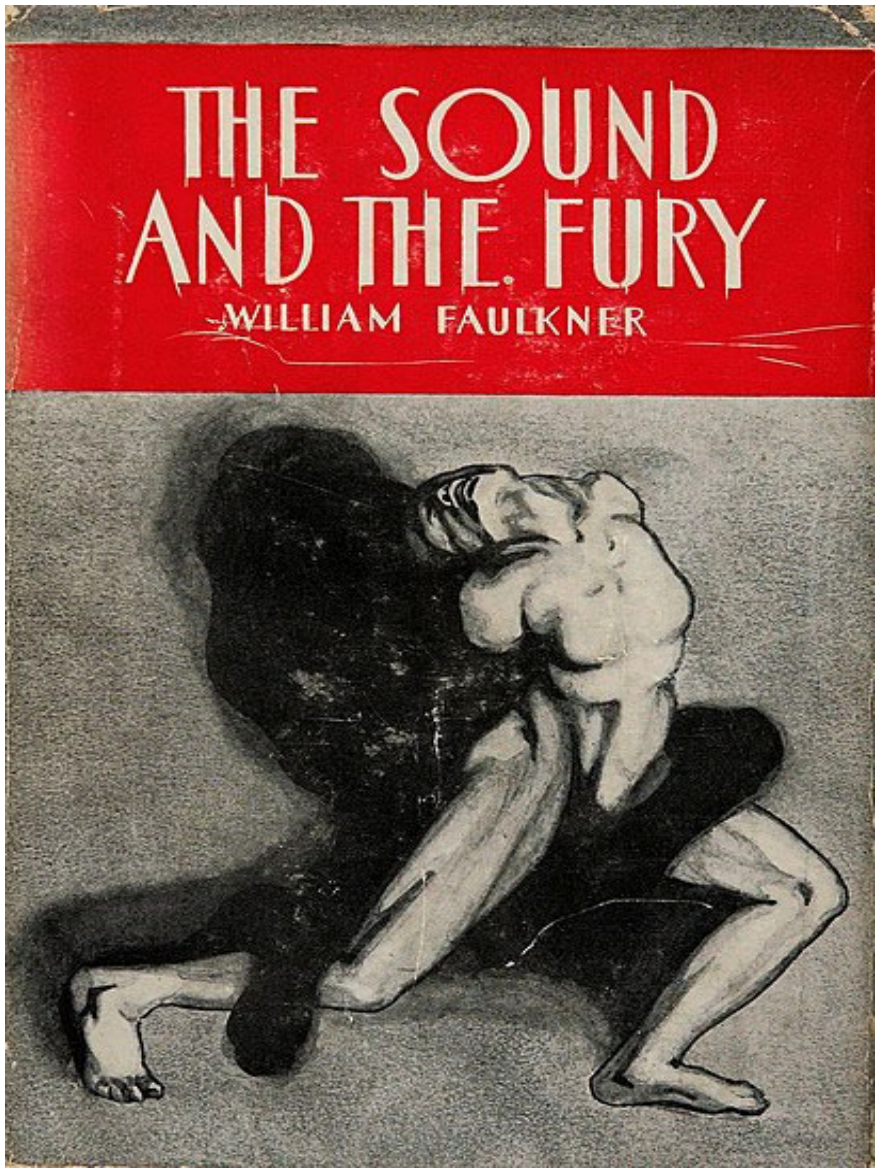
Lennie has hallucinations with a giant rabbit and his Aunt Clara; they warn Lennie that George will be angry with Lennie for murdering Curley's wife, and that he has lost any chance of having a house with a rabbit hutch.

George assures Lennie that they are going to have a rabbit hutch in spite of what they have been through, and George arranges to shoot his friend with Carlson's gun. Hearing the shot, the other men see George and Lennie. George points out that Lennie stole the gun and that he shot Lennie after the gun went off when they struggled.

Lennie is a mentally retarded man who always wants George to tell him about his projects, he's like a child. His disability makes him a victim of the incomprehension of individuals who represent the society that believed in the American dream.

4.2. THE SOUND AND THE FURY, BY WILLIAM FAULKNER

FIGURE 2.



Source: https://commons.wikimedia.org/

The novel is about the Compson brothers' three obsessions with their sister Caddy, but this brief synopsis represents only the surface of what the novel contains. A story told in four chapters, by four different voices, and in chronological order, *The Sound and The Fury* requires intense concentration and patience to interpret and understand the characters and the situations experienced in the novel.

The first three chapters of the novel consist of the thoughts, voices, and convoluted memories of the three Compson brothers, captured on three different days. The brothers are Benjy, a thirty-three-year-old severely retarded man; Quentin, a young Harvard student; and Jason, a bitter grocery store worker.

Faulkner narrates the fourth chapter in his own narrative voice, but focuses on Dilsey, the Compson family's devoted female cook who has played an important role in the children's upbringing. Faulkner draws on the siblings' memories of their sister Caddy, using a single symbolic moment to predict the decline of the once prominent Compson family and to examine the decay of the Southern aristocratic class since the Civil War.

The Compsons are one of several prominent names in Jefferson City, Mississippi. Their ancestors helped settle the area and later defended it during the Civil War. Since the war, the Compsons have gradually seen their wealth, land, and status crumble. In *The Sound and The Fury* Mr. Compson is an alcoholic. Mrs. Compson is a self-centered hypochondriac who relies almost entirely on Dilsey to raise her four children.

Quentin, the eldest son, is a sensitive bundle of neuroses. Caddy is stubborn, but loving and compassionate. Jason has been difficult and mean since birth and is largely rejected by the other children. Benjy is severely mentally handicapped, an idiot, and does not understand the concepts of time or morality. In Mrs. Absson's absence, Caddy serves as a mother figure and symbol of affection for Benjy and Quentin.

However, as the children grow older, Caddy begins to behave promiscuously, which torments Quentin and sends Benjy into fits of whining and crying. Quentin is preparing to go to Harvard, and Mr. Compson sells a large portion of the family's land to provide funds for tuition.

Caddy loses her virginity and becomes pregnant. She is unable or unwilling to name the child's father, although it is likely Dalton Ames, a city boy.

In *The Sound and the Fury*, Caddy's pregnancy leaves Quentin emotionally shattered. He attempts to claim false responsibility for the pregnancy by lying to his father that he and Caddy have committed incest. Mr. Compson is indifferent to Caddy's promiscuity, dismissing Quentin's story and telling his son to leave early for the Northeast.

Trying to hide her indiscretions, Caddy quickly marries Herbert Head, a banker she met in Indiana. Herbert promises Jason Compson a job at his bank. Herbert immediately divorces Caddy and rescinds Jason's job offer when he realizes that his wife is pregnant with another man's child. Meanwhile, Quentin, still mired in despair over Caddy's sin, commits suicide by drowning himself in the Charles River just before the end of his freshman year at Harvard.

At *The Sound and The Fury*, The Compsons are ignorant of Caddy from the family, but welcome their newborn daughter, Miss Quentin. The task of raising Miss Quentin falls squarely on Dilsey's shoulders. Mr. Compson dies of alcoholism about a year after Quentin's suicide. Bitterly employed at a menial job at the local farm supply store, Jason devises an ingenious plan to steal the money Caddy sends to support Miss Quentin's education.

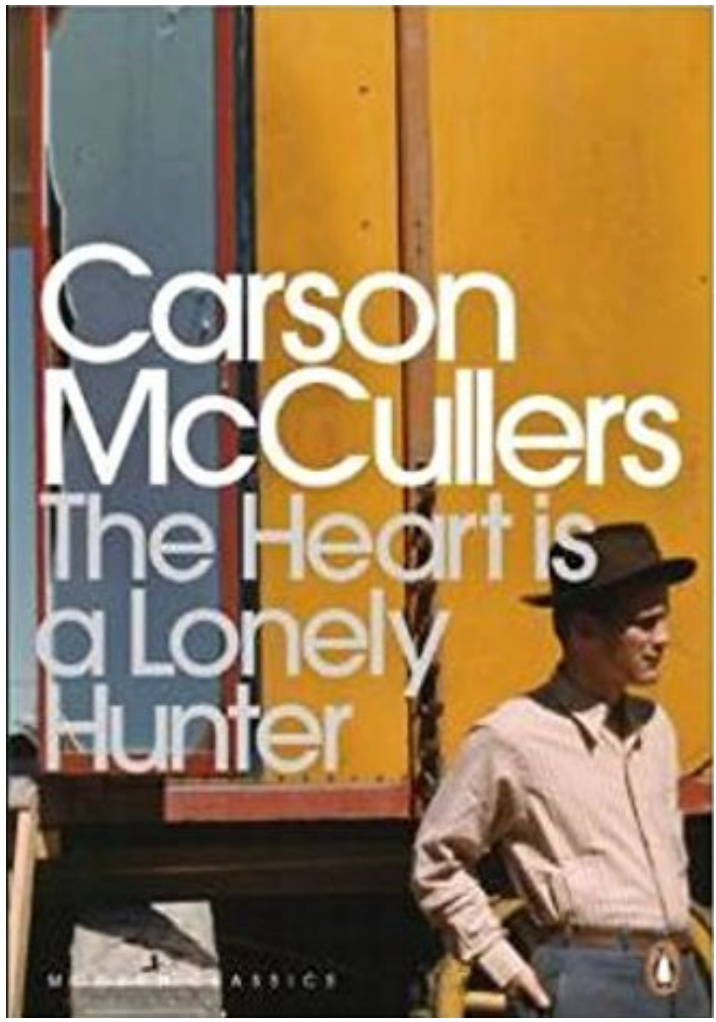
Miss Quentin becomes an unhappy, rebellious, and promiscuous girl, constantly in conflict with her overbearing and vicious Uncle Jason. On Easter Sunday, 1928, Miss Quentin steals several thousand dollars from Jason and runs away with a man from a traveling show. While Jason pursues Miss Quentin unsuccessfully, Dilsey takes Benjy and the rest of her family to Easter services at the local church.

4.3. The Heart is a Lonely Hunter, by Carson McCullers

Singer and Antonapoulus are two deaf-mute friends who live in a small town in the southern United States. Their relationship is not made explicit in the novel, but a sexual tension and a brutal dependence of the mute Singer on his friend is strange and disconcerting. When Antonapoulus is admitted to a hospital, Singer decides to leave home and stay at the boarding house of Mick's parents, a teenager with a passion for

classical music. He begins to frequent the New York café where Bliff, the owner, and Jack, a crazy, alcoholic communist, become friends with the mute. Later, Dr. Copeland, a black man, also discovers in Singer a friend who seems to understand his ideas about racism. They all feel understood by Singer and seek his silent companionship. But Singer has only one idea in mind that he does not confide to anyone: the desire to return to his friend Antonapoulus.

FIGURE 3.



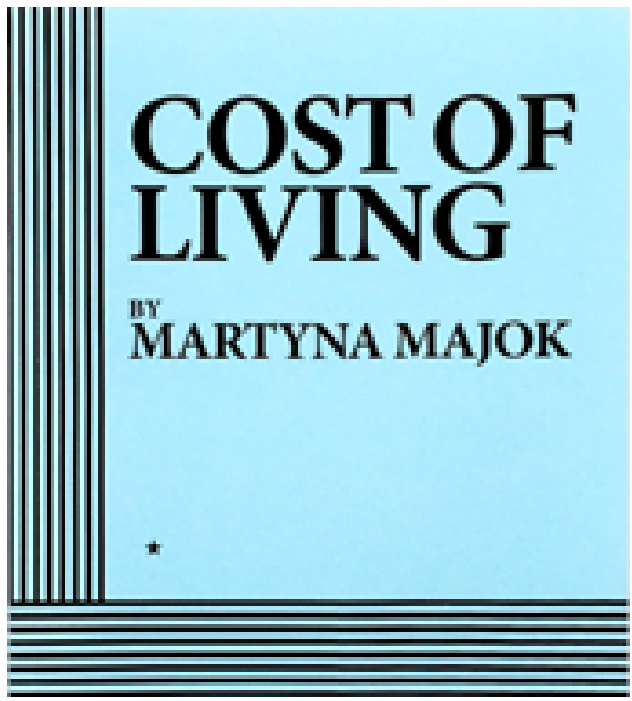
Source: https://www.iberlibro.com/

Singer is the character that relieves the loneliness and isolation of the rest of the other characters. Not being able to hear makes him a very good listener. All the other characters need to express themselves and feel listened to and understood by Singer. Singer is the perfect man for this, but who listens to Singer, who understands him, and who helps him? Singer suffers his disability in silence, the others show their incapacity to understand and help Singer in his life. Themes of isolation, disability, homosexuality, racism, and communication are all present in this work by the writer Carson McCullers.

The Heart is a Lonely Hunter is a complex but readable novel. The use of a complex narrator, who is capable of sticking to the lives and tribulations of half a dozen unique characters, make this book a remarkable literary achievement that is not to be taken so lightly.

4.4. Cost of Living, by Martyna Majok

FIGURE 4.



Source: https://www.iberlibro.com/

Martyna Majok's *Cost of Living* is a play exploring disability and caregiving that won the 2018 Pulitzer Prize for Drama. It follows unemployed Eddie as he cares for his quadriplegic wife, Annie, and Jess, a student in financial trouble who takes a job as a caregiver for John, a wealthy graduate student with cerebral palsy.

Cost of Living explores the profound struggle of life at the bottom of America's economic pile, especially when poverty is compounded by unaffordable healthcare. At the same time, it shines a light on the way relationships are transformed and complicated by disability. Described as "an honest, original work that invites audiences to examine diverse perceptions of privilege and human connection" by the Pulitzer judges, *Cost of Living* announces Majok's arrival as a major American playwright.

The *Cost of Living* explores the deep and profound struggle of life at the bottom of America's economically driven pile, especially when poverty is worsened by an unaffordable health care. At the same time, it exposes how relationships are changed and made more complicated by disability. Described as "an honest and original play that invites audiences to examine diverse perceptions of privilege and human connections" by the Pulitzer judges, The *Cost of Living* announces Majok's arrival as a great American female playwright.

5. DISCUSSION

In the literature of the past (according to the contextualization of its time), diversity has sometimes been treated in a disrespectful way, with stereotyped, dishonorable, or degraded characters, or at least socially excluded. In *Lazarillo de Tormes*, the most famous book in Spanish literature after *Don Quixote*, the blind man is a selfish, deceitful character who "educates" his "beggar's apprentice" by beating him.

Another character very similar to Lazarillo's, endearing and full of duality is John Silver, from *Treasure Island*. The most famous pirate with a wooden leg, from the pen of Robert Louis Stenvenson, is a quarrelsome figure, of questionable morality but with an irresistible charm, who even captivates the protagonist Jim. On the other hand, Victor Hugo's

Notre Dame de Paris gives us another marginalized character: Quasimodo, a deaf hunchback who is in responsible for ringing the bells.

Azarias, from *Los Santos Inocentes*, is another of these great characters of Spanish literature. Mentally handicapped, he lives in the countryside with his family. Azarias has freedom of action due to his disability, although for the rest of his life he will have to work in semi-slavery for "el señorito". Miguel Delibes reflects the life of the peasants of Extremadura and Andalusia in a masterly way in his masterpiece in post-war Spain.

Today, those old prejudices about disability have been banished, and there is increasingly a feeling of normality far removed from the disinterest and strangeness it used to provoke.

5.1. OF MICE AND MEN

Lennie Small is a giant mentally handicapped man who is docile and simple. He is obsessed with simple sensory pleasures, particularly finding great joy in touching soft things, whether it be a cotton dress or a puppy. Although Lennie is innocent by nature, he is capable of great violence because he lacks the ability to control himself physically and has a great protective instinct when it comes to his best friend, George. Like George, Lennie dreams of having his own farm; he is obsessed with one particular aspect of this dream: having a small rabbit hutch where he can raise rabbits. Lennie is unable to make his own decisions and is completely dependent on George.

Steinbeck's characters are often powerless due to intellectual, economic, and social circumstances. Lennie possesses the greatest physical strength of all the characters, which, therefore, should establish a sense of respect when he is employed as a ranch hand. However, his intellectual disability undermines this and results in his powerlessness. The following quote illustrates that: “How long´sit gonna be till we get the little place an´ live off the fatta the lan¨-an tend the rabbits?” (Steinbeck, 1993, p. 56)

Economic powerlessness is established as many of the ranch hands are victims of the Great Depression. Since George, Candy and Crooks are

positive, action-oriented characters, they wish to buy a farm, but due to the Depression they are unable to generate enough money. Lennie is the only one who is basically unable to take care of himself, but the other characters would do this in the improved circumstances they seek. Since they are unable to do so, the real danger of Lennie's mental disability comes to the fore.

Fate is felt most strongly when the characters' aspirations are destroyed when George is unable to protect Lennie (who is a real danger). Steinbeck presents this as "something that happened" or as his friend coined him "non-teleological thinking" or "is thinking," which posits a non-judgmental point of view.

Of Mice and Men can be associated with the idea that there are inherent limitations and, despite all the kinks and struggles, sometimes the circumstances of one's existence limit their ability to live the fairy tale lives they desire. Even the title of the novel itself makes reference to this "the title is, of course, a fragment of Robert Burns' secular poem, which emphasizes the idea of the futility of human effort or the vanity of human desires"

‘To a Mouse’.[169]
But Mousie, thou art no thy-lane,
In proving foresight may be vain:
The best laid schemes o’ Mice an’ Men
Gang aft agley,
An’ lea’e us nought but grief an’ pain,
For promis’d joy!

Should mentally handicapped people be punished or treated for their actions? John Steinbeck's novel *Of Mice and Men* indirectly raises this question as well. Lennie is a mentally disabled person who needs help in making decisions about himself. Mentally handicapped people should not be held responsible for their actions since they do not distinguish between right and wrong.

[169] "To a Mouse" was written in 1785 by Scotland’s national poet, Robert Burns. After accidentally destroyed a mouse’s nest with his plough, the poem's speaker expresses sorrow for the animal’s plight.

“Now what the hell ya suppose is eating them two guys?” (Steinbeck, 1993, p. 107) This final piece of dialogue in the novel, this quotation uttered by Carlson to Curley illustrates the two men’s lack of awareness regarding the dreadful events that have just unfolded. The “two guys” referenced are Slim and George who at the novel’s end glumly walk away from Lennie’s body and the rest of the men. Unlike Carlson, Slim realizes that George has made the difficult decision to kill his best friend in order to prevent the impending brutality he would face.

The main irony of *Mice and Men* is Lennie's death at the end of the novel. George feels compelled to kill him because of his love for him. The other ranch laborers are furious with Lennie after he accidentally kills Curley's wife. Because George does not want to allow the workers to savagely murder his friend, he shoots Lennie out of mercy. Throughout the story, George complains about his responsibility for Lennie. He imagines what he might do if he were not burdened by his friend, such as drinking whiskey and heading to brothels. However, when Lennie dies, George becomes miserable and lonely, missing his friend, rather than feeling a release from his burdens.

5.2. The Sound and The Fury

In *The Sound and the Fury* is the youngest of the Compson children and narrator of the first chapter of the novel. Born Maury Compson, his name is changed to Benjamin in 1900. He is the disable one. This book shares with *Of Mice and Men* a similar era in the development of the story, but unlike Steinbeck's characters, these others belong to what we might call an incipient bourgeoisie in the southern states of the country.

Notoriously, intransigently difficult, the novel takes its title from Macbeth's reflection that life is "a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing". (Shakespeare, 2010) It opens inside the mind of the "idiot", Benjy, a 33-year-old man who has the mind of a small child.

When Faulkner, in his Appendix, says of *The Sound and the Fury’s* Benjy that

> The only emotion I can have for Benjy is grief and pity for all mankind. You can't feel anything for Benjy because he doesn't feel anything… He was a prologue like the gravedigger in the Elizabethan dramas. He serves his purpose and is gone. (273-274)

Faulkner refers to Benjy as more than a human being, as if he were a thing. It was something he needed for a specific purpose in the novel and that was all. Consciously or unconsciously, Faulkner gives a glimpse of his true opinion about a character with a disability, which was a true representation of the contemporary society at that time.

Due in a significant part to the "idiotic" or "lunatic" ways in which Benjy perceives and relates to the world around him, some critics, such as Sara McLaughlin, have preferred to call Benjy an idiot, although the nature of his idiocy is often discussed in different ways.

5.3. The Heart is a Lonely Hunter

It is a very hard story disguised as tenderness. It is written with a simple prose and thus tells us many things about the society of that time. A society full of injustice, a lot of poverty and ignorance, and also with the segregation of the south of the United States in the thirties. Everyone has dreams, passion for something and false hopes, but that's what makes them survive.

The central character of the novel, John Singer, is a deaf man who has lost the ability to speak, but not to hear. Singer becomes a sort of angel in whom some people place all their trust, willing to share their desperation and longings. Singer, after the breaking up he suffers from his best friend (although the nature of the relationship is never named, it is suspected that it is love), he confines himself in the jeweler Kelly's house, carrying a chess set and a notebook through which he communicates. There he will begin to meet the central characters of the novel.

The loneliness of the human soul, confusion, lack of communication, unrequited love, social, economic, and sexual differences, broken families, death, and the emergence of fascism are the themes addressed in this novel.

Singer is the disabled character. He is deaf and because he cannot hear he does not know how to speak except with his hands, gestures, and facial expressions. Loneliness, isolation, and discrimination because of his disability make him different from a society that increasingly criticizes him. His "friends" use him to vent their feelings.

Some examples that illustrate Singer's loneliness and isolation are:

> "[Mick] wondered what kind of music [Singer] heard in his mind that his ears couldn't hear. Nobody knew. And what kind of things he would say if he could talk. Nobody knew that either." (McCullers, 2008, p. 50)

> It is difficult for others to understand what a world of silence in which Singer must be finds himself. "Singer was always the same to everyone. He sat in a straight chair by the window with his hands stuffed tight into his pockets and nodded or smiled to show his guests that he understood". (McCullers, 2008, p.84)

The disability that Singer suffers, considering that he is apparently a normal person, but his lack of communication and living continually in silence makes his deafness, associated to his dumbness, a very cruel handicap.

5.4. Cost of Living

Martyna Majok's *Cost of Living* is a play exploring disability and caregiving that won the 2018 Pulitzer Prize for Drama. Manhattan Theater Club previously staged the play, in 2017, at its Off-Broadway space at New York City Center. This play explores stories of disability, privilege, and marginalization. The action of the play is framed, scene by scene and moment by moment, by the characters' experiences as they try to create a life for themselves in what they, and the play itself, consider to be the marginalized fringes of society.

Some considerations about this play and disability like an excuse have been done. Disability in this play is the surface of something else.

> This recent American play, about two couples in which a nondisabled person is the caregiver of a disabled person, could on the surface be read as a typical representation of disability in mainstream drama. Audiences might see it as a sentimental representation of care, with its characters embodying stock stereotypes of the embittered cripple or the heroic overcomer, and eventually erased at the play's end. (Fox, 2018)

A couple of performers with real disabilities can be found on the stage. This, which shouldn't mean anything, is a sign of the changes that are gradually being produced in society with respect to disability and its visibility.

6. CONCLUSIONS

Most publications emphasize that the difficulties faced by this population are related to barriers to their participation and equality.

In relation to public health, most of the texts address the issue of inequalities with respect to people with disabilities. They re-recognize that they are a vulnerable group and raise the importance of a rights-based approach to achieve equality and eliminate the barriers imposed on them by society.

It is necessary to highlight the need for measures to achieve legal equality, equal treatment, and equal opportunities for the sake of social inclusion and an independent life, which still has a long way to go. Likewise, the role of education within families, schools and universities is essential. Education in terms of respect and equality are key factors to be achieved.

People with disabilities are as worthy as any other person, they just need patience, tolerance, and opportunities.

Literature is a weapon to generate visibility. Other arts, especially film and television, have an important role to play in raising awareness of the disabled people and what they are capable of. Some examples are:

- Forrest Gump
- Children of a lesser God
- The Peanut Butter Falcon
- Rain Man
- Of Mice and Men
- The Horse Whisperer

And many others. All these artistic activities are helping to raise awareness about disability and the disabled people.

7. ACKNOWLEDGMENTS

As a person with a physical disability, thank you to those who have demonstrated patience and selflessly offered me their help. To those who are still unaware of disabilities, I hope that education and respect will come knocking at their door one day.

8. WORKS CITED

Burns, R. (2014). The merry muses of Caledonia. Luath Press Ltd.

Disability and health. (s. f.). WHO | World Health Organization. https://onx.la/b5e30

Faulkner, W. (1990). The Sound and the Fury. 1929. New York: Vintage.

_____. (2014). The sound and the Fury: An Authoritative Text, Back-grounds and Contexts, Criticism. Edited by Michael Gorra.

Fox, A. M. (2018). Staging the Complexities of Care: Martyna Majok's Cost of Living. Journal of Literary & Cultural Disability Studies, 12(2), 145+. https://onx.la/53527

Majok, M. (s. f.). Cost of living. Theatre Communications Group Inc.,U.S.

McCullers, C. (2008). The heart is a lonely hunter (Penguin modern classics ed.). Penguin Random House.

McLaughlin, S. (1987). Faulkner's faux pas: Referring to Benjamin Compson as an idiot. Literature and Psychology. 31-40

Meriwether, J. B. (1971). A Prefatory Note by Faulkner for the Compson Appendix. American Literature, 43(2), 281-284.

Palacios, A.(2008). El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Ediciones Cinca.

Primera, C. P., & Fundación, C. N. S. E. (2007). La discapacidad en la literatura infantil y juvenil. Salamanca.

Shakespeare, William. Macbeth. Ed. Thomas Marc Parrott. New York: American Book Co., 1904. Shakespeare Online. 10 Aug. 2010. < http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth_5_5.html

Steinbeck, J. (1993). Of Mice and Men. Penguin Books edition.

Tipos de discapacidad intelectual. (2018, 12 agosto). tobiasmanuel.org. https://tobiasemanuel.org/

Thomson, R. G. (2017). Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature. Columbia University Press.

White Vidarte, E. J. (2021). DISABILITY, DEPENDENCY, AND THE MIND: REPRESENTATIONS OF CARE-GIVING AND RECEIVING. Theses and Dissertations. (p. IX)

INCLUSIÓN DE LA DISCAPACIDAD EN LA SOCIEDAD A PARTIR DEL LENGUAJE: LA TRADUCCIÓN EN LAS INSTITUCIONES COMO PROMOTORA DE LA DIVERSIDAD DE IDENTIDADES

SARA GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca
GIR TRADIC

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2006, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) ratificó la Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad (Organización de las Naciones Unidas, 2006). Este documento, con validez, relevancia y aplicación global, contribuyó decisivamente a sentar los cimientos del desarrollo de políticas públicas y de mediación lingüística más inclusivas, enfocadas a garantizar la accesibilidad y la igualdad de derechos y oportunidades para los ciudadanos con discapacidad en todos los ámbitos políticos y sociales. En este sentido, el contenido de dicha convención favorece la promoción, desde contextos institucionales internacionales como la ONU, de los principios de respeto, dignidad, participación e inclusión plenas en la sociedad, igualdad de oportunidades, y aceptación de las personas con discapacidad como manifestación de la rica heterogeneidad humana.

La defensa y fomento de estos valores y ética social requiere analizar la influencia de nuestros usos lingüísticos en la construcción conceptual y social de la diversidad y la discapacidad. Este planteamiento consciente del poder pragmático y moldeador del lenguaje constituye precisamente el eje central de nuestra investigación, pues opera como intersección teórica entre los dos ámbitos de conocimiento que contemplamos en ella: la evolución en el tratamiento social de la discapacidad y las nuevas tendencias inclusivas en traducción institucional.

El enfoque adoptado en nuestro estudio sigue la línea trazada por las teorías posestructuralistas, postpositivistas y deconstructivistas de autores como Derrida (1989), Foucault (1968), Butler (2004) y Koskinen (2018), las lingüístico-filosóficas de Rorty (1991), las traductológicas de Venuti (2000) y las visiones socio-traductológicas de Inghilleri (2005, 2014, 2018), entre otros. Así, al hilo de los postulados de corte lingüístico de estos académicos y especialistas en la materia, cabe destacar la importancia de las palabras en la configuración de la realidad, y el poder hermenéutico y funcional del lenguaje. Desde esta perspectiva, se defiende que se pueden modificar ciertas nociones y conceptualizaciones sociales comúnmente aceptadas si alteramos los términos en que nos expresamos para definirlas y describirlas. La lengua se conceptualiza como un instrumento de poder que conforma, condiciona e influye en la percepción y construcción de la realidad de una manera determinada, en función de ciertos intereses y actitudes observables en la sociedad.

Desde esta óptica, es posible investigar también el reflejo de las representaciones tradicionales de la discapacidad proyectadas lingüísticamente en las posturas sociales respecto a este colectivo. Asumir la importancia del lenguaje en nuestra conceptualización y construcción de realidades permite explorar en qué medida los discursos sociales hegemónicos tienen la capacidad de imponer y consolidar o, por el contrario, desestabilizar, reestructurar y modificar la actitud y percepción de una sociedad o cultura hacia una realidad o identidad concretas. Un ejemplo de este poder moldeador de las prácticas discursivas predominantes en nuestras comunidades lo encontramos en el caso de las personas con discapacidad, que históricamente han constituido un colectivo objeto de estigmatización y discriminación social, laboral, educativa, política, etc., afianzadas a través del lenguaje.

Esta percepción de la lengua como promotora y artífice restrictiva, subjetiva y parcial de la realidad subyace asimismo a los nuevos paradigmas promovidos por los estudios sobre discapacidad, que inciden en la importancia de una concepción compleja e integradora de la identidad humana y de su construcción lingüística. Según los reivindicativos puntos de vista de las nuevas tendencias, todos los seres humanos poseemos

identidades múltiples y, por tanto, no se nos debería identificar, clasificar, describir o etiquetar a partir de un único aspecto. Por el contrario, en los últimos tiempos se percibe una apuesta por reconocer, comprender, sensibilizar, empatizar, incluir y difundir a nivel lingüístico los diversos rasgos que definen a las personas con discapacidad y su identidad como estrategia clave para mitigar su situación de exclusión en el plano social.

De estas premisas inclusivas nace nuestra investigación. En ella analizaremos diversos documentos institucionales, originales y traducidos, vinculados al tratamiento de la discapacidad, a fin de examinar las prácticas lingüísticas y traductológicas aplicadas en instituciones internacionales como las Naciones Unidas. También trataremos de valorar en qué medida fomentan la inclusión de la discapacidad como una dimensión más de la multiplicidad de identidades humanas. Para contextualizar adecuadamente nuestro estudio, basaremos este análisis en un marco teórico informado por las aportaciones procedentes, esencialmente, de dos áreas de conocimiento en cuya evolución teórica y aplicación práctica se aprecian algunas tendencias paralelas: los estudios sobre traducción institucional y los estudios sobre discapacidad. Ambos ámbitos han encontrado en las últimas décadas un punto de conexión en las visiones y postulados funcionales y hermenéuticos del lenguaje referidos en esta introducción. Así, revisaremos, en primer lugar y de manera sintetizada, los principales modelos de tratamiento social de la discapacidad de los últimos años, para después estudiar la construcción lingüística de la realidad de las personas con discapacidad que se nutre de cada modelo y las consiguientes actitudes sociales que configuran respecto a este colectivo. En segundo lugar, nos centraremos en el ámbito de la traducción institucional. De este modo, analizaremos y expondremos en qué medida se observa una evolución y una matización de los valores clásicos por los que tradicionalmente se ha regido la traducción en contextos institucionales en los avances recientes en esta área. Esta base teórica nos permitirá elaborar un marco metodológico multidisciplinar pertinente y apropiado para el análisis lingüístico-terminológico de textos y traducciones institucionales vinculados a la discapacidad, que redundará en la consecución de nuestros objetivos. Así, realizaremos un estudio

comparativo en el que intentaremos determinar hasta qué punto puede hablarse de progreso en el reflejo de la realidad sobre la discapacidad en la práctica lingüística y traductológica institucional. A partir de este análisis, trataremos de evaluar la evolución diacrónica en la actitud manifestada lingüísticamente por la ONU en dos de sus idiomas oficiales (inglés y español) a la hora de abordar la diversidad. Esto nos conducirá a plantear conclusiones interesantes de cara al futuro que podrían abrir nuevas vías de investigación.

2. OBJETIVOS

Basándonos en las nuevas corrientes y en la línea evolutiva descrita en los últimos años tanto en estudios de traducción (institucional) como en estudios sobre discapacidad, nuestra investigación se sustenta sobre un análisis comparativo de los elementos terminológicos y el contenido conceptual de tres textos publicados por la ONU en relación con el tema de la discapacidad, en sus versiones inglesa y española. De este modo, pretendemos estudiar los avances teóricos y sociales hacia la inclusión de la diversidad preconizados en ambos ámbitos, que se materializarían en el desarrollo de usos lingüísticos más holísticos y percepciones y actitudes más respetuosas y abarcadoras respecto a la diferencia. Con ello, perseguimos varios objetivos, a saber:

- Abogar por el potencial que atesora la práctica traductora en las instituciones como catalizador de movimientos y cambios sociales en pro de la inclusión. En este sentido, partimos de la idea de que la traducción institucional puede establecer asimetrías y ejercer violencia simbólica contra ciertos colectivos e identidades (Bourdieu, 2000; Martín Ruano y Rodríguez Espinosa, 2019), entre ellos las personas con discapacidad, o puede ser una aliada para avanzar hacia la plena inclusión de la heterogeneidad humana. Ello dependerá de su adhesión a valores y expectativas convencionales, o de su adopción de enfoques y usos más abarcadores que reflejen perspectivas más sensibles a la diversidad.

– Estudiar y enfatizar la importancia del lenguaje en la construcción de la realidad y, más concretamente, en todo lo relativo a la discapacidad. Así, trataremos de demostrar que los usos lingüísticos vinculados a este concepto influirían en los intereses y las actitudes de las perspectivas dominantes en la comunidad. Por tanto, se trataría de ver que no solo reflejarían la realidad sobre la discapacidad de forma selectiva, sino que, confirmando las visiones posestructuralistas y deconstructivistas del lenguaje consideradas en la introducción (Foucault, 1968; Derrida, 1989; Butler, 2004), también la construyen y tienen, por ende, el potencial de actualizarla.

– Evaluar en qué medida las publicaciones y traducciones institucionales reflejan los avances en los paradigmas dentro de su área de conocimiento y de la de la discapacidad. En este sentido, nos interesa calibrar el grado de evolución hacia la integración social y el desarrollo de un lenguaje inclusivo. En una línea paralela, nuestro propósito radica en determinar, a través del estudio de textos originales y traducidos emitidos por la ONU, si lo hacen del mismo modo o presentan diferencias y asimetrías en distintas lenguas.

Destacar el carácter múltiple de las identidades humanas frente a visiones limitadoras y esencialistas que promueven definiciones únicas para los individuos. En última instancia, el objetivo es contribuir a trazar nuevos cauces hacia la plena inclusión de la heterogeneidad identitaria desde la traducción, en general (House et al., 2005; Cronin; 2006; Martín Ruano y Vidal Sales, 2013), y más concretamente, desde la traducción institucional. Así, defenderemos la aplicación de prácticas traductoras que materialicen una inclusión real de la diversidad y de la discapacidad como una de sus muchas muestras o variantes.

– Propiciar una exploración interrelacional de los progresos en el ámbito de la discapacidad y de la traducción institucional, como contribución a la plena integración de la diversidad y a la construcción de textos y sociedades más inclusivos en contextos culturales diversos.

3. METODOLOGÍA

La metodología de nuestra investigación se caracteriza por su interdisciplinariedad, dado que se sustenta sobre un marco teórico configurado e inspirado a partir de las visiones, planteamientos y avances científicos, académicos y conceptuales de diferentes ámbitos. Por ello, antes de adentrarnos y profundizar en el análisis práctico de los textos institucionales seleccionados para tal fin, resulta pertinente contextualizar de manera más detallada nuestra investigación dentro de las dos ramas de conocimiento de las que principalmente se nutre: los estudios sobre discapacidad (Palacios, 2008; Velarde Lizama, 2012; Retief y Letšosa, 2018; Drame, 2019; Zárate, 2021) y los estudios de traducción institucional (Koskinen, 2008, 2011, 2014; Martín Ruano, 2018, 2019; Martín Ruano y Rodríguez-Espinosa, 2019; Venuti, 2019; Vidal, 2010; Valdeón y Calafat, 2020; Cao y Zhao, 2008), respectivamente. Para tal fin, expondremos, en primer lugar, la evolución de los dos paradigmas principales respecto a la discapacidad en las últimas décadas. Ambos han tenido una influencia considerable en el lenguaje empleado para construir la realidad sobre la discapacidad, así como en las actitudes y reacciones de la sociedad respecto a ella, por lo que su análisis resulta conveniente para los fines de nuestra investigación.

En el primero de los paradigmas, el médico (Velarde Lizama, 2012; Retief y Letšosa, 2018; Drame, 2019; Zárate, 2021), el modelo hegemónico en el tratamiento de la discapacidad durante la mayor parte del siglo XX, las medidas promovidas respecto a la diversidad funcional se centran fundamentalmente en curar, remediar o mejorar las diferencias físicas o mentales de los individuos con discapacidad, concebidos como enfermos o pacientes, a través de tratamientos y rehabilitaciones (Zárate, 2021, p. 21). De este modo, el objetivo principal de este paradigma se situaría en asistirlos para responder al ideal normativo de *persona normal*, un constructo arbitrariamente constituido y moldeado según las perspectivas dominantes en la sociedad (Velarde Lizama, 2012, pp. 128-129, Retief y Letšosa, 2018, p. 3). Podemos deducir, por ende, que la percepción de la discapacidad desde una perspectiva esencialmente médica no fomentaría del todo la integración de la diversidad en la comunidad, sino que idealmente buscaría la eliminación de la heterogeneidad

humana y la normalización de un modelo homogéneo y acotado de *persona*. Cabe destacar que este paradigma médico, pese al posterior desarrollo de otros enfoques, sigue muy presente en muchas de nuestras conceptualizaciones actuales de la discapacidad, y en los usos lingüísticos que se derivan de ellas. Así, la visión que este modelo proyecta respecto a las personas de este colectivo tiende a traducirse, en el plano lingüístico, en un repertorio léxico aún discriminatorio que identificaría al individuo únicamente por su discapacidad y lo catalogaría en función de su grado de adaptación a lo comúnmente aceptado y estandarizado en nuestras sociedades como "normal" (Velarde Lizama, 2012, p. 124). Esto se aprecia en la asignación de etiquetas restrictivas como los adjetivos *discapacitados, deficientes, retrasados*, etc., en el uso de verbos o prefijos que denotan inferioridad o sufrimiento, como *minusválidos, impedidos, disminuidos, sufrir, padece*r, etc., o en comparaciones entre personas con y sin discapacidad en términos de "normalidad" y "anormalidad" (Fernández Iglesias, 2006; Velarde Lizama, 2012, p. 124; Peñas y Hernández, 2019, pp. 49-77).

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XX se comenzó a gestar un nuevo paradigma, el social (Palacios, 2008), cuyos principios reivindican el empoderamiento y la inclusión, la igualdad de oportunidades y la plena participación de los individuos con discapacidad en la sociedad. De acuerdo con esta visión, sería la sociedad la que estaría aquejada de falta de capacidad para adaptarse a la diversidad humana (Zárate, 2021, p. 22). De este modo, en contextos sociales constituidos y planificados íntegramente para personas sin discapacidad (Velarde Lizama, 2012, p. 128), y marcados por actitudes y prácticas que rechazan la diferencia, la diversidad funcional se revelaría como un constructo sociocultural configurado por visiones dominantes que interponen obstáculos para la inclusión y (re)conocimiento de todo el potencial del colectivo de la discapacidad (Retief y Letšosa, 2018, p. 3). En este sentido, el paradigma social defiende la evolución hacia concepciones más éticas, realistas, informadas e inclusivas de la heterogeneidad humana que toman en consideración la pluralidad de identidades de todas las personas, con independencia de si tienen o no una discapacidad. Desde esta óptica, se pretende poner de relieve e incidir en la aceptación y empoderamiento de

realidades identitarias complejas, móviles, interseccionales, en constante evolución y ricas en rasgos y diversidad (Baker, 2002, p. 52; Martín Ruano y Vidal Sales, 2013). Esta visibilidad y reconocimiento social del carácter múltiple de las identidades humanas constituirían un paso previo esencial para paliar la discriminación y para corregir la tendencia a definir, clasificar y etiquetar necesariamente a los individuos solo por una de sus características, como su condición física y/o mental no normativa. Así, las concepciones más holísticas de la naturaleza humana que fomenta el modelo social se materializarían en intentos en favor de una terminología abarcadora y respetuosa con la diversidad de identidades de las personas con discapacidad: *personas con discapacidad/con diversidad funcional/con movilidad reducida, usuarios de silla de ruedas,* etc. (Fernández Iglesias, 2006; Peñas y Hernández, 2019, pp. 49-77).

La inclusión social de todas las personas, independientemente de sus capacidades e identidades, que reivindica el paradigma social de la discapacidad constituye uno de los retos de las sociedades globalizadas, multiculturales y plurilingües actuales. En este sentido, las instituciones internacionales como la ONU desempeñan un papel protagónico en la respuesta a estos retos globales. En estos contextos públicos y transnacionales, un elemento clave a la hora de afianzar el poder de las instituciones como impulsoras de un cambio social hacia la inclusión es la traducción. Dentro del ámbito de la traducción institucional, apreciamos una evolución paradigmática que también puede considerarse hasta cierto punto paralela a la identificada en los estudios sobre discapacidad, alentada por nuevas corrientes críticas en este ámbito de estudio concreto (Martín Ruano, 2018, 2019; Koskinen, 2008, 2011, 2014; Valdeón y Calafat, 2020). Así, frente a las expectativas de fidelidad, literalidad, imparcialidad y exactitud, claridad y rigor lingüístico-terminológicos (Martín Ruano, 2019, p. 267) que tradicionalmente han regido la práctica traductora en las instituciones, las nuevas tendencias abogan por traducciones más inclusivas, abarcadoras, respetuosas y promotoras de la diversidad y la heterogeneidad cultural, identitaria y humana (House et al., 2005; Cronin, 2006). Este progreso hacia concepciones más informadas y matizadas de la naturaleza humana que visibilizan y reconocen

su carácter complejo convierte a las instituciones internacionales en agentes clave para fomentar perspectivas inclusivas de la diversidad y la discapacidad a través de diferentes prácticas, entre ellas sus publicaciones y traducciones.

Todas estas aportaciones teóricas permiten crear un marco conceptual que puede servir de base a nuestro análisis crítico lingüístico-comparativo, enfocado al plano léxico del contenido de tres textos originales en inglés publicados por la ONU en relación con el tema de la discapacidad, así como de sus traducciones al español. En este sentido, nuestro propósito será establecer una doble comparación: en un plano horizontal, analizaremos si se observa un avance en la representación lingüística y la percepción de la discapacidad en los documentos institucionales en inglés, por un lado, y en español, por otro; en un plano vertical, estudiaremos en qué medida los progresos en uno u otro idioma muestran cierto paralelismo o simultaneidad en su desarrollo y aplicación. Adoptaremos para ello una perspectiva diacrónica: las seis publicaciones institucionales seleccionadas (tres en inglés, tres en español) han sido emitidas en diferentes hitos temporales en las últimas décadas. Esto nos permitirá verificar si se ha producido una evolución conceptual y lingüística en el ámbito de la discapacidad a nivel institucional, así como determinar hasta qué punto se percibe un avance hacia la inclusión en la práctica traductora propia de estos contextos.

En suma, pretendemos examinar cómo las instituciones internacionales y la práctica traductora institucional abordan y reflejan la noción de la discapacidad y algunos de los principales conceptos, identidades y "etiquetas" relacionados con ella en distintas épocas y contextos culturales. En este sentido, las corrientes inclusivas recientes en estudios sobre discapacidad y en traducción institucional han destacado la importancia del lenguaje en la construcción tanto de las identidades como de los valores sociales dominantes. Al hilo de los postulados posestructuralistas, postpositivistas, deconstructivistas (Derrida, 1989; Foucault, 1968; Butler, 2004; Koskinen, 2018), lingüístico-filosóficos (Rorty, 1991) y socio-traductológicos (Venuti, 2000; Inghilleri, 2005, 2014, 2018) apuntados en la introducción, analizaremos en qué medida las unidades semánticas empleadas para referirse al ámbito de la discapacidad en las instituciones

y sus traducciones han contribuido en diferentes momentos a construir realidades y sociedades inclusivas.

4. RESULTADOS

Hoy en día, se aprecia en las Naciones Unidas la voluntad de alentar medidas y prácticas orientadas a la instauración de planteamientos y paradigmas lingüísticos, conceptuales y sociales más abarcadores, conscientes de la carga ideológica de nuestros usos lingüísticos, que fomenten un lenguaje más inclusivo. No obstante, cabe plantearse en qué medida y de qué modo se aplican estos principios integradores respecto a la discapacidad, vinculados claramente al modelo social de la discapacidad al que nos hemos referido anteriormente, en las publicaciones institucionales de este organismo. Más concretamente, cabe preguntarse qué grado de analogía reflejan esos avances hacia la inclusión en los dos idiomas contemplados en nuestra investigación (inglés y español). A fin de dar respuesta a estos interrogantes y de alcanzar nuestros objetivos investigadores, y siguiendo la metodología ya expuesta, hemos realizado un análisis lingüístico-terminológico de una selección de tres parejas de documentos (tres textos en inglés y sus traducciones al español) emitidos en diferentes épocas por la ONU en relación con el tema de la discapacidad. En primer lugar, identificaremos el paradigma de la discapacidad dominante en cada texto; a continuación, analizaremos en qué elementos terminológicos y recursos expresivos concretos de cada pareja de textos se detecta, y finalmente, en un plano más reflexivo, examinaremos y compararemos la evolución visible en los dos idiomas contemplados. Cabe destacar que toda apreciación o comentario se ilustrará a través de ejemplos reales extraídos de los propios documentos. La referencia completa a su contenido para su consulta se puede encontrar en la sección bibliográfica final de este artículo.

La primera pareja de textos que hemos analizado es el “Programa de Acción Mundial para los Impedidos”, en sus versiones inglesa y española (General Assembly of the United Nations, 1982; Asamblea General de las Naciones Unidas, 1982). Se trata de uno de los primeros documentos publicados por la ONU que abordan la cuestión de la

discapacidad, que fue emitido a finales del siglo XX, en 1982. Esto implica que su edición coincide teóricamente con una etapa de pleno desarrollo y reivindicación de los principios inclusivos del paradigma social de la discapacidad. Por ello, cabría preguntarse si, en efecto, se percibe una influencia notable de los planteamientos de este modelo en el tratamiento lingüístico y conceptual de la discapacidad en estos textos de la ONU. Sin embargo, lo cierto es que aún apreciamos evidencias de que no es así. De hecho, podemos constatar una pujante presencia y dominio de un enfoque aún inspirado por el modelo médico, visible en el empleo de términos como *disability* o *disabled persons* traducidos como "incapacidad" e "impedidos", respectivamente. Asimismo, hemos reparado en el uso de verbos que denotan una concepción negativa de la discapacidad y provocan su directa asociación con el concepto de *sufrimiento*, como *suffer from* y su traslación "sufrir de".

> EN: "Taking note of the emergence of *organizations of disabled persons […] and their positive influence on the image and conditions of persons with a *disability" (p. 186).
>
> ES: "Tomando nota de la formación de *organizaciones de impedidos […] y de su positiva influencia en la imagen y condición de las personas que sufren de alguna *incapacidad" (p. 233)
>
> EN: "[…] no less than five hundred million persons are estimated to *suffer from disability of one form or another […]" (p. 185).
>
> ES: "[…] según se calcula, no menos de quinientos millones de *personas sufren de una u otra forma de *incapacidad […]" (p. 233)

Por lo que respecta al segundo documento estudiado, se trata de un resumen del "Informe mundial sobre discapacidad", emitido por la OMS en 2011[170] (World Health Organization, 2011; Organización Mundial de la Salud, 2011). Dado que esta versión sintetizada fue editada ya en el siglo XXI, en principio, nos encontraríamos en una fase avanzada del desarrollo del paradigma social de la discapacidad. Comprobamos que, tras varios años de reivindicación y demandas de políticas y prácticas lingüísticas y sociales más inclusivas, este modelo que aboga por la

[170] La selección de la versión sintetizada responde a un intento de analizar documentos comparables en términos de contenido (discapacidad), procedencia (ONU) y también forma y extensión.

aceptación e integración plena de la diversidad funcional comienza a reflejarse en los documentos emitidos por la ONU. Así se percibe, por ejemplo, en usos terminológicos respetuosos y abarcadores como people/persons/women/children with disabilities o "personas/mujeres/niños con discapacidad", y en una selección de verbos y adjetivos menos discriminatoria y más inclusiva. En este sentido, se recurre a unidades léxicas que revelan posturas más integradoras, como inclusive y enabling, que, a su vez, se traducen en la misma línea como "inclusiva" y "favorable".

> EN: "Many ***people with disabilities** are excluded from decision-making in matters directly affecting their lives […] (p. 10).
>
> ES: "Muchas ***personas con discapacidad** están excluidas de la toma de decisiones en cuestiones que afectan directamente a su vida" (p. 10).
>
> EN: "The recommendations here can contribute towards establishing an ***inclusive and enabling** society in which people with disabilities can flourish" (p. 23).
>
> ES: "Las recomendaciones aquí presentadas pueden contribuir a establecer una sociedad ***inclusiva y favorable** para el progreso de las personas con discapacidad" (p. 25)

Sin embargo, lo cierto es que, como se ha indicado en el apartado dedicado al marco teórico de nuestra investigación, el paradigma médico sigue vigente y muy presente aún a día de hoy en la mentalidad generaliza de la sociedad respecto a la sociedad. En consecuencia, todavía podemos apreciar cierta influencia de este modelo de tratamiento de la discapacidad en estos documentos. Así, hemos detectado expresiones como *disabled people/persons/children/men/women* o "personas/niños/hombres/mujeres discapacitadas", *non-disabled people/counterparts* o "personas/homólogos no discapacitados", así como verbos que transmiten matices conceptuales negativos vinculados a la enfermedad y el sufrimiento, como *will be impaired*, que en español se convierte en "sufrirán algún tipo de discapacidad".

> EN: "Misconceptions by employers that people with disabilities are less productive than their ***non-disabled counterparts** […]" (p. 9).
>
> ES: "Los conceptos erróneos de los empleadores de que las personas con discapacidad son menos productivas que sus ***homólogos no discapacitados** […]" (p. 9)

> EN: "People with disabilities have significantly lower rates of information and communication technology use than ***non-disabled people** […]" (p. 10).
>
> ES: "Las personas con discapacidad, en comparación con ***las no discapacitadas**, tienen tasas significativamente más bajas de uso de tecnologías de información y comunicación […]" (p. 10).
>
> EN: "[…] almost everyone ***will be temporarily or permanently impaired** at some point in life […]" (p. 7).
>
> ES: "[…] casi todas las personas ***sufrirán algún tipo de discapacidad** transitoria o permanente en algún momento de su vida […]" (p. 7)

Para concluir, el último documento que hemos examinado es la resolución centrada en "El desarrollo inclusivo para las personas con discapacidad" (General Assembly of the United Nations, 2017; Asamblea General de las Naciones Unidas, 2017), aprobada recientemente, en 2017, y publicada tan solo cinco años después del informe analizado anteriormente. ¿Cabría esperar, por tanto, una adhesión homogénea en este caso a los postulados y principios defendidos por el paradigma social de la discapacidad en sus reivindicaciones comunitarias? Tras realizar un estudio pormenorizado del contenido de estos escritos, podemos afirmar que, efectivamente, así es. Así queda de manifiesto de manera patente en estos documentos con el empleo generalizado e incluso aparentemente normalizado de términos como *persons with disabilities* o "personas con discapacidad", y *organizations of persons with disabilities* u "organizaciones de personas con discapacidad". Por otro lado, los verbos seleccionados para hacer referencia a la situación social de las personas pertenecientes a este colectivo y de las decisiones tomadas al respecto denotan un cariz eminentemente inclusivo y una actitud respetuosa. A modo de ejemplo, *respect, protect, promote e include* se traducen como "respetar", "proteger", "promover" e "incluir". Finalmente, la selección adjetival también sigue la línea de la inclusión, como se percibe, por ejemplo, en unidades como *disability-inclusive o accesible* y sus equivalencias "tener en cuenta a las personas con discapacidad" y "accesible".

EN: "*Stressing* the need for capacity development efforts aimed at empowering ***persons with disabilities and their representative organizations** […]" (p. 3).

ES: "*Destacando* la necesidad de emprender iniciativas de desarrollo de la capacidad dirigidas a empoderar a las ***personas con discapacidad y a las organizaciones que las representan** […]" (p. 4)

EN: "[…] and acknowledging that Member States […] should, inter alia, ***respect, protect and promote** human rights and fundamental freedoms for all […]" (p. 2).

ES: "[…] y reconociendo que los Estados Miembros […] deberían entre otras cosas ***respetar, proteger y promover** los derechos humanos y las libertades fundamentales de todos […]" (p. 2)

EN: "[…] to make a concerted effort to ***include** persons with disabilities and to ***integrate** the principles of accessibility and inclusion […]" (p, 5).

ES: "[…] que hagan un esfuerzo concertado para ***incluir** a las personas con discapacidad y a que ***integren** los principios de accesibilidad e inclusión […]" (p. 6)

EN: "[…] the adoption and implementation of more ambitious ***disability-inclusive** national development strategies and actions…" (p. 3).

ES: "[…] aprobar y aplicar estrategias e iniciativas nacionales de desarrollo de mayor alcance ***que tengan en cuenta a las personas con discapacidad** […]" (p. 4).

EN: "*Urges* Member States […] to ensure that the 2030 Agenda for Sustainable Development will ***be inclusive of and accessible to** women and girls with disabilities" (p. 5).

ES: "*Insta* a los Estados Miembros […] a que […] se aseguren de que la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible ***tenga en cuenta** a las mujeres y las niñas con discapacidad y ***les sea accesible**" (p. 6).

5. DISCUSIÓN

Los resultados obtenidos a partir de nuestro estudio nos guían hacia la siguiente reflexión: en términos generales, la evolución en la construcción de la realidad en torno a la discapacidad también se ha ido reflejando en los textos y traducciones que tratan este tema. En este sentido, nuestra investigación nos permite afirmar que las prácticas lingüísticas y traductológicas aplicadas en las instituciones han experimentado

avances significativos en términos de promoción de la plena inclusión de la discapacidad en nuestras sociedades y, por ende, de la diversidad y la diferencia que esta entraña y representa. Este progreso se refleja claramente en los documentos seleccionados, tanto si se analiza la evolución en cada lengua por separado (inglés por un lado, español por otro) como si se lleva a cabo una comparación de los avances entre ambos idiomas.

En primer lugar, del estudio de la pareja de documentos inicial podemos extraer la conclusión de que, en 1982, aún se emplean usos lingüísticos en los textos de las instituciones que proyectan una imagen de las personas con discapacidad como individuos enfermos e impedidos con una condición de salud indeseable. Podríamos aducir, por tanto, que, pese al desarrollo y demandas del paradigma social en la década de los ochenta, el modelo médico todavía ejerce en este momento una importante influencia a la hora de configurar las actitudes sociales respecto a la discapacidad. En lo relativo a las tendencias evolutivas en los dos idiomas analizados, inglés y español, parece que siguen una línea considerablemente paralela; en ambos se aprecia una percepción condescendiente y paternalista en el uso de etiquetas para denominar a las personas con discapacidad que estarían en línea con enfoques rehabilitadores indirectamente excluyentes.

Por lo que se refiere al análisis del segundo par de documentos, publicados en 2011, la primera conclusión a la que podemos llegar es que en estos textos confluyen de manera más o menos notoria visiones adheridas y derivadas de los dos paradigmas de la discapacidad contemplados. Por un lado, su contenido se enfoca mayoritariamente a la consecución de los objetivos de integración, igualdad y participación social propios del modelo social. Sin embargo, por otro lado, la materialización de dichas metas de corte social se aborda, en general, desde perspectivas donde cabe ver la influencia del modelo médico, que pone el énfasis en los tratamientos y la atención sanitaria dirigidos a lograr una inclusión social completa. Es probable que la visión rehabilitadora que en ocasiones adoptan estos textos se deba a que fueron redactados por la OMS, un organismo de la ONU que se centra en cuestiones de salud a nivel mundial. No obstante, en nuestra opinión, los usos de este texto de 2011

siguen proyectando una imagen de las personas con discapacidad que las configura casi exclusivamente como pacientes. En otro orden de cosas, en lo referente a las tendencias evolutivas en los dos idiomas contemplados, en este caso apreciamos una notable variabilidad e inconsistencia. Así, en algunas ocasiones, se perciben más indicios de progreso lingüístico hacia la inclusión en español, mientras que, en otras, detectamos muestras de mayores avances hacia el modelo social en inglés, como se puede comprobar en los siguientes fragmentos (World Health Organization, 2011; Organización Mundial de la Salud, 2011):

> EN: "People with disabilities thus experience higher rates of poverty than ***non-disabled people**" (p. 11).
>
> ES: "En consecuencia, las personas con discapacidad presentan tasas más altas de pobreza que las ***personas sin discapacidad**" (p. 12)
>
> EN: "Children with disabilities are less likely to start school than their ***peers without disabilities** […]" (p. 11).
>
> ES: "Los niños con discapacidad tienen menos probabilidades que sus ***homólogos no discapacitados** de ingresar en la escuela […]" (p. 11).

Por tanto, cabe concluir que nos encontramos en estos textos con prácticas traductoras y lingüísticas irregulares en lo tocante al tratamiento y empleo de términos clave que tanta importancia tienen en la configuración de actitudes sociales. En este sentido, consideramos recomendable y necesaria una actualización de estos usos lingüísticos para equilibrar la evolución hacia percepciones más integradoras en ambos idiomas. Asimismo, a nuestro juicio, sería deseable realizar un seguimiento de estos avances en las instituciones para evaluar y garantizar una aplicación homogénea y normalizada, y un compromiso sólido con principios inclusivos en el plano lingüístico-conceptual de sus publicaciones.

En último lugar, retomando el análisis de la última pareja de documentos, emitidos en 2017, podríamos resolver que se aprecia en ambos textos una clara y, sobre todo, uniforme asimilación de los principios del modelo social. Esto se traduce, en el plano lingüístico, en una notable coherencia y un perceptible respeto y apoyo a la inclusión de la diversidad. Finalmente, en lo relativo a las tendencias evolutivas en los dos idiomas considerados, también cabe apreciar homogeneidad, consistencia y paralelismo, ya que ambas lenguas parecen suscribir posturas más

informadas y activas en pro de la aceptación e inclusión de la diferencia a través de sus usos lingüísticos.

En vista de las reflexiones que se pueden extraer del análisis diacrónico de publicaciones emitidas por la ONU en lo concerniente al tratamiento e inclusión lingüística, conceptual y social de la discapacidad, creemos adecuado abogar por una mayor alianza entre los estudios sobre discapacidad y los estudios de traducción institucional. Dados los paralelismos visibles en las corrientes en ambos ámbitos, consideramos que su colaboración puede resultar mutuamente beneficiosa; por un lado, podría favorecer el cuestionamiento crítico y replanteamiento matizado de las expectativas convencionales que rodean a la traducción institucional; por otro, podría propiciar una mayor promoción, sensibilización, visibilidad y proyección en las instituciones de principios más abarcadores respecto a la discapacidad.

6. CONCLUSIONES

Enlazando con los planteamientos teóricos en que se basa nuestro estudio y a partir del análisis de los documentos institucionales seleccionados, podemos extraer varias conclusiones generales. En primer lugar, nuestra investigación pone de relieve la función y el creciente potencial de la traducción institucional como motor de inclusión a nivel internacional. No obstante, la comparación también nos ha permitido detectar margen para la mejora. En este sentido, las tendencias críticas en traducción institucional (Koskinen 2008, 2011, 2014; Martín Ruano, 2018, 2019; Valdeón y Calafat, 2020; Cao y Zhao, 2008) suscriben una visión del lenguaje muy consciente de su importancia a la hora de moldear actitudes en la sociedad. Esta concepción permite progresar hacia la consolidación de un paradigma más inclusivo a través del lenguaje en los organismos internacionales. Cabe abogar, por tanto, por una mayor atención a los avances alentados por las corrientes innovadoras en este ámbito, que reivindican el progreso de las prácticas habituales de mediación lingüística institucional hacia enfoques más sensibles a la diversidad.

En línea con estas aportaciones, la segunda conclusión de nuestra investigación es que, en efecto, a lo largo de la historia se han proyectado en

los textos institucionales diferentes realidades sobre la noción de la discapacidad a través del lenguaje. Es visible la influencia de las diferentes percepciones promovidas por cada paradigma en los textos estudiados. Actualmente, se perciben tendencias evolutivas abarcadoras que promueven la inclusión de las personas con discapacidad en la sociedad como parte de la enorme diversidad humana y una visión de todos los seres humanos como sujetos con una identidad múltiple que no se pueden definir únicamente por uno de sus rasgos.

Esta reflexión nos aboca a nuestra tercera conclusión: de acuerdo con los resultados de nuestro estudio, la aceptación y reconocimiento de esta pluralidad de identidades humanas se han ido reflejando paulatinamente en los textos publicados por la ONU. Esto se aprecia en especial en la evolución lingüística, orientada a la inclusión de la diversidad, percibida tanto en español como en inglés, idiomas oficiales de esta institución. No obstante, la terminología de este ámbito y los principios sobre los que se sustenta se encuentran en constante evolución. Por ello, la adhesión a visiones inclusivas en las instituciones y sus traducciones necesitará sincronizarse continuamente con las nuevas tendencias y corrientes que vayan emergiendo en el futuro en los estudios sobre discapacidad para progresar también en su práctica traductora y adaptarse a realidades sociales en continuo cambio.

Es cierto que las Naciones Unidas están demostrando con creciente afán su compromiso con la inclusión social de todas las personas a escala mundial, como queda patente en la publicación reciente de una serie de directrices para el uso de un lenguaje inclusivo en términos de discapacidad, tanto en inglés como en español (United Nations Organization, 2021; Organización de las Naciones Unidas, 2021). Estas publicaciones son fruto de una estrecha colaboración entre profesionales de la traducción institucional y colectivos y asociaciones de personas con discapacidad. Siguiendo la línea de este planteamiento cooperativo con una clara orientación integradora, creemos que de una alianza de este tipo también podría beneficiarse la actualización de la información sobre discapacidad en ciertos recursos de consulta lingüística multilingües configurados por la ONU, como UNTERM.

En definitiva, a través de nuestro análisis hemos podido comprobar que, efectivamente, los textos institucionales reflejan una evolución hacia modelos más inclusivos de la diversidad y la discapacidad. Esto nos conduce a inferir que se está produciendo una progresiva colaboración entre los organismos internacionales y los colectivos de personas con discapacidad. En este sentido, la cooperación entre estos dos ámbitos sin duda favorece el reconocimiento, la visibilidad y el apoyo desde las instituciones a los pasos que actualmente se están dando en pro de la inclusión de la heterogeneidad humana. Por tanto, estimamos pertinente abogar por esta línea de trabajo para fomentar mayores avances en el futuro hacia el desarrollo de políticas institucionales, prácticas lingüísticas y actitudes sociales más respetuosas en los diferentes contextos lingüísticos y culturales del globo que contribuyan a la difusión de valores inclusivos a nivel mundial.

7. REFERENCIAS

Asamblea General de las Naciones Unidas. (1982). Resolución 37/50: "Programa de Acción Mundial para los Impedidos" (A/RES/37/52). https://bit.ly/3Lwzmty

Asamblea General de las Naciones Unidas. (2017). Resolución 71/165: "El desarrollo inclusivo para las personas con discapacidad" (A/RES/71/165). https://bit.ly/3yKC6R3

Baker, M. (2002). Aspectos pragmáticos del contacto intercultural y falsas dicotomías en los estudios de traducción. (Trad. M. R. Martín Ruano y J. Torres del Rey). En R. Álvarez y Á. Vidal (Eds.), Cartografías de la traducción. Del post-estructuralismo al multiculturalismo (pp. 43-57). Ediciones Almar. (Trabajo original publicado en 2002)

Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. (Trad. J. Jordá). Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado en 1998). https://bit.ly/3wpC12q

Butler, J. (2004). Lenguaje, poder e identidad. (Trad. J. Sáez y B. Preciado). Editorial Síntesis. (Trabajo original publicado en 1997)

Cao D. y Zhao X. (2008). Translation at the United Nations as Specialized Translation.
The Journal of Specialised Translation, (9), pp. 39-54.
https://bit.ly/3ytLZmd

Cronin, M. (2006). Translation and Identity. Routledge.

Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia. (Trad. P. Peñalver). Anthropos. (Trabajo original publicado en 1967)

Drame, E. R. (2019). Language, Policy and Dis/Ability in Senegal, West Africa. En N. Durovicova, P. Petro y L. Terando (Eds.), At Translation's Edge (pp. 176-188). Rutgers University Press. https://bit.ly/3suIPKS

Fernández Iglesias, J. L. (2006). Guía de estilo sobre discapacidad para profesionales de los medios de comunicación. Real Patronato sobre Discapacidad. https://bit.ly/39JnvuH

Foucault, M. (1968). Las Meninas. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas (pp. 13–25). (Trad. E. C. Frost). Siglo XXI editores. (Trabajo original publicado en 1966). https://bit.ly/3wtO2nM

General Assembly of the United Nations. (1982). Resolution 37/52: "World Programme of Action concerning Disabled Persons" (A/RES/37/52). https://bit.ly/37TUjk8

General Assembly of the United Nations. (2017). Resolution 71/165: "Inclusive Development for Persons with Disabilities" (A/RES/71/165). https://bit.ly/3PrxhSK

House, J., Martín Ruano, M. R. y Baumgarten, N. (Eds.). (2005). Translation and the Construction of Identity. International Association for Translation and Intercultural Studies. IATIS Yearbook Vol. 1

Inghilleri, M. (2005). The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies. The Translator, 11(2), 125-145. https://bit.ly/38hg5i9

Inghilleri, M. (2014). Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting. Routledge

Inghilleri, M. (2018). Sociological Approaches to Translation and Interpreting Research. Routledge

Koskinen, K. (2008). Translating Institutions: an Ethnographic Study of EU Translation. St. Jerome Publishing

Koskinen, K. (2011). Institutional Translation. En Y. Gambier y L. van Doorslaer (Eds.), Handbook of Translation Studies. Volume 2 (pp. 54-60). John Benjamins

Koskinen, K. (2014). Institutional Translation: the Art of Government by Translation. Perspectives: Studies in Translatology, 22(4), 479-792

Koskinen, K. (2018). Deconstruction. En L. D. Hulst y Y. Gambier (Eds.), A History of Modern Translation Knowledge. Sources, concepts, effects (pp. 317-322). John Benjamins

Martín Ruano, M. R. (2018). Unveiling and Redressing Inequality Dynamics in Legal and Institutional Translation: From Symbolic Violence to Symbolic Recognition. En E. Monzó y J. Jiménez Salcedo (Eds.), Translating and Interpreting Justice in a Postmonolingual Age (pp. 35-59). Vernon Press

Martín Ruano, M. R. (2019). Legal and Institutional Translation. En A. Vidal y R.A. Valdeón (Eds.), The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies (pp. 267-287). Routledge

Martín Ruano, M. R. y Rodríguez-Espinosa, M. (2019). Traducción, conflicto y violencia simbólica. Trans. Revista de Traductología, (23), 11-18. https://bit.ly/3sIJR6b

Martín Ruano, M. R. y Vidal Sales, C. (2013). Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios. Debats, (121), 84-93

Organización de las Naciones Unidas. (2006). Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y Protocolo Facultativo. https://bit.ly/2V0fnOn

Organización de las Naciones Unidas. (2021). Directrices para un lenguaje inclusivo en el ámbito de la discapacidad. Estrategia de las Naciones Unidas para la inclusión de la discapacidad. Naciones Unidas. https://uni.cf/3zUKbTW

Organización Mundial de la Salud. (2011). Resumen: Informe Mundial sobre la discapacidad. https://bit.ly/3a9KQGf

Palacios, A. (2008). Caracterización del modelo social y su conexión con los Derechos Humanos. El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (pp. 103-201). Ediciones Cinca. https://bit.ly/3sweM5B

Peñas, E. y Hernández, P. (2019). Guía de estilo sobre discapacidad para profesionales de los medios de comunicación. Real Patronato sobre Discapacidad e ILUNION Comunicación Social. https://bit.ly/3N9cxNe

Retief, M. y Letšosa, R. (2018). Models of Disability: a Brief Overview. HTS Teologiese Studies / Theological Studies, 74(1), 1–8. https://bit.ly/3w79aRC

Rorty, R. (1991). La contingencia del lenguaje. Contingencia, ironía y solidaridad (pp. 23-43). (Trad. A. E. Sinnot). Grupo Planeta. (Trabajo original publicado en 1989)

United Nations Organization. (2021). Disability-Inclusive Communication Guidelines. Disability Inclusion Strategy. United Nations. https://bit.ly/3yBiQW6

Valdeón, R.A. y Calafat, C. (2020). Introduction: the Politics of Translation and the Translation of Politics. The International Journal for Translation & Interpreting 12(2), 1-6. https://bit.ly/3MchYLu

Velarde Lizama, V. (2012). Los modelos de la discapacidad: un recorrido histórico. Revista Empresa y Humanismo, XV, 115–136. https://bit.ly/3w7stdz

Venuti, L. (Ed.). (2000). The Translation Studies Reader. Routledge

Venuti, L. (2019). Contra instrumentalism: a Translation Polemic. University of Nebraska Press

Vidal Claramonte, Á. (2010). Traducir a quien está fuera de lugar: la identidad como fragmento. Traducción y asimetría (pp. 83-92). Peter Lang

World Health Organization. (2011). Summary: World Report on Disability. https://bit.ly/3FTwbuE

Zárate, S. (2021). Captioning and Subtitling for d/Deaf and Hard of Hearing Audiences. UCL Press. https://bit.ly/3sDRvlK

L'ARABE DU FUTUR 1 (2014): LA DISCRIMINACIÓN VISTA DESDE UN ENFOQUE LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO (FRANCÉS-ESPAÑOL)

FRANCISCO LUQUE JANODET
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

La *bande dessinée* y la novela gráfica son dos elementos de gran tradición en el mercado editorial europeo y que, sin duda, a lo largo de los años, han evolucionado y ampliado las temáticas en ellas abordadas. Este es el caso la serie autobiográfica *L'Arabe du futur* de Riad Sattouf, en la que el autor, a través de los cinco volúmenes publicados hasta la fecha, narra su infancia y adolescencia entre los años 1978 y 1994 en Francia, Siria y Libia. A lo largo de las páginas que componen esta *autobioBD* —tal y como la entenderían Miller y Pratt (2004) —, Sattouf refleja, mediante los recuerdos de su infancia, sus vivencias, los choques culturales sufridos, las diferencias que, a lo largo de los años, encuentra entre Oriente y Occidente, su adaptación a los países en los que ha vivido y, de igual manera, la discriminación sufrida por su origen y su aspecto. Esta serie ha generado, asimismo, cierto interés en los Estudios Literarios, con contribuciones de gran interés como aquellas de Urumy (2020) o Lo Nigro (2021). Sin embargo, las investigaciones desde la perspectiva de la Traductología son, a día de hoy más reducidas, pese a la complejidad de esta obra al presentar culturemas y rasgos de oralidad muy marcados y bien estudiados por parte del autor. Así pues, en esta comunicación nos centraremos, desde un enfoque lingüístico y traductológico, en los rasgos más relevantes de *L'Arabe du futur 1* (2014) y reflexionaremos en torno a su trasvase interlingüístico en el par de lenguas francés-español.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Considerando lo expuesto anteriormente, tomaremos como corpus de estudio los cinco volúmenes editados de *L'Arabe du futur* y presentaremos, en primer lugar, la trama y los espacios en los que transcurre. Posteriormente, analizaremos las características de los personajes de esta serie, centrándonos, particularmente, en el primer tomo publicado. Tras esto, y de manera manual, seleccionaremos los diálogos de los personajes en los que se manifieste el odio, la discriminación y la exclusión, ya sea por cuestiones religiosas, de sexo o por origen étnico. Posteriormente, analizaremos cómo este discurso de la exclusión ha sido trasvasado a español en la edición publicada en nuestro país, para lo que tomaremos como referencia las técnicas de traducción planteadas por Hurtado Albir (2011).

3. LA NOVELA GRÁFICA Y SU TRADUCCIÓN: ESTRATEGIAS Y RETOS

La *bande dessinée* y la novela gráfica son dos elementos que comienzan a generar interés y a ser abordados desde la Filología, los Estudios Literarios y la Traductología. Tales investigaciones, como señala Caballero Muñoz (2021), han puesto de manifiesto la hibridación de este recurso, ya que:

> Aujourd'hui, de nombreux chercheurs qualifient la bande dessinée de « média hybride » (Barbieri, 1998 ; Gasca, Gubern, 2011) à cause de la relation interdisciplinaire de cet art graphique avec le cinéma, la musique et la littérature. Chatman, par exemple, conçoit ce support comme une création composite de texte et image (1980 : 37) (p. 30).

Y, además,

> Ainsi, nous considérons que la bande dessinée se trouve dans un espace intermédiaire, entre raconter et montrer. Si la bande dessinée est un support essentiellement narratif, comme l'expliquent Eisner (2000) ou Groensteen (2007), chaque discipline semble la concevoir de son point de vue particulier : la sémiotique, les catégories narratologiques genettiennes et même la pragmatique ont essayé d'aborder le rapport du lecteur au texte séquentiel (Caballero Muñoz, 2021, p. 30).

Esta autora (2021, p. 31-32) se propone, asimismo, dibujar una línea divisoria entre la novela gráfica y la *bande dessinée*, dos conceptos que, sin duda alguna, comparten una gran cantidad de rasgos, lo que hace de su caracterización y categorización una tarea ardua. De esta forma, Caballero Muñoz (2021) señala los años 80 como el período de inflexión en el que comienzan a verse unas diferencias perceptibles entre los formatos de la *bande dessinée* y la novela gráfica. Asimismo, considera (2021) que una de las principales diferencias entre ambos sería el contenido, ya que:

> Sous cette optique, le contenu du roman graphique pourrait être qualifié d'« adulte » au sens de sérieux, trop sophistiqué ou même ennuyeux pour un jeune public (p. 31).

Asimismo, Caballero (2021, p. 31) opina que la novela gráfica y la BD difieren en la distribución del texto y de la imagen y, por ende, en la lectura que debe hacer el lector de cada texto, puesto que:

> De manière parallèle à la mise en page, les romans graphiques contemporains peuvent contenir une grande quantité de texte, ce qui amplifie le défi de lecture et d'interprétation. Avec ces nouvelles façons de lire et de regarder, de nombreux romans graphiques essayent de désautomatiser le processus conventionnel de décodage de l'image et du texte afin que le lecteur puisse « jouer » et interpréter l'œuvre plus librement (p. 31).

Por último, esta autora (2021), a partir de Baetens y Frey (2015), plantea las diferencias con respecto al soporte de publicación, ya que "alors que la bande dessinée est généralement publiée sous forme de feuilleton, le roman graphique est souvent publié sous forme de livre, c'est-à-dire avec un ISBN au lieu d'un ISSN" (p. 31). Para concluir su análisis, Caballero (2021, p. 32) señala el estilo personal y la experimentación gráfica como dos características definitorias de la novela gráfica con respecto a la *bande dessinée*.

En lo que respecta a su trasvase interlingüístico, nos encontramos ante un tipo de traducción subordinada, donde las decisiones del traductor están limitadas por cuestiones de espacio o por los elementos icónico-gráficos existentes, pues, de acuerdo con Hurtado Albir (2001):

> [la traducción del cómic] está condicionada por las limitaciones de espacio (bocadillo) y de la propia imagen, que es inalterable y que puede contar con elementos idiosincráticos (gestos, costumbres, etc.) y por las características propias del lenguaje de los cómics (uso de las onomatopeyas, interjecciones, argot, etc.) (p. 65).

Con respecto a su traducción, Félix Fernández y Ortega Arjonilla (1996, p. 162) señalan que este tipo de traducción es:

1. Una traducción intersemiótica e interlingüística, por la convivencia de los códigos lingüístico y extralingüístico en ella.
2. Una traducción subordinada, pues el contenido lingüístico está subordinado al espacio y al contexto.
3. Una traducción que supone un proceso de interpretación y exige un equilibrio entre el código lingüístico y el código extralingüístico.
4. Una traducción intersemiótica.

En lo concerniente a la traducción de los cómics sociopolíticos, con los que *L'Arabe du futur* mantiene cierta relación por el trasfondo social y político que se manifiesta en los diálogos de los personajes, Félix Fernández y Ortega Arjonilla (1996, p. 163) señalan que estos se caracterizan por:

1. La fecha de caducidad de las caricaturas políticas o sociopolíticas, ya que surgen y desaparecen con celeridad en la sociedad. Este no sería el caso de la obra objeto de estudio, pues narra la historia desde una perspectiva histórica y diacrónica.
2. La traducción de este tipo de textos requiere de un trabajo de documentación que permita contextualizar sociopolíticamente el momento que dio lugar a la caricatura.
3. El traductor debe disociar lo lingüístico y lo extralingüístico, para captar los silencios del texto, entre otros.
4. El traductor debe buscar equivalencias lingüísticas y culturales de los elementos detectados en el análisis del texto origen.

Una vez analizadas estas cuestiones, abordaremos las principales características de *L'Arabe du futur.*

4. *L'ARABE DU FUTUR*: PERSONAJES, TRAMA Y VIOLENCIAS

La serie que centrará el presente capítulo, *L'Arabe du futur*, es, como ya hemos mencionado, un conjunto de cinco tomos de carácter autobiográfico. Los títulos de los ejemplares son:

> L'Arabe du futur 1. Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984).
> L'Arabe du futur 2. Une jeunesse au Moyen-Orient (1984-1985).
> L'Arabe du futur 3. Une jeunesse au Moyen-Orient (1985-1987).
> L'Arabe du futur 4. Une jeunesse au Moyen-Orient (1987-1992).
> L'Arabe du futur 5. Une jeunesse au Moyen-Orient (1992-1994).

Como podemos ver, cada ejemplar cuenta un período temporal definido de la infancia del autor. Este hecho, como señala Urumy (2020), permite a Sattouf presentar, mediante la mirada inocente de un niño, los conflictos que envuelven tanto la sociedad siria, como aquellos de su propia familia:

> Par une présentation de sa famille, de sa vie quotidienne et ses contacts parfois conflictuels avec les valeurs de la société syrienne, à travers le regard naïf de l'enfant Riad qui constate tout autour de lui, le récit a réussi à attirer, et attire toujours, un grand lectorat dans le monde entier (p. 123).

Los volúmenes, además, vienen acompañados de un resumen en la contraportada, de apenas una línea, en la que ya se da una idea general al lector de qué va a encontrar en cada ejemplar:

> 1) Ce livre raconte l'histoire vraie d'un enfant blond et de sa famille dans la Libye de Kadhafi et la Syrie d'Hafez Al-Assad.
>
> 2) Ce livre raconte l'histoire vraie d'un écoler blond dans la Syrie d'Hafez Al-Assad.
>
> 3) Ce livre raconte l'histoire vraie d'un Cimmérien blond et de sa famille dans la Syrie d'Hafez Al-Assad.
>
> 4) Ce livre raconte l'histoire vraie d'un adolescent de moins en moins blond, de sa famille franco-syrienne et du coup d'État de son père.
>
> 5) Ce livre raconte l'histoire vraie d'un adolescent plus du tout blond, de sa famille franco-syrienne et d'un fantôme.

En estas oraciones, aun breves, encontramos varios elementos interesantes, como la evolución de la familia de Sattouf (especialmente cuando

en el cuarto tomo su familia materna, proveniente de Bretaña, adquiere mucho más protagonismo); así como la transición de la infancia a la adolescencia del protagonista, con todos los cambios que ello conlleva, como, por ejemplo, el cambio de tonalidad de su pelo (de rubio a castaño). De hecho, el color de pelo de Sattouf presenta, para algunos autores, una gran importancia en la trama y en el perfil de los protagonistas. A este respecto, Urumy (2020: 126) considera que:

> La couleur de ses cheveux est importante du fait que cela le fait ressortir en Libye et en Syrie et il est traité de juif" [...] L'enfant crée son identité grâce à la relation avec sa famille et ses pairs qui ont des effets sociaux et intellectuels sur le développement de l'enfant. La première de couverture du premier tome présente l'« enfant blond » (Sattouf, 2019/2014a) Riad qui vit dans la complaisance, jouissant de toute l'attention de ses parents. Or, il passe du temps avec des jouets et en compagnie de ses cousins et d'autres enfants syriens qui jouent avec lui à la guerre avec de petits soldats syriens et israéliens. Riad se sent anxieux, étant donné que les soldats juifs sont traités de traîtres par ses cousins (Sattouf, 2019/2014a :124-125). Il commence à comprendre la haine qu'ont les Syriens envers les Israéliens sans l'intérioriser. Cependant, la question de son identité nationale ne le perturbe pas.

Para Lo Nigro (2021), quien aborda la construcción y deconstrucción de la masculinidad hegemónica en el primer tomo de la serie, estas características se manifiestan de la siguiente forma:

> Tout commence au point zéro qui est aussi l'incipit de l'ouvrage de Sattouf. Le temps de l'incipit du roman est aussi le temps zéro de la structure virile7 parce qu'à ce moment-là, rien, ni dans l'attitude ni dans le corps de Riad, n'arrive à suggérer l'identité anatomique de son sexe ; autrement dit, aucun champ d'action n'est laissé à la structure virile puisque ses marques distinctives n'ont pas encore été données ni au corps ni à l'attitude de ce petit enfant : c'est comme si le sexe anatomique lui-même n'existait pas hors de son corps car il existe uniquement pour lui et non pour la société. La confusion de Riad, que ses mots, ses expressions de stupeur et son regard perdu révèlent au lecteur, dérive du fait que, à ce point zéro, qui est à la fois l'incipit de sa vie et le point d'absence de la structure virile, son 'identité anatomique' et la connaissance qu'il a faite de son corps ne trouvent pas de validation hors de lui ; au contraire, les sociétés les nient et son point de vue d'enfant anatomiquement mâle est rejeté dès qu'il est placé dans l'espace social féminin du fait qu'il peut passer pour une femme à ce stade. L'enfant mâle est donc assimilé à la femme en permanence et cette association se réalise à la fois et au même degré dans les sociétés arabes et française. Ses traits féminins sont à l'origine de ce malentendu. Cependant, même à ce

> moment, il n'hésite pas à se définir un homme parfait au moment où il est « tout frais pondu » (7) [...] (p. 245-246).

Y, de esta manera, según esta autora (Lo Nigro, 2021):

> Ce constant questionnement de l'identité du protagoniste émane de personnages représentant des valeurs différentes ; cela se voit clairement dans les vignettes 2, 3 et 4, dont il faut considérer les lieux de l'action, indiqués par les couleurs : bleu pour la France, jaune pour la Lybie et rose pour la Syrie. Dans la figure 2, c'est une femme française qui s'adresse au petit comme s'il était un bel objet à garder et à regarder tandis que dans la figure 3 ce sont des femmes syriennes qui sont stupéfaites par les cheveux blonds de l'enfant [figs 2-3] ; dans la figure 4, la grand-mère de Riad questionne l'identité de l'enfant tout en demandant en arabe syrien « Had sabei ouala benet ?!? » (C'est un garçon ou une fille ?) (39) [fig. 4]. Enfin, dans la figure 5, les mots et les illustrations du père et de l'oncle de Riad nous révèlent qu'ils sont très agacés par cette confusion (p. 246).

Más allá de estos aspectos, en estos cinco tomos publicados, el lector encuentra las vivencias de Riad Sattouf, autor y protagonista, a lo largo de tres países distintos: Siria y Libia y Francia. En esta obra, Sattouf nos narra cómo se conocieron sus padres, su nacimiento, la primera mudanza a Libia y, posteriormente a Siria, la difícil relación con sus familiares, su educación en Siria, las diferencias culturales entre Oriente y Occidente, y, por último, el secuestro de su hermano pequeño, Fadi, por parte de su padre.

En este caso, es destacable la evolución de los personajes. Tenemos, por un lado, a Clémentine, la madre de Riad, quien conoce a su marido a comienzos de la década de los 70 en la universidad y acepta ir a una cita con él en el lugar de su amiga (2014, vol. 1, p. 8), solo por no dejarlo plantado. Tras años de matrimonio, decide volver a Francia junto con sus hijos, divorciarse y empezar a trabajar.

El padre de Riad, Abdel, es el personaje que muestra una mayor evolución a lo largo de la serie. Abdel comienza, en el tomo primero, presentándose como un joven doctorando, un poco inocente y al que le cuesta relacionarse, para pasar a ser una persona profundamente religiosa, y que llega a quemar la planta del pie de su mujer cuando esta se ríe de un comentario relativo a Dios (2018, vol. 4, pp. 240-241).

Como podemos ver, la presencia de la violencia a lo largo de los volúmenes que componen la obra es más que evidente. Con una óptica internacional, la Organización Mundial de la Salud (2006) define la violencia como: "el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones" (p. 1). Esta Organización (2006, p. 1) divide la violencia, a su vez, en tres apartados:

1. Violencia autoinfligida: el agresor y la víctima son la misma persona. Se subdivide en autolesión y suicidio.
2. Violencia interpersonal, es decir, entre las personas. Se subdivide entre violencia familiar y violencia de pareja (incluye el maltrato a niños y a los ancianos y la violencia ejercida contra la pareja) y, por otro lado, la violencia comunitaria, dividida en violencia de desconocidos y violencia de extraños.
3. Violencia colectiva, ejecutada contra grupos más grandes de personas. Se divide en violencia social, política y económica.

Además, la naturaleza de la violencia para la OMS (2006, p. 1) puede ser: 1) física, 2) sexual, 3) psicológica y 4) privaciones o desatención.

En este caso, en la obra encontramos la manifestación de la violencia con varias caras: violencia física y de pareja contra Clémentine, en el caso que hemos señalado previamente; la violencia de los padres y los profesores ejercida contra los niños con fines instructivos (castigo físico), como pegarles en las manos con una regla (2015, vol. 2, pp. 26-27) o con un cinturón (2018, vol. 4, p. 237); la violencia contra los animales, como se aprecia en los golpes y en la muerte a la que someten a un perro, animal considerado impuro en el islam (2014, vol. 1, pp. 143-145), o la muerte de unas ranas en el tomo segundo (2015, vol. 2, p. 78) o, por último, la violencia familiar, de los primos de Riad hacia Riad y su madre por ser de origen extranjero (2018, vol. 4, p. 235).

Esta violencia física es la que hace que la familia o bien pase temporadas en Francia, como se aprecia en el tomo primero, tras la matanza del perro por parte de los niños del pueblo, o bien se vuelva a Francia, como

ocurre tras el ataque de Anas a Riad y a su madre y la agresión de Abdel a Clémentine (vol. 4, 2018, p. 242) . Estos ataques son tanto físicos, mediante el lanzamiento de una piedra de grandes dimensiones, como verbales, pues son llamados "judíos" y se trata a Clémentine de prostituta.

Aquí se observa además un aspecto muy interesante que se manifiesta a lo largo de la serie: el antisemitismo y, como trasfondo, el conflicto árabe-israelí. No debemos olvidar que la obra comienza en 1978, pero estos conflictos entre los países árabes e Israel vienen de lejos. Encontramos la Guerra de 1948, la Guerra de Suez de 1956, la Guerra de los Seis Días de 1967, la Guerra de Yom Kipur (1973) y la Guerra del Líbano (1982) (Pérez González y Sánchez Herráez, 2012). De hecho, estos conflictos se mencionan en el tomo primero de *L'Arabe du futur* (2014):

> Mon père était obsédé, depuis toujours, par l'idée de devenir « docteur ». [...] Alors, comme il adorait la politique, il avait fait histoire. [...] En 1967, il avait été traumatisé par la guerre des six jours, où l'Égypte, la Jordanie et la Syrie avaient été écrasées par Israël. [...] Puis, en 1973, comme tous les jeunes syriens de sa génération, il avait transformé la défaite arabe de la guerre du Kippour, en "presque victoire" (vol. 1, p. 9).

> Mi padre estaba obsesionado, desde siempre, con la idea de ser "doctor". [...] Entonces, como le encantaba la política, estudió Historia. [...] En 1967, se había quedado traumatizado por la guerra de los Seis Días, en la que Egipto, Jordania y Siria habían sido aplastados por Israel. [...] Luego, en 1973, como todos los jóvenes sirios de su generación, transformó la derrota árabe de la guerra de Yom Kipur en una "casi victoria" (vol. 1, p. 9).

Así pues, si consideramos este contexto histórico, los escenarios en los que se desarrolla la trama y los personajes, no es de extrañar que la obra presente una importante cantidad de dificultades para su traducción, como veremos en el siguiente apartado.

5. LA TRADUCCIÓN DEL DISCURSO DE LA EXCLUSIÓN Y LA DISCRIMINACIÓN EN *L'ARABE DU FUTUR 1* (2014)

Considerando que la historia se enmarca en tres países distintos, es evidente que, a lo largo de las páginas, encontraremos, por un lado, rasgos de oralidad con los que simular el registro y el acento de los personajes

provenientes de Libia y Siria y, por otro lado, que hallaremos algunos culturemas que obligarán al traductor a hacer, en ocasiones, de mediador intercultural. Recordemos que, para Molina Martínez (2001), un culturema es "[...] un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original" (p. 89). Este sería el caso de:

> -Los *toutes*, un tipo de moras (2014, p. 13).
>
> -Los *makdouss*, berenjenas con guindilla y aceite (2014, p. 83).

En el último caso podemos constatar, asimismo, que no se ha producido una adaptación de la ortografía de la palabra *makdouss* al español.

Pero estas dificultades también se ven en la oralidad de los personajes. No debemos olvidar que la lengua materna de Abdel es el árabe y su nivel de francés (y de español en el texto meta) es mejorable, por lo que comete bastantes errores de pronunciación y gramaticales cuando habla:

> Abdel : Bonjour, j'm'appelle Abdel-Razak, et toi ?
> Amiga : Moi ? J'ai pas de nom.
> Abdel : Ah oui ? C'est jouli ça ! C'est africain ? Et toi ? Tu t'appelles comment ?
> Clémentine : Comme elle. J'm'appelle comme elle.
> Abdel : Ah oui ? « Komel » ! Qu'est-ce que c'est jouli ! C'est français ça ? Moi, je... (2014, p. 8).
> Abdel: Hula, me llamo Abdel-Razak, ¿y tú?
> Amiga: ¿Yo? Yo no me llamo.
> Abdel: ¿Ah, sí? ¡Qué bunito! ¿Es africano? ¿Y tú? ¿Cómo te llamas?
> Clémentine: Como ella. Me llamo como ella.
> Abdel: ¿Ah, sí? "KOMUEYA". Pero ¡qué bunito! ¿Es francés? Yo me... (2015, p. 8)

En este caso, observamos en francés la sustitución de la -o- de palabras como "joli" por el diptongo -ou- que corresponde a la vocal cerrada posterior redondeada /u/. Este mismo fenómeno se manifiesta en español, aunque solo en ciertas palabras, como "hola" y "bonito", pero no en "cómo".

Aquí hallamos también dos juegos de palabras: "Pasdenom", que se interpreta como el nombre del personaje, mientras que en español pasa a "Nomellamo". En el caso de Clémentine, encontramos "Komel", de

"comme elle", mientras que en español, se opta por "Komueya", con la evidente sustitución de la segunda -o- por el diptongo -ue-.

Con respecto a las discriminaciones y exclusiones que se manifiesta en el discurso de los personajes, podríamos clasificarlas en:

– -Discurso contra los chiíes:

La división entre suníes (mayoritarios en el islam) y chiíes se remonta al año 632, tras la muerte del profeta Mahoma, y ha llevado a una serie de conflictos sociales, religiosos y políticos (BBC, 2016). Así pues, esta situación también se manifiesta en *L'Arabe du futur 1*, dado que Abdel, el padre de Riad, y su familia son suníes. Hay que señalar, en este caso, los comentarios que se realizan en torno a diversos líderes y momentos históricos de la segunda mitad del siglo XX, como, por ejemplo, en el último fragmento, la mención a la República Islámica de Irán y a la revolución iraní de 1979, mediante la que se inició una agenda islamista de carácter chiita (BBC, 2016). Para mayor claridad, presentamos los fragmentos seleccionados en la siguiente tabla:

Les Chiites, quelle horreur ! Saddam Hussein, en voilà un qui fera de grandes choses ! (2014, p. 10)	¡Qué horror, los chiitas! ¡Sadam Husein, ése sí que hará grandes cosas! (2015, p. 10)
Kadhafi et mon père partageaient la même admiration pour Gamal Abdel Nasser et son idée du panarabisme progressiste. Kadhafi avait repris l'idée à son compte. […] Il avait essayé de créer une fédération arabe avec l'Égypte et la Syrie. […] Mai sil ne s'était pas entendu avec le dictateur syrien, Hafez Al-Assad, qui n'était pas sunnite... (2014, p. 19)	Gadafi y mi padre compartían la admiración por Gamal Abdel Naser y su idea del panarabismo progresista. Gadafi había recuperado el concepto a su manera. […] Había tratado de crear una federación árabe con Egipto y Siria. […] Pero no se había entendido con el dictador sirio, Hafez el Asad, que no era sunita… (2015, p. 19).
Saddam Hussein est un visionnaire ! Il a du courage ! Il va battre les Iraniens vite fait ! Il faut anéantir la république islamiste ! Il faut arrêter les Chiites... ou alors, ils détruiront le monde... (2014, p. 25).	¡Sadam Husein es un visionario! ¡Es valiente! ¡Va a derrotar a los iraníes muy rápido! ¡Hay que aniquilar la república islámica! Hay que detener a los chiitas... o, si no, destruirán el mundo (2015, p. 25).

Tabla 1. Fragmentos seleccionados de *L'Arabe du futur* (2014) y su traducción.

En este fragmento observamos, además, la complejidad de traducir los antropónimos, los cuales, de acuerdo con Martínez de Sousa (2004), "se escriben con la grafía que corresponda a su lengua o la que resulte de su transcripción al español desde una lengua que no use alfabeto latino" (p.

152). En este caso, encontramos la sustitución de la doble -s- de Nasser y Al Assad, ya que la cadena -ss- corresponde en lengua francesa a la consonante fricativa alveolar sorda. Su sustitución por una -s- simple obedece, en primer lugar, a nuestra ortografía y, en segundo lugar, a que en nuestra lengua no existe una consonante fricativa alveolar sonora que debamos diferenciar.

– Discurso contra Israel y los judíos:

Como ya hemos mencionado, el conflicto árabe-israelí también se manifiesta en el trasfondo de la obra y la palabra "judío" se utiliza como insulto, especialmente dirigido a Riad y a su madre:

> Qu'est-ce que tu fous là, sale juif ? J'nique le père de la mère à ta mère
> Nique ton Dieu, sale chien juif !
> Ne parle pas au musulmans, sale juif !
> Va coucher avec ta mère (2014, p. 131)
> ¿Qué coño haces aquí, sucio judío? ¡Me follo al padre de la madre de tu madre!
> ¡Me follo a tu Dios, sucio perro judío!
> ¡No hables con los musulmanes, sucio judío!
> ¡Ve a acostarte con tu madre! (2015, p. 131).
> Qu'est-ce que tu fous sur notre toit, sale juif ? […]
> Avec tes cheveux jaunes de fils de juive.
> Vous avec volé notre immeuble ! Je nique le père du père à ta mère la pute !
> Dégage, rentre en Israël (2014, p. 132-133).
> ¿Qué coño haces en nuestro tejado, sucio judío? [...]
> ¡Con ese pelo amarillo de hijo de judía.
> ¡Nos habéis robado el edificio! ¡Me follo al padre del padre de la puta de tu madre!
> ¡Largo, vuélvete a Israel! (2015, p. 132-133).

En estos casos, observamos que el texto meta se mantiene bastante fiel al texto original, particularmente por las características que poseen los insultos presentes en él. De hecho, previamente, Sattouf, a través de una conversación con Mohamed y Wael, nos explica cómo se forman estos insultos, su gravedad y qué significado tienen:

> "FILS DE CHIEN !" C'est bien, fils de chien. Tu peux le dire à propos de tous.
>
> Sinon, t'as "LECHE MON CUL". Ça veut dire "NON". Quand un fils de chien te demande un truc, tu peux lui répondre ça.

> Ce que tu peux utiliser tout le temps et pour insulter ce qui existe, c'est "NIQUE TA MÈRE". [...]
>
> "MAUDIT SOIT TON PÈRE" Ça faut faire gaffe quand tu l'utilises. C'est dangereux. Sois bien sûr d'être capable de péter la gueule au gars à qui tu dis ça. Parce qu'il voudra sûrement se battre, si tu lui dis "MAUDIT SOIT TON PÈRE" (2014, p. 130)
>
> "¡HIJO DE PERRO"! Está bien, hijo de perro. Puedes decirlo para todo.
>
> Si no, tienes "LÁMEME EL CULO". Quiere decir "NO". Cuando un hijo de perro te pide algo, tú puedes responderle eso.
>
> Algo que puedes usar siempre y para insultar a quien sea es "¡¡¡ME FOLLO A TU MADRE!!!". [...]
>
> "MALDITO SEA TU PADRE". Ándate con ojo cuando utilices éste. Es peligroso. Estate muy seguro de que eres capaz de partirle la jeta al tío al que se lo dices. Porque, en cuanto le digas "MALDITO SEA TU PADRE", querrá pelea (2015, p. 130).

De esta manera, como nos indica Sattouf, los insultos son más graves si se nombra al padre, en lugar de a la madre, pero devienen aún peores si se remontan a otras generaciones. Hay que destacar en "nique ta mère" el cambio de perspectiva con respecto a su traducción, "me follo a tu madre", particularmente en lo que respecta a la variación del sujeto que realiza la acción.

Sin embargo, el peor de los insultos sería, para un musulmán, que maldigan a su dios y esto es algo que solo debe emplearse para personas de otras religiones, como hemos observado en los fragmentos anteriores, y, en concreto "a un cristiano o a un judío que tengas previsto matar" (2015, p. 131):

> Je vais te dire c'que c'est qu'la pire insulte, d'accord?
>
> Il faut jamais la dire.
>
> Oui, même te l'apprendre, c'est grave, parce que je vais devoir la dire. Bon, j'te la dis à l'oreille. "Maudit... soit... ton... Dieu". Cette insulte, tu peut évidemment pas la dire à un musulman. Tu peut la dire qu'à un chrétien ou un juif que t'as prévu de tuer (2014, pp. 130-131).
>
> Voy a decirte cuál es el peor insulto, ¿vale?
>
> Pero no hay que decirlo nunca.

> Sí, incluso enseñártelo es grave, porque voy a tener que decirlo. Bueno, te lo digo al oído. "Maldito... sea... tu... Dios". Evidentemente, este insulto no puedes decírselo a un musulmán. Sólo puedes decírselo a un cristiano o a un judío al que tengas previsto matar (2015, pp. 130-131).

6. CONCLUSIONES

Realizado este análisis preliminar del discurso de la violencia y de la exclusión en *L'Arabe du futur* y, concretamente, en el primer volumen de la obra, consideramos que los fragmentos seleccionados dan cuenta de las diferencias sociales y culturales a las que se enfrentan los protagonistas, sobre todo Riad y Clémentine, Asimismo, en estos fragmentos y a lo largo de la obra, se observan las consecuencias sociales y políticas del conflicto árabe-israelí, de los movimientos sociales y políticos de la segunda mitad del siglo XX, como la revolución iraní, y la compleja relación entre chiíes y suníes.

Esta situación se materializa, por tanto, en unas relaciones interpersonales y familiares complejas y tormentosas y en un discurso duro, caracterizado por insultos y ataques personales que toman como base la religión, el origen étnico o el aspecto físico. Las expresiones empleadas para excluir y discriminar poseen, asimismo, un carácter muy cultural, que hace de su traducción un ejercicio de mediación lingüística e intercultural, como hemos podido ver.

No querríamos finalizar esta contribución sin señalar el potencial que posee esta serie desde la perspectiva de la Traductología, dadas las dificultades que presenta de cara a su trasvase, como los errores de expresión de los personajes o los elementos culturalmente marcados, o culturemas, presentes y que requerirá de futuras investigaciones.

7. REFERENCIAS

Baetens, J. y H. Frey (2015). The graphic novel. An introduction. Cambridge University Press.

BBC News (2016, 4 de enero). Cuáles son las diferencias entre sunitas y chiitas, el trasfondo del conflicto entre Arabia Saudita e Irán. BBC Mundo. https://bbc.in/2kH6zMc

Caballero Muñoz, I. (2021). Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de Gemma Bovery de Posy Simmonds. Synergies Espagne, 14, 25-41. https://bit.ly/3xTihF5

Félix Fernández, L. y E. Ortega Arjonilla (1996). Algunas consideraciones sobre la traducción de cómics Francés-Español : au dessus du chauvinisme. En: Alonso Montilla, E., M. Bruña Cuevas, y M. Muñoz Romero (Eds.), La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología, vol. 2 (pp. 161-166). Kronos.

Hurtado Albir, A. (2001). Traducción y traductología. Introducción a la traductología. Cátedra.

Lo Nigro, G. (2021). Construction et déconstruction de la masculinité hégémonique dans L'Arabe du futur 1 : Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984) de Riad Sattouf. Il Tolomeo, 23, 243-268. DOI: 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/028

Martínez de Sousa, J. (2004). La traducción y sus trampas. Panace@, 16(V), 149-160. https://bit.ly/3u4d4sZ

Miller, A. y M. Pratt (2004). Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'. Belphegor: Littérature Populaire et Culture Médiatique, 4(1), 1-16. https://bit.ly/3QPS0Ac

Molina Martínez, L. (2001). Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español. [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Institucional UAB. https://bit.ly/2GoLhtP

Organización Mundial de la Salud (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Sinopsis. https://bit.ly/3NqE5xE

Organización Mundial de la Salud (2006). Prevención de la violencia. Guía para aplicar las recomendaciones del Informe mundial sobre la violencia y la salud. https://bit.ly/3OGlBYt

Pérez González, C. y P. Sánchez Herráez (2012): El conflicto palestino israelí II. Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica. https://bit.ly/3OD2Ac0

Sattouf, R. (2014). L'Arabe du futur 1. Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984). Allary Éditions.

Sattouf, R. (2015). El Árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio (1978-1984). Salamandra.

Sattouf, R. (2015). L'Arabe du futur 2. Une jeunesse au Moyen-Orient (1984-1985). Allary Éditions.

Sattouf, R. (2016). L'Arabe du futur 3. Une jeunesse au Moyen-Orient (1985-1987). Allary Éditions.

Sattouf, R. (2018). L'Arabe du futur 4. Une jeunesse au Moyen-Orient (1987-1992). Allary Éditions.

Sattouf, R. (2020). L'Arabe du futur 5. Une jeunesse au Moyen-Orient (1992-1994). Allary Éditions.

Urumy, B. A. (2020). Le péritexte dans L'Arabe du futur : une histoire en soi. Synergies Inde, 9, 121-133. https://bit.ly/3yhj9oz

LA EXCLUSIÓN JURÍDICA DE LOS JUDÍOS DE ALEJANDRÍA: LOS DERECHOS DE RESIDENCIA BAJO EL IMPERIO DE CALÍGULA

PAOLA DRUILLE
CONICET, Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

1. INTRODUCCIÓN

Los judíos de Alejandría de la primera mitad del siglo I d.C. atravesaron cambios legales que modificaron la situación jurídica mantenida por la comunidad desde fines del siglo IV a.C. Los judíos habían formado parte de una colonia militar, cuyos integrantes tuvieron una participación activa en el ejército ptolemaico. Filón refiere precisamente a la llegada de los judíos a Alejandría en el momento de la fundación de la ciudad (*Contra Flaco* 46), y define a los judíos como κάτοικοι ("colonos militares", 172)[171] asentados por los διάδοχοι y sus sucesores en sus territorios recién conquistados. Mediante este servicio, la colonia judía había logrado obtener concesiones políticas colectivas, junto con el permiso ptolemaico de integrar un πολίτευμα ("cuerpo cívico")[172], compuesto por "extranjeros" (ξένοι) con derecho de residencia[173] en una ciudad ajena,

[171] Para Contra Flaco de Filón seguimos la edición de Cohn y Reiter (1915). Todas las traducciones del griego al español me pertenecen.

[172] Véase Carta de Aristeas 310; CIG 5361; SB, 3, 6664; SEG, 2, 871 (163-145 a.C.); también SB, 4, 7270; SEG, 8, 573; P. Tebt., 1, 32; W.Chr., 448 (145 a.C.); Smallwood, 1976, pp. 226-227; Kasher, 1985, pp. 179-181; Schwartz, 2016, pp. 153-166; Honigman, 2003, p. 67; 2019, 316-317; también Roux y Roux, 1949, 281-296; Druille, 2015; Sänger, 2019.

[173] Véase UPZ, 196 (116 a.C.); también Tebt., 771 (siglo II a.C.). La conversación entre Isidoro y Agripa ante Claudio en el año 41 d.C. aporta indicios sobre la relación entre el pago de la λαογραφία y los judíos de Alejandría. Véase Rec. C, P. Berol. 8877; CPJ, 2, 156c, col. 2, líneas 29-30. Sobre el pago de la λαογραφία por parte de los semitas alejandrinos, véase

y con autonomía para administrar sus asuntos internos. Este permiso no sufrió modificaciones durante el proceso de anexión de Egipto a Roma (33 a.C.). Augusto salvaguardó el πολίτευμα judío[174], permitió que esta comunidad mantuviera el estatus de κάτοικοι (*Contra Flaco* 172), que incluía el derecho de residencia derivado de la pertenencia a su colonia militar anterior[175] junto con un estatus fiscal privilegiado con exención de la λαογραφία[176] ("impuesto de capitación")[177]. Tiberio procedió de una manera similar (Filón, *Contra Flaco* 50; *De Legatione ad Gaium*, 153, 159; Suetonio, *Titus* 8), pero se negó a ratificar las prerrogativas de aquellas personas no cubiertas por las concesiones políticas colectivas otorgadas a los descendientes del πολίτευμα original. Esas personas, que posiblemente llegaron a Egipto en los últimos años del gobierno ptolemaico y obtuvieron el derecho de residencia individualmente o habitaron el país de manera ilegal, habrían sido identificadas a través de un censo poblacional[178] exigido por el prefecto de Egipto, Aulo Avilio Flaco, en el año 33/34 d.C. para conocer las nuevas listas de los que estaban sujetos al pago de la λαογραφία exigido a todos los no residentes. Los varones entre catorce y sesenta y dos años de edad estaban obligados a pagar este impuesto[179], con excepción de los ciudadanos de Alejandría, Náucratis y Ptolemaida, y quienes habían recibido categorías cívicas privilegiadas, como los judíos descendientes del πολίτευμα original[180]. Semejante intento de definición del mapa social de las

---

Tcherikover, 1961, p. 311; Schäfer, 1997, p. 155; Collins, 2000, pp. 117-118; Gambetti, 2009, p. 61; también Gruen, 2002, p. 77.

[174] Esto es confirmado por Filón (Contra Flaco 50), y por Josefo (Antigüedades judías, 16, 163), quien recoge la autorización de Augusto.

[175] Gambetti, 2009, p. 60.

[176] Véase Druille, 2015, p. 132. Sobre la existencia de la λαογραφία en la documentación papirológica de Egipto ptolemaico, véase P. Ryl., 4, 667 (siglo II a.C.); Taubenschlag, 1955, p. 612 y nota 15.

[177] Gambetti, 2009, p. 61.

[178] Véase Bagnall y Frier, 1994, p. 7. Estas declaraciones también están registradas para los años 47/48, 61/62 y todos los años a intervalos de 14 años a partir de entonces hasta el 257/258.

[179] Véase Bowman y Rathbone, 1992, p. 112.

[180] Según Gambetti (2009, p. 64), también estaban libres del impuesto quienes habían recibido ἀτέλεια ("exención de impuesto") individual o colectivamente.

metrópolis de Egipto era una investigación compleja y controvertida de linaje, vinculada con la residencia legal[181], que experimentó mayores restricciones jurídicas bajo el imperio de Calígula, como posiblemente se desprende del léxico usado en P. Yale 2, 107 y *Contra Flaco* 53 y 54 de Filón de Alejandría.

P. Yale 2, 107 contiene el pedido de audiencia ante Calígula de embajadas alejandrinas y el relato del juicio precedido por este emperador. El motivo del pedido de audiencia está concentrado en los términos πατρίς (col. 1, líneas 4-5; col. 3, líneas 15 y 16) y πολιτεία (col. 3, línea 22), y redunda en la declaración de ilegalidad del acusador, denunciado por exponer un argumento ξενικός ("de un extranjero", col. 3, líneas 9 y 21), que esta ἀ]πογραφό[μενος ἔ/ξω ("está registrado fuera", líneas 22-23). *Contra Flaco* 53 y 54 de Filón también aporta terminología relacionada con los derechos cívicos de los judíos alejandrinos. Deja testimonio de tres edictos de Flaco que refieren, en primer lugar, τὴν τῆς ἡμετέρας πολιτείας ἀναίρεσιν ("la eliminación de nuestra *politeía*", 53), en segundo lugar, la declaración de los judíos como ξένους καὶ ἐπήλυδας ("extranjeros e inmigrantes", 54), y, en tercer lugar, la licencia oficial para πορθεῖν Ἰουδαίους ("saquear a los judíos", 54). A partir de la terminología, intentaremos ampliar nuestro conocimiento acerca de la exclusión jurídica de los judíos alejandrinos durante los años 37-38 d.C., a la vez que precisar la información transmitida por los testimonios ofrecidos por los textos mencionados. La filología nos brindará las herramientas necesarias para la interpretación léxica de P. Yale 2, 107 y Contra Flaco 53 y 54 y para la comunicación con otras fuentes jurídicas contemporáneas a los hechos que señalan. Este método básico de acercamiento a las fuentes griegas será complementado con otros de carácter interdisciplinario, tales como las herramientas de análisis de la crítica literaria y textual, el derecho y la historia para la contextualización histórica, jurídica y social.

[181] Sobre el impuesto de capitación, véase Wallace, 1938, pp. 116-134; Bagnall y Frier, 1994, pp. 2-5; también Taubenschlag, 1955, p. 611.

2. LA ANULACIÓN DEL DERECHO DE RESIDENCIA LEGAL

La ascensión de Calígula marcó un momento histórico recordado como el inicio de una serie de sucesos que decidieron el futuro jurídico de la comunidad judía de Egipto romano, que posiblemente comenzó con la discusión judicial registrada en P. Yale 2, 107[182]. El papiro contiene el informe de un juicio entre dos embajadas de Alejandría en Italia[183]; el grupo demandado representado a los alejandrinos, probablemente griegos, y el grupo acusador nunca identificado con precisión[184]. Calígula actúa como juez. El juicio tiene lugar en un lugar desconocido de Italia (col. 2, línea 5; Rome?)[185], pero muy probablemente en un momento cercano a la muerte de Tiberio[186] y al ascenso al trono de Calígula a mediados de marzo del año 37 d.C.[187] En el rápido desarrollo del juicio (cols. 2 y 3), con introducción en el acto de la causa, debate y pronunciamiento de la sentencia en un lapso de tiempo muy breve, aparecen un κατήγορος de posible identidad judía[188], que presenta una demanda tampoco conservada por el papiro (col. 2, líneas 13-19), Calígula, que actúa de juez y da una respuesta también perdida (col. 2, líneas 20-24), y Eulalos, cuya identidad es igualmente desconocida de la misma manera que su intervención en el proceso (col. 2, líneas 26-31). Sin embargo, en el final de la col. 2 (línea 33) y en la col. 3 (líneas 2, 3, 8, 12, 14 y 20) surge

[182] Este documento pertenece al grupo que compone las Acta Alexandrinorum. Véase Harker, 2008, pp. 1-2. Sobre la datación de P. Yale 2, 107 y la estructura del contenido de su texto, véase von Premerstein, 1939, pp. 4-11; Gambetti, 2008; 2009; Druille, 2019.

[183] Para un análisis detallado de las partes del papiro, véase el excelente estudio de Gambetti (2009, pp. 87-136), quien argumenta a favor de la evaluación histórica de este documento, y discute sus aspectos jurídicos, lingüísticos y retóricos. Varias de las perspectivas de investigación propuestas por la autora son las que seguimos en nuestro estudio.

[184] Sobre la identidad de esta embajada, véase Druille, 2019, pp. 307-310.

[185] Gambetti, 2008, p. 191; véase Stephens, 1985, pp. 86, 94.

[186] Druille, 2019, p. 299. En las líneas 7-11 el chambelán anuncia a los γεραῖοι que Tiberio ha muerto (τέλος ἔχει, línea 10). Este testimonio coincide con el dato histórico que ubica el fallecimiento del emperador el 16 de marzo del año 37, que habría sido comunicado oficialmente en Roma el 18 de marzo por intermedio de una carta de Calígula, que el prefecto pretoriano Macrón habría leído ante el Senado, quedando Calígula como nuevo emperador. El registro del nombre Γάϊος ("Gayo", línea 11) en la línea siguiente a la frase τέλος ἔχει da a conocer que el sucesor de Tiberio lideró la reunión con las dos delegaciones provenientes de Alejandría.

[187] Véase von Premerstein, 1939, p. 12.

[188] Gambetti, 2009, pp. 102-105. Véase Druille, 2019.

una cuarta figura de nombre Areios posiblemente griego, que parece cumplir el rol de acusado y pone en conocimiento del juez una prueba irrefutable que ayuda a entender el motivo del juicio. Hace una petición al nuevo emperador y acusa al κατήγορος de presentar un alegato con un argumento οὐκ (…) ξενι[κῷ (“no [propio] (…) de un extranjero”, línea 9). Calígula acepta su denuncia (línea 12), y ocurre un cambio de roles. El acusado se convierte en el acusador, y el demandante original es el acusado. La razón de este cambio podría estar en el cuestionamiento de la condición jurídica del κατήγορος (línea 9)[189], que termina reforzado con las siguientes palabras:

	Col. 3	
16	(…) Ἄρειος ε]ἶπεν· “σύ τῆς πατρίδος μου κ[….. ….. ….]. ἴσως κἀγὼ τῆς σῆς πα[τρίδος…..” ……..] εἶπεν· “Ἀλέξανδ[ρ….. …190	(…) Areios dijo: “Tú de mi patria… …de la misma manera también yo de / de tu [patria…” …dijo: “Alejand[r…”

De estas líneas se deduce que el πατρίς (líneas 15 y 16) es el problema aquí[191]. Si bien esta acusación está inserta en partes muy fragmentadas del papiro, las palabras sobrevivientes permiten deducir que Areios y el acusador disputaban sus respectivas definiciones cívicas en la ciudad, que en última instancia se vincula con los requisitos jurídicos necesarios para identificar la residencia legal de una persona, regulada desde el período ptolemaico. Un prostagma de Ptolomeo II Filadelfos o Ptolomeo III Euergetes registrado en P. Hamb. 2, 168, líneas 5-10 (origen desconocido, siglo III a.C.) que informa sobre la identificación de las personas que se presentan ante el tribunal de Alejandría:

Los soldados se registrarán con su propio nombre, su *patris*, su unidad de pertenencia y también su rango. Los ciudadanos (registrarán) el

[189] Todos los detalles y fases de desarrollo del juicio en P. Yale 2, 107 recuerdan la forma de la cognitio extra ordinem, es decir, el formato del juicio expeditivo introducido por Augusto. Para la discusión de la terminología jurídica del papiro, véase Gambetti, 2008, pp. 191-208.

[190] Para P. Yale 2, 107 seguimos la edición de Stephens (1985, pp. 85-97).

[191] El mismo motivo habría impulsado la primera delegación ante Tiberio (col 1, líneas 4-5). Véase Druille, 2019, pp. 304-307.

nombre del padre y el demo, y si son soldados, la unidad y el grado. Los demás (registrarán) el nombre del padre, su *patris*, y el grupo al que pertenecen.

5 [οἱ μὲ]ν στρατιῶται ἀπογραφέσθωσαν τά τε ὀνόματα

[αὐτ]ῶν καὶ τὰς πατρίδας καὶ ἐξ ὧν ἂν ταγμάτων ὦσιν

[καὶ ἃ]ς ἂν ἔχωσιν ἐπιφοράς· οἱ δὲ πολῖται τούς τε

πατέρα[ς]

[καὶ το]ὺς δήμους, ἂν δὲ καὶ ἐν τῶι στρατιωτικῶι ὦσιν

[καὶ τὰ τ]άγματα καὶ τὰς ἐπιφοράς· οἱ δ’ ἄλλοι τοὺς

10 [πατέρας] καὶ τὰς πατρίδας καὶ ἐν ὧι ἂγ γένει ὦσιν·[192]

Esta regulación en relación con las formas de designación individual en papiros documentales aparece nuevamente en BGU 14, 2367 (Alejandría, siglo III a.C.), donde figuran los identificadores requeridos para prestatarios y prestamistas. Ambos documentos, que exhiben exactamente el mismo método de designación, dividen a la población en cuatro grupos: soldados, ciudadanos de una *polis*, soldados ciudadanos de una *polis* y civiles que no son ciudadanos de una polis[193]. Para cada grupo, el legislador introduce un conjunto distinto de identificadores, que muestra el control[194] demográfico de los inmigrantes en un territorio de población heterogénea de reciente formación: a) el nombre personal del individuo, b) la unidad administrativa y social a la que pertenece la persona dentro de la sociedad en la que se redacta el documento, c) la genealogía, específicamente el nombre de los familiares más cercanos de la persona, un padre, d) el *patris*, e) el rango[195]. La misma normativa

[192] Para P. Hamb. 2, 168 seguimos la edición de Vocke (1954).

[193] Yiftach, 2019, p. 78.

[194] Véase Clarysse, Thompson y Luft, 2006, pp. 146-147.

[195] Estas referencias fueron sintetizadas en a), b), c), d), e) y f) por Yiftach, U. (2019), quien agrega rasgos físicos y edad (pp. 77-89). Según Yiftach (2019), el mismo método es común en lo largo del período helenístico, tanto en Alejandría como en la chora. Véase P.Hal. 1.242=259, líneas 247-249 (siglo III a.C., Alejandría). Observa también que algunas de las categorías de identificación, en particular la designación de persona por su patris y dêmos, se remontan al período clásico. Véase Faraguna, 2014, pp. 165-183.

regía la identificación de los habitantes de la *chora*. En BGU 6, 1213, línea 3 (Arsinoites, siglo III a.C.)[196], se registra la expresión περὶ μετα[βολῆ]ς πατρίδος καὶ ὀνομάτων ("sobre el cambio de *patris* y nombres") en conexión con leyes y reglamentos que administran la compra de casas y terrenos. En BGU 6, 1250, líneas 11-13 (Arsinoites, siglo III a.C.), surge τὴν πατρίδα en una petición, que habría estado dirigida a Dioiketes, en la que el peticionario denuncia que los funcionarios han cambiado en repetidas ocasiones el nombre de un opositor que pudo eludir una obligación gracias a esto. Esta documentación refleja así la existencia y el cumplimiento de los requisitos precisados en ordenanzas como P. Hamb. 2, 168 y BGU 14, 2367. En todos los documentos, el *patris* ocupa un lugar categórico. Identifica no solo el lugar de origen de una persona, sino también el estatus jurídico que relaciona a un individuo con la ciudad o región de pertenencia, autoriza su residencia legal y garantiza sus derechos cívicos. Tal categoría es utilizada igualmente por la administración romana de Egipto, como muestra BGU 4, 1140 (=W.Chr. 58; C.Pap.Jud. 2, 151; Alexandria, 4/3 a.C.).

Esta petición está dirigida al prefecto Gaius Turranius; el demandante es Helenos, hijo de Trifón, y parece que el motivo de la queja es un daño hecho a Helenos por Horos, un funcionario financiero del gobierno (líneas 9 ss.). Sin embargo, el principal interés del papiro radica en la línea 2, donde Helenos es llamado \Ἰουδαίου τῶν ἀπὸ Ἀλεξανδρε(ίας)/ ⟦Ἀλεξανδρέω(ς)⟧. Aquí la palabra ⟦Ἀλεξανδρέω(ς)⟧ fue cancelada y en su lugar el escriba escribió Ἰουδαίου τῶν ἀπὸ Ἀλεξανδρε(ίας). Es posible que esto haya sido un simple cambio formal, que apuntaba a una definición más exacta del estado cívico de Helenos, o un cambio jurídico, siendo Ἀλεξανδρεύς una designación para un residente legal de Alejandría, y Ἰουδαίου τῶν ἀπὸ Ἀλεξανδρε(ίας) una designación para un judío que vive en Alejandría sin residencia legal. La enmienda del escriba de su fórmula de identificación, por lo tanto, indica que algo ha sucedido. La enmienda de connotación étnica Ἰουδαίου τῶν ἀπὸ

[196] Gambetti 2009: 288. Véase Thompson, 2001, 305; Clarysse, Thompson y Luft, 2006, p. 146, nota 114; Mélèze Modrzejewski, 1983, p. 244, para quien se trata de costumbres tomadas de la Grecia clásica. Véase supra nota 24.

Ἀλεξανδρε(ίας)[197] sustituye Ἀλεξανδρεύς invalidando el derecho residencial. Si bien el *patris* del padre de Helenos, también Ἀλεξανδρεύς (línea 3), no se modificó en el cuerpo del texto, Helenos ya no podía declarar a Alejandría como su *patris* oficial (línea 5) ni llamarse a sí mismo alejandrino. Debido a que el papiro está dañado, la causa de esta modificación no es clara. Probablemente el contenido de la petición fue decisivo para que el escriba se muestre escéptico sobre el estatus[198] de Helenos[199]. El documento informa que un ο̣ἰκο̣νό̣μ[ον del gobierno (línea 10) obligó a Helenos a pagar el impuesto de capitación. El término λαογραφία es mencionado tres veces en la petición (líneas 17, 21, 22) junto con la especial referencia a que los hombres mayores de 60 años estaban exentos de esta obligación. Helenos, siendo hijo de un alejandrino y habiendo disfrutado de una παιδεία griega (1línea 6), estaba seguro de su situación cívica. Sin embargo, no habría presentado pruebas legales de su condición. El ο̣ἰκο̣νό̣μ[ον probablemente tenía razón al obligar a Helenos a pagar el impuesto de capitación debido al estatus cívico de su peticionario, indicando con esto que el *patris* del peticionario no era legal. El censo poblacional[200] del año 33/34 habría dado a conocer otros casos similares. Los judíos que no podían demostrar tu estatus como κάτοικοι ampliaron la lista fiscal. Esto habría determinado que los habitantes de Alejandría afectados por el censo intentaran una rebelión contra el prefecto en el año 34/35, que Flaco desarticuló con la publicación de un decreto que prohibía la portación de armas sin autorización[201], y una segunda rebelión en el gimnasio de Alejandría en el 35, cuando se publicaron los nombres de los nuevos contribuyentes[202]. Pudo haber incentivado, además, la partida de delegaciones alejandrinas hacia

[197] Véase Smallwood, 1976, p. 234; Barclay, 1996, p. 50; Collins, 2000, pp. 188-189.

[198] Sobre el prefecto Gaius Turranius, su verificación del estado fiscal de las categorías privilegiadas y ampliación de la responsabilidad del impuesto de capitación, véase Gambetti, 2009, p. 65. Para el siglo I d.C., véase P. Lond., 2, 257-261 (94/95 d.C.); también P. Lond, 2, 260-261 (71-73 d.C.).

[199] Tcherikover, 1960, p. 30.

[200] Véase Bagnall y Frier, 1994, p. 7.

[201] Véase W.Chr. 13; Filón, Contra Flaco 92; Harker, 2008, p. 15.

[202] Sobre la cronología de los levantamientos contra Flaco, véase Gruen, 2002, p. 61; Kerkeslager, 2005, pp. 74-79; Gambetti, 2009, p. 80.

Italia para solicitar audiencia con el emperador que terminó en la denuncia de extranjería presentada por Areios en el juicio presidido por Calígula de P. Yale 2, 107.

El argumento de Areios, οὐκ (…) ξενι[κῷ (col. 3, l. 9), expone al κατήγορος como extranjero ilegal. La misma acusación surge más adelante en otro intercambio sobre las respectivas definiciones cívicas en la ciudad mantenido entre Areios y el acusador registrado en las líneas 19-23 de la col. 3. Pese a las enmiendas de este fragmento, las palabras ξενι[κ]ός ("de un extranjero", línea 21) y πο[λ]ειτείαν (*politeía*, línea 22) están prácticamente intactas, de la misma manera que la frase ἀ]πογραφό[μενος ἔ/ξω ("está registrado fuera", líneas 22-23). Independientemente de las restauraciones de los editores, la palabra ἀ]πογραφό[μενος proviene de ἀπογραφέω, término perteneciente exclusivamente a la documentación papirológica de la administración romana de Egipto, y usado para sancionar un tipo de documento muy particular en Egipto romano, las κατ'οἰκίαν ἀπογραφαί[203]. Tales declaraciones fueron presentadas por los jefes de cada hogar en el momento del censo; enumeraban los miembros del hogar y sus propiedades, y vinculaban a esas personas con el lugar de residencia legal y permanente. Esto ofrece una posible explicación para el término ἔξω restaurado en las líneas 22-23[204]. Con ἀ]πογραφό[μενος ἔ/ξω, Areios estaba señalando que la ubicación de la residencia legal del acusador estaba "fuera", razón aparentemente suficiente para estigmatizarlo como extranjero. Areios evidentemente hizo un argumento territorial exitoso, que resultó ser suficiente para declarar la extranjería del acusador. Calígula anuló la defensa del κατήγορος y ordenó que sea quemado (col. 3, líneas 24-25) posiblemente por transgredir el límite territorial que le prohibía presentar un reclamo cívico ante el emperador, quien escribió una carta a la ciudad de Alejandría no conservada por el papiro. Sin embargo, esta última acción de Calígula pudo contener el permiso oficial para la publicación de los tres edictos de Flaco conservados por Filón en *Contra Flaco* 53-55: 53. (…) τὴν τῆς ἡμετέρας πολιτείας ἀναίρεσιν (…) 54. (…) τίθησι

[203] Gambetti, 2009, p. 117.

[204] Gambetti, 2009, p. 117.

πρόγραμμα, δι' οὗ ξένους καὶ ἐπήλυδας ἡμᾶς ἀπεκάλει (…) τρίτον προσέθηκεν (…) πορθεῖν Ἰουδαίους (…) (53. (…) la eliminación de nuestra *politeía* (…) 54. (…) publicó un edicto por el cual nos declara extranjeros e inmigrantes (…) añadió una tercera (…) saquear a los judíos (…)").

Filón explica τὴν τῆς ἡμετέρας πολιτείας ἀναίρεσιν (53) como la anulación de la práctica de las "costumbres ancestrales" (ἐθῶν τε πατρίων, *ibid*.) y "derechos cívicos" (πολιτικῶν δικαίων, *ibid*.). Esta *politeía* judía, definida a partir de las leyes y reglamentos cívicos que permitían a los judíos vivir legalmente y con relativa independencia, posiblemente abarcaba el permiso de la comunidad para estar organizados como un πολίτευμα y, más precisamente, como una κατοικία instituida y regulada de acuerdo con leyes ancestrales[205]. Los judíos habían obtenido este permiso de los ptolomeos, que Augusto reconoció de la misma manera que Tiberio, aunque ordenó la singularización de los casos no favorecidos por la inmunidad cívica gozada por el πολίτευμα original, generando un escenario jurídico desfavorable para los judíos asentados en Egipto después del siglo II a.C., e incorporados en las nuevas listas cívicas. Es probable entonces que la disposición sobre la eliminación de las prerrogativas religiosas y cívicas de los judíos fuera una medida derivada de aquellas acciones administrativas, aunque es más probable aun que el resultado del juicio del 37 y la carta de Calígula hayan sido decisivos para la declaración de los judíos como ξένους καὶ ἐπήλυδας (54)[206]. Filón no aporta algún testimonio que facilite precisar el origen político de la segunda disposición de Flaco, aunque ciertos indicios ya examinados a partir de P. Yale 2, 107 podrían estar vinculados con su edicto. La combinación de los resultados del censo exigido por Flaco en el 33/34 con la partida hacia Italia de una embajada posiblemente judía para solicitar la devolución del derecho de residencia legal y la exención del

[205] Kasher, 1978, p. 59.

[206] Los estudiosos generalmente aceptan la traducción como "extranjeros y foráneos". Véase Box, 1939, p. 21; Van der Horst, 2003, p. 64. Esta interpretación toma las dos palabras como sinónimos y con un sentido retórico. Nosotros, en cambio, traducimos ξένους καὶ ἐπήλυδας como "extranjeros e inmigrantes", y seguimos en esto la propuesta de Pellettier, 1967, p. 83; Torallas Tovar, 2009, p. 206.

pago de la λαογραφία, la acusación de ξενικός (col. 3, líneas 9 y 21) y la condena a muerte del κατήγορος (líneas 24-25) es válida como antecedente de la declaración de extranjería del año 38[207] y de la licencia oficial para "saquear a los judíos" (πορθεῖν Ἰουδαίους, 54), con sus sinagogas y viviendas, y la obligación de habitar una pequeña parte de Alejandría (*Contra Flaco* 55) ocupada por sus juderías[208]. El edicto de Flaco, exponiendo a los judíos inmigrantes, invalidando su *politeía*, los excluyó jurídicamente de la ciudad. La descripción de los atropellos sufridos por los judíos luego de este último decreto podría ser exagerada por Filón; sin embargo, y dado que el tratado lo escribió poco después de los hechos que comenta[209], no se podía alejar tan sensiblemente de la verdad si la mayoría del público al que iba dirigida la obra había presenciado o, incluso, sufrido en carne propia este suceso, en especial los líderes judíos que formaban parte de la γερουσία, quienes padecieron los mayores agravios (*Contra Flaco* 74-76):

> 74. (…) luego de arrestar a treinta ocho [miembros del consejo de ancianos] que se encontraban en sus casas, [Flaco] ordenó encadenarlos inmediatamente (…) los envió como una bella procesión por medio de la plaza del mercado (…) y los introdujo en el teatro (…) 75. (…) puestos de pie enfrente de sus enemigos que estaban sentados para una exhibición de su desgracia (…) 76. (…) tres miembros del consejo de ancianos, Évodo, Trifón y Andrón, habían quedado en la miseria, despojados de todo cuanto poseían en sus casas en una única incursión (…)
>
> 74. (…) ὀκτὼ καὶ τριάκοντα συλλαβὼν τοὺς εὑρεθέντας ἐν ταῖς οἰκίαις εὐθὺς μὲν δῆσαι κελεύει, καὶ στείλας καλὴν πομπὴν διὰ μέσης ἀγορᾶς πρεσβύτας δεσμίους ἐξηγκωνισμένους (…) εἰς τὸ θέατρον εἰσάγει (…) 75. (…) καὶ στάντας ἀντικρὺ ἐχθρῶν καθεζομένων πρὸς ἐπίδειξιν αἰσχύνης (…) 76. (…) τῶν ἀπὸ τῆς γερουσίας τρεῖς ἄνδρες, Εὔοδος καὶ Τρύφων καὶ Ἄνδρων, ἐγεγένηντο ἐξούσιοι, πάνθ' ὅσα εἶχον ἐν ταῖς οἰκίαις διαρπασθέντες ἐφόδῳ μιᾷ (…)

[207] P. Oxy. 1089, que contiene la entrevista secreta de Flaco con el grupo griego liderado por Isidoro y Dionisio contrarios al grupo judío, puede ser considerado como otro antecedente de esta declaración. Véase Druille, 2017, pp. 103-118.

[208] Estrabón, citado por Josefo (Antigüedades judías, 14, 117), dice que los judíos en Egipto habitaban zonas separadas del resto de la población, y que una gran parte de Alejandría estaba poblada por ellos. Josefo (Contra Apión, 2, 34-35) asegura que fue el mismo Alejandro quien les concedió esa zona. El barrio judío más importante era la zona delta, al noreste de la ciudad.

[209] Véase De Specialibus Legibus, 3, 1-7.

A partir de este fragmento se puede inferir que Flaco tuvo la intención de detener a todo el consejo, pero solo pudo capturar a ὀκτὼ καὶ τριάκοντα (74) de un total de 70 (o 71) miembros[210], que fueron descubiertos en sus hogares, entre ellos Évodo, Trifón y Andrón[211], cuyas casas habían sido saqueadas unos días antes (*Contra Flaco* 76)[212]. Es posible que estos treinta y ocho líderes judíos todavía habitaran sus propios hogares ubicados en la zona afectada por el edicto, desobedeciendo así la disposición de Flaco, quien habría actuado dentro de su capacidad institucional y en estricta observancia de las nuevas promulgaciones oficiales[213]. Mediante el uso de sus facultades, el prefecto procedió a la detención legal de los líderes judíos y presidió un juicio formal contra ellos en el teatro (*Contra Flaco* 75). Los líderes fueron puestos enfrente de un tribunal, que leyó los motivos de su detención. Filón no da a conocer la naturaleza de los cargos[214], pero la ocupación de los sectores de la ciudad afectados por el edicto indicaría que habían hecho caso omiso de su condición de ξένοι[215], y de la orden de reasentamiento exigida por Flaco. Si bien los aspectos topográficos del edicto transmitido por Filón no revelan dónde fueron reubicados a la fuerza los judíos, sugieren fuertemente que se encontraban en un sector del barrio δ, donde los judíos habían establecido su πολίτευμα original[216]. Esto podría definir el

[210] Véase Mishná, Tosefta, Sukkah, 4, 6; Lüderitz, 1994, p. 222, nota 105. Aunque no tenemos forma de saber si se trata de un número fiable o si toma como modelo el número de miembros del Sanedrín de Jerusalén, que sigue como ejemplo a Números, 11,16.

[211] Para estos nombres, véase Van der Horst, 2003, p. 171.

[212] Para Mélèze Modrzejewski, 1997, p. 170), todos los judíos de la ciudad habían sido expulsados de sus casas.

[213] Gambetti, 2009, p. 190.

[214] Sobre la base de Contra Flaco 171-172, Gambetti (2009, p. 186) asegura que los judíos fueron condenados por ἀτιμία.

[215] Los judíos alejandrinos no eran ciudadanos. Véase Druille, 2015, pp. 133-136.

[216] Van der Horst, 2003, p. 159, quien recupera la descripción de Filón en Contra Flaco 56. Aquí relata que, por su gran número, los judíos se esparcían hacia las costas, vertederos y cementerios, privados de todas las propiedades. Estas referencias han sido tomadas para ubicar el lugar del πολίτευμα en Alejandría. Dado que había necrópolis situadas en las afueras de la zona nororiental de la ciudad a poca distancia de la judería, como informa Estrabón, 17, 1, 10, es probable que estos lugares fueran generalmente evitados por los judíos debido al riesgo de impureza ritual. Sin embargo, de acuerdo con Gambetti (2009, p. 180), estos pocos datos sugieren fuertemente que se encontraban en un sector del barrio δ, donde los judíos se habían asentado por primera vez a fines del siglo IV a.C. "Δ was in the area of Kibotos, near the city

contenido legal de la palabra ἔξω restaurada en P. Yale 2, 107 (líneas 22-23)[217]. Todo asentamiento fuera del barrio judío original habría sido prohibido por el edicto de Flaco, mientras que aquellos con residencia legal en la pequeña parte de δ no se vieron afectados. Esto podría demostrar que la acusación del κατήγορος y la carta de Calígula produjeron finalmente la acusación de apropiación ilegítima del territorio de la ciudad fuera del πολίτευμα contra la mayoría de los judíos alejandrinos y la muerte de gran parte de los miembros de su comunidad abarcados por la nueva política imperial.

3. CONCLUSIÓN

La situación jurídica de los judíos de Alejandría cambió después de la ascensión de Calígula. Si bien P. Yale 2, 107 presenta fragmentada información sobre el *patris* judío, los edictos de Flaco y la persecución de los judíos del año 38 podrían demostrar que el emperador suprimió e derecho de residencial legal de la comunidad judía, a excepción de los κάτοικοι. La carta de Flaco, derivada de la causa que habría determinado la sentencia a muerte del κατήγορος en el juicio registrado en el papiro, transformó la política histórica de salvaguarda de la comunidad judía en una política que afectó colectivamente a la mayoría de los judíos. Cuando Flaco hizo ejecutiva la orden de Calígula que publicó en los tres edictos transmitidos por *Contra Flaco* 53-54 de Filón, aquellos judíos que habían disfrutado de residencia legal en la ciudad hasta ese momento, pero fuera de la pequeña parte de δ, el asentamiento judío original y la ubicación de su πολίτευμα ptolemaico, fueron designados legalmente como inmigrantes y extranjeros, desalojados de sus hogares y empujados a esa pequeña zona de la ciudad no afectada por el mandato público. Esta política urbana por el uso del territorio de Alejandría y su gestión, con características desfavorables para los judíos desde la época

gate at the western end of the Canopic Way, outside of which there were many necropoleis". La autora estima que sólo allí, donde originalmente también estaba su πολίτευμα, estaban los judíos a salvo en el año 38 d.C. Según Barclay (1996, p. 53), más de 400 casas y tiendas fueron saqueadas y familias judías desalojadas, la mayoría obligadas a retirarse al barrio del δ, que se convirtió así en el "the first 'ghetto' in history".

[217] Gambetti, 2009, p. 117.

de Tiberio, fue determinante para el dominio romano sobre la ciudad. Favoreció los intereses del gobierno central romano en desprecio de los intereses locales y introdujo una efectiva política fiscal dependiente del control demográfico oficial. Los derechos de residencia legal concedidos de forma colectiva la política de Augusto fueron cuestionados por Tiberio y eliminados en gran medida por Calígula como consecuencia de la aplicación del procedimiento censal del año 33/34. El motivo del pedido de audiencia concentrado en los términos πατρίς (P. Yale 2, 107, col. 3, líneas 15 y 16), junto con y πολιτεία (col. 3, línea 22) y acusación de ilegalidad del alegato del κατήγορος, denunciado por exponer un argumento propio de un ξενικός (col. 3, líneas 9 y 21) que ἀ]πογραφό[μενος ἔ/ξω ("está registrado fuera", líneas 22-23), forman parte de la tesis que hacen de este papiro un antecedente posible de la declaración de extranjería de los judíos del año 38. Esta conjetura se torna aún más viable a partir de la relevancia que adquieren los términos πολιτεία y ξένοι en los edictos de Flaco de *Contra Flaco* 53 y 54. El estatus jurídico que proporcionaba a los judíos alejandrinos la posibilidad de residir legalmente en una ciudad ajena, gracias a los vínculos históricos entre el ámbito de la política oficial y los colonos militares judíos, tornó en una pérdida de las garantías jurídicas que autorizaba a la comunidad judía la administración de su vida en común y la preservación de sus costumbres ancestrales.

4. BIBLIOGRAFÍA

Bagnall, R. S. y Frier, B.W. (1994). The Demography of Roman Egypt. Cambridge University Press.

Barclay, J. M. (1996). Jews in The Mediterranean Diaspora from alexander to Trajan (323 BCE - 117 CE). T&T Clark.

Bowman, A. K. y Rathbone, D. (1992). Cities and Administration in Roman Egypt. The Journal of Roman Studies, 82, p. 107-127.

Box, H. (1939). Philonis Alexandrini in Flaccum. Arno Press.

Clarysse, W., Thompson, D. J., Luft, U. (2006). Counting the people in Hellenistic Egypt, vol. 2. Historical Studies. Cambridge University Press.

Cohn, L. y Reiter, S. (1915). Philonis Alexandrini Opera quae supersunt, Vol. 6, In Flaccum. Typis et impensis G. Reimerii.

Collins, J. J. (2000). Between Athens and Jerusalem. Jewish Identity in the Hellenistic Diaspora. William B. Eerdmans Publishing.

Druille, P. (2015). La situación cívica de los judíos en los tratados de Filón. Synthesis, 22, 125-138.

Druille, P. (2017). P. Oxy. 1089 y la entrevista secreta de Flaco con los antisemitas Isidoro y Dionisio. Texto y traducción. Circe, 21(2), 103-118.

Druille, P. (2019). La gerousía judía en Alejandría romana del siglo I d.C. P. Yale II, 107 y Contra Flaco de Filón. Revue des Études Juives, 178 (3-4), 291-327.

Faraguna, M. (2014). Citizens, Non-Citizens, and Slaves: Identification Methods in Classical Greece. En M. Depauw-S. Coussement (EdS.), Identifiers and Identification Methods in the Ancient World. Legal Documents in Ancient Societies III (pp. 165-183). Peeters.

Gambetti, S. (2008). In Defense of a Historical Reading of P. Yale II 107 = P. Giss. Lit. 4.7. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 165, 191-208.

Gambetti, S. (2009). The Alexandrian Riots of 38 C.E. and the Persecution of the Jews. A Historical Reconstruction. Brill.

Gruen, E. S. (2002). Diaspora: Jews amidst Greeks and Romans. Harvard University Press.

Harker, A. (2008). Loyalty and Dissidence in Roman Egypt. The Case of the Acta Alexandrinorum. Cambridge University Press.

Honigman, S. (2019). Ethnic Minority Groups, en K. Vandorpe (ed.), A companion to Greco-Roman and late antique Egypt (pp. 315-325). John Wiley & Sons.

Honigman, S. (2003). Politeumata and Ethnicity in Ptolemaic Egypt. Ancient Society, 33, 61-102.

Kasher, (1985). The Jews in Hellenistic and Roman Egypt. The Struggle for Equal Rights. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Kasher, A. (1978). First Jewish military units in Ptolemaic Egypt. Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period, 9(1), 57–67.

Kerkeslager, A. (2005). The absence of Dionysios, Lampo, and Isidoros from the Violence in Alexandria in 38 C.E. The Studia Philonica Annual, 17, pp. 49-94.

Lüderitz, G. (1994). What is the Politeuma? En W. van Henten y P. W. van der Horst (Eds.), Studies in Early Jewish Epigraphy (pp. 183-225). Brill.

Mélèze Modrzejewski, J. (1983). Le statut des Hellènes dans l'Egypte lagide: bilan et perspectives de recherches. Revue des Études Grecques, 96, 244-252.

Mélèze Modrzejewski, J. (1997). The Jews of Egypt. From Ramses II to Emperor Hadrian. Princeton University Press.

Roux, J. y Roux, G. (1949). Un décret du politeuma des Juifs de Bérénikè en Cyrénaique au museé lapidaire de Carpentras. Revue des Études Grecques, 62, 281-296.

Sänger. P. (2019). Die ptolemäische Organisationsform politeuma. Ein Herrschaftsinstrument zugunsten jüdischer und anderer hellenischer Gemeinschaften. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Schäfer, P. (1997). Judeophobia. Attitudes toward the Jews in the Ancient World. Harvard University Press.

Schwartz, D. R. (2016). Rome and Alexandria: Why was there no Jewish Politeuma in Rome? En Y. Furstenberg (Ed.), Jewish and Christian Communal Identities in the Roman World (pp. 153-166). Brill.

Smallwood, E. M. (1976). The Jews under Roman Rule. From Pompey to Diocletian. Brill.

Stephens, S. A. (1985). Yale Papyri in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Scholars Press.

Taubenschlag, R. (1955). The law of Greco-Roman Egypt in the light of the papyri, 332 B.C.-640 A.D. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Tcherikover, V. (1961). Hellenistic Civilization and the Jews. The Jewish Publication Society of America.

Tcherikover, V. A. y Fuks, A. (1957-1960). Corpus papyrorum Judaicarum, vol. I-II. The Magnes Press, Hebrew University [by] Harvard University Press.

Thompson, D. J. (2001). Hellenistic Hellenes: the case of Ptolemaic Egypt. En ed. I. Malkin (Ed.), Ancient Perceptions of Greek Ethnicity (pp. 301-322). Harvard University Press.

Torallas Tovar, S. (2009). Contra Flaco. Embajada a Gayo. En J. P. Martín (Ed.), Obras Completas de Filón de Alejandría, vol. V (pp. 177-301). Trotta.

Van der Horst, P. W. (2003). Philo of Alexandria. Philo's Flaccus. The First Pogrom. Brill.

Pellettier, A. (1967). Philon In Flaccum. Cerf.

Vocke, H. (1954). P. Hamb. II, 168. En Griechische Papyri der Hamburger Staats- und Universität-Bibliothek mit einigen Stücken aus der Sammlung Hugo Ibscher. J.J. Augustin.

Von Premerstein, A. (1939). Alexandrinische Geronten vor Kaiser Gaius. Klabfleisch.

Wallace, S. L. R. (1938). Taxation in Egypt from Augustus to Diocletian. Princeton University Press, Oxford University Press.

Yiftach, U. (2019). The rise of the flexible template: Patterns of change in identification methods between the Ptolemaic and the Roman Period. En R. Guicharrousse, P. Ismard, M. Vallet, y A-E. Veïsse (Eds.), L'identification des personnes dans les mondes grecs (pp. 77-89). Éditions de la Sorbonne.

LA MARGINALIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES MIGRANTES: EXPONIENDO LAS IDEOLOGÍAS POLÍTICAS

Elliott Jacobson
Universidad de Nebraska-Lincoln

1. INTRODUCCIÓN

La representación de los migrantes que vienen de los países latinoamericanos hacia los Estados Unidos, especialmente de Centroamérica, sigue siendo un tema muy complejo y es importante entenderlo a través de un análisis crítico del discurso (ACD). Hay muchos factores diferentes que influyen en la representación de un migrante centroamericano. En particular, la experiencia de los salvadoreños por emigrar a los Estados Unidos es algo que refleja la complejidad que existe sobre este tema. Esta investigación va a revisar la representación de los salvadoreños a través de los medios de comunicación de El Salvador y de los Estados Unidos. El método para revisar la experiencia salvadoreña enfatizará la presencia de la metáfora y el uso del marco teórico del análisis crítico del discurso. Los medios de comunicación han tenido una larga historia de influencia en la representación del migrante. Esto es notable especialmente desde la guerra civil de El Salvador hasta hoy en día. Sin embargo, hay un evento en particular que será analizado, se trata de un hombre salvadoreño y su hija que intentaron cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos. ¿Cómo reflejan los medios de comunicación lo que aconteció? ¿Hay artículos o noticieros que solamente representan una perspectiva y evitan tomar en cuenta otras? ¿Por qué? ¿Cuál sería la razón? Entonces, ¿qué información proveen los discursos y aún más importante, cuáles temas no mencionan y cuál podría ser el significado de esto?

En 2019, el gobierno de los Estados Unidos decidió cortar la ayuda financiera para El Salvador debido a la migración continua de personas indocumentadas entre la frontera de los Estados Unidos y México. En un artículo escrito por Wroughton y Zengerle (2019), declaran que "La administración del presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, cortó el lunes cientos de millones de dólares en ayuda a El Salvador, Guatemala y Honduras, después de que Trump criticó a los tres países porque miles de sus ciudadanos habían buscado asilo en la frontera de los Estados Unidos con México.[218]" Como Wroughton y Zengerle explican, la tasa de migrantes salvadoreños no ha disminuido al nivel que el gobierno estadounidense esperaba, se determinó que no se dará más ayuda financiera hasta que la situación mejore. Esta acción tomada por los Estados Unidos refleja un tono conservador que se ha mostrado en el pasado y que es un problema que tiene que ser resuelto por El Salvador. Sin embargo, debido a una larga historia de intervención estadounidense en El Salvador, se puede entender que los Estados Unidos también ha ejercido un papel importante en la influencia de la crisis migratoria. Sin embargo, no es importante solamente entender cómo el gobierno ha influido en esta crisis sino también como los medios de comunicación han formado parte de esto, ya sea por algo positivo o negativo en la representación que proveen de los migrantes salvadoreños. En algunos discursos particulares que se revisarán en esta investigación, se muestra una perspectiva que favorece a los esfuerzos del gobierno estadounidense para hacer ver que el migrante salvadoreño es el problema y dar la perspectiva de que es su culpa por la situación actual en la que se encuentran ellos mismos. Sin embargo, se mostrará una comprensión más profunda de que en lugar de ser un problema que pertenece a un país o una nacionalidad, en realidad es un asunto internacional que cruza varias fronteras.

La representación de los migrantes salvadoreños puede tener varios puntos de vista sobre los vienen para vivir en los Estados Unidos. Sin

[218] "U.S. President Donald Trump's administration on Monday cut hundreds of millions of dollars in aid to El Salvador, Guatemala and Honduras, after Trump blasted the three countries because thousands of their citizens had sought asylum at the U.S. border with Mexico." (Wroughton and Zengerle 2019)

embargo, una representación muy común del Presidente Trump y su administración es que los países centroamericanos, como El Salvador, no ha estado trabajando para aliviar una situación grave acerca de la inmigración. En un artículo de Megan Specia (2019) declara que "El presidente Trump, en su más reciente reprimenda a las naciones centroamericanas por lo que dice es su fracaso para abordar el tema de la migración, anunció cortar planes para la ayuda a tres naciones —Guatemala, Honduras y El Salvador— conocidas como el Triángulo Norte.[219]" Entonces, Trump ha declarado que El Salvador ha fallado en su habilidad de mejorar la situación con la inmigración. Sin embargo, si los Estados Unidos ha intervenido en El Salvador, especialmente durante la guerra civil, ¿no es mejor entenderlo como un asunto internacional que cruza múltiples fronteras? La perspectiva de Trump sobre El Salvador también puede influir la política de la situación. En otro artículo de Óscar Martínez (2018) se aclara cómo es el punto de vista de Trump respecto a este problema y dice "Trump volvió a hacer uso de la boca para embarrar los titulares del mundo: "shithole" llamó a países como El Salvador" (p. 49). Además, Martínez explica que el presidente no solamente tiene una perspectiva pesimista sobre el país, pero de los migrantes también. Martínez dice "Hubo pomposa ofensa cuando Trump llamó "bad hombres" a algunos hispanos —no sólo mexicanos—. Más exacto sería si se dejan de formalismos y les llaman como los tratan: migrantes de mierda" (p. 49). Después de revisar estas perspectivas que el presidente tiene sobre El Salvador y los migrantes, es más fácil entender porque ha dicho que el país ha fallado en mejorar la situación migratoria en vez de intentar de entender mejor que es mucho más complejo que simplemente culpar a un país o un grupo de personas. Lo que también es esencial para entender, es que esta ideología que el presidente enfatiza se transmite a los medios de comunicación, que pueden criticar o seguir apoyando su retórica y al final tiene efectos muy fuertes sobre la perspectiva que la sociedad en general puede desarrollar en relación con los migrantes.

[219] "President Trump, in his most recent rebuke of Central American nations for what he says is their failure to address the issue of migration, announced plans to cut off aid to three nations — Guatemala, Honduras and El Salvador — known as the Northern Triangle." (Specia 2019)

2. OBJETIVOS

Los objetivos de esta investigación se enfocan en determinar qué metáforas se emplean en el discurso público para representar a los migrantes salvadoreños en los medios de comunicación de El Salvador y los Estados Unidos. Además, analizar qué nos dice la comparación de las metáforas empleadas en estos discursos para describir la experiencia de la migración salvadoreña acerca de la carga ideológica y política del lenguaje metafórico en el discurso público.

3. METODOLOGÍA

Entonces, ¿qué ha influido este tipo de ideología que ha prevenido de entender la representación de los migrantes salvadoreños de una forma más compleja? ¿Qué ha causado estas perspectivas de generalizaciones? El método para entender mejor esta ideología que se puede aplicar es la metáfora y cómo ha podido construir la opinión pública a través de los discursos de los medios de comunicación. Esto puede servir para comparar las diferencias en lo que se enfatiza más en un discurso de un país y menos en otro. ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias? ¿Qué tipo de lenguaje se usa? Además, es importante pensar en cómo ordenar los datos con el análisis crítico del discurso de los artículos de El Salvador y de los Estados Unidos.

Esta investigación analiza un artículo del periódico de El Salvador, *El Diario de Hoy,* y un artículo de *Fox News* de los Estados Unidos. Estas empresas han sido elegidas para revisar las diferentes perspectivas entre los dos países. Dado que este análisis se enfoca en la representación de los migrantes salvadoreños, ayudará a centrar la atención en estas empresas y las informaciones que se publican sobre estos migrantes. Va a ser importante analizar cómo representan a los salvadoreños.

4. DISCUSIÓN

Antes de analizar el evento que surgió con el padre salvadoreño y su hija, hay que entender por qué es significativo entender el efecto que los discursos pueden tener sobre los migrantes a través de ACD. En un

artículo escrito por Manuela Romano (2019), revisa cómo los discursos en Europa han afectado a los migrantes de Siria. Romano explica que, en muchos casos, la metáfora del agua se usa e incluye varios ejemplos como "flujo de refugiados/(in)migrantes" (p. 55). Entonces, los discursos periodísticos de Europa quieren crear un marco de peligro hacia los migrantes y que es algo que los habitantes nativos deben temer. Romano declara "La opinión pública se está moldeando así utilizando una herramienta ideológica extremadamente poderosa, esquemas de imagen, especialmente influyentes debido a su naturaleza pre-conceptual y encubierta[220]" (p. 55). Este es un punto llamativo que Romano enfatiza y cómo estos discursos pueden influir cómo la sociedad piensa a través de crear una ideología que se establece una perspectiva en contra de los migrantes.

En otro artículo escrito por Jakob-Moritz Eberl et al. (2018) también revisa el efecto de los discursos de los medios de comunicación sobre los migrantes. Según el artículo, los medios de comunicación mostraron una variedad de perspectivas positivas, negativas y neutrales sobre los migrantes. Mientras que notó que algunos hablaron sobre los beneficios de ellos, era más frecuente encontrar noticieros que transmitieron mensajes que no favorecieron a los migrantes. Además, el artículo señala que los efectos entre algo que sea negativo o negativo, puede tener una gran diferencia. Eberl et al. explica esto con más detalle cuando dice "Este efecto parece más pronunciado cuando la cobertura de los medios de comunicación proporciona noticias valenciadas sobre inmigración, y enmarca la inmigración como una amenaza para la comunidad anfitriona[221]" (p. 217). Entonces, si los medios de comunicación pueden influir al público de que los migrantes son una amenaza para la comunidad, es algo que puede ser más influyente que hablar sobre los beneficios que ellos pueden tener. Aunque hay periódicos o canales de televisión que disminuyen las buenas noticias sobre ellos, el efecto sobre la

[220] "Public opinion is thus being shaped using an extremely powerful ideological tool, image schemas, especially influential because of their pre-conceptual, covert nature." (Romano 2019)

[221] "This effect appears more pronounced when media coverage provides valenced news stories on immigration, and frames immigration as threatening for the host community." (Jakob-Moritz Eberl et al. 2018)

ideología acerca de los migrantes es mucho más drástico cuando hay miedo o crea una percepción de peligro para los que podrían estar afectados.

Mientras que el artículo de Romano se enfoca en los medios de comunicación de Europa, este tema también puede corresponder con lo que ha estado pasando en los Estados Unidos. Según un estudio de Megan Strom y Emily Alcock (2017) en los últimos 10 años, la tasa de migrantes entre niños y adolescentes ha aumentado bastante. Desafortunadamente, no todos los discursos han ilustrado esto de una manera positiva, incluyendo los discursos periodísticos. A relación con esto, Strom y Alcock declaran "En lugar de describir a estos niños en términos que subrayan la violencia que sufren y la asistencia que necesitan al llegar a los Estados Unidos, la "oleada" los representa como un desastre natural que no se puede controlar y como que uno causa daños extensos[222]" (p. 448). De nuevo, el concepto de percibir a los migrantes como el agua genera sentimientos de temor que empeora la situación. Strom y Alcock destacan que los migrantes, niños en este caso, vienen en donde países dónde hay mucha violencia y que la han sufrido y es lo que los ha empujado para buscar una vida más segura. Sin embargo, los artículos que los periódicos publican sobre ellos en la mayoría de los casos no tienden de dar mucha prioridad a esto. Además, Strom y Alcock explican que los periódicos intentan de ilustrar la situación migratoria como algo caótico y fuera de control pero de una manera exagerada que normalmente corresponde con su necesidad de ganar más atención y por lo tanto, tener más lectores que los van a seguir. Como los periódicos necesitan vender para poder mantener su habilidad de seguir en el mercado, es un negocio para ellos. El resultado de esta manera de correr su negocio al final es al costo de los migrantes quienes tienen que sufrir los efectos por ser perjudicados para que los periódicos puedan vender sus ideologías de miedo a las masas. Si pueden ilustrar la situación como un desastre natural que está fuera de control, es lo que va a llamar la atención del

[222] "Rather than describing these children in terms that underscore the violence they suffer and the assistance they need upon arriving in the United States, 'surge' represents them as a natural disaster that cannot be controlled and as one that causes extensive damage" (Strom y Alcock, 2017)

público para prestar más atención a lo que sus periódicos quieren enfatizar a pesar de que no sea de verdad o una exageración que no refleja la realidad de lo que de verdad está pasando.

Entonces, esta investigación analiza el uso de la metáfora para revisar cómo el discurso de los medios de comunicación puede aprovechar la metáfora y cómo esto afecta a la representación de los migrantes salvadoreños. Para analizar esta representación, se basará en un evento específico que se enfoca en migrantes salvadoreños. Según un artículo del periódico salvadoreño *El Diario de Hoy* (Jurado, 2019), el 23 de junio, un padre salvadoreño, Óscar Alberto Martínez, con su hija de un año 11 meses, Valeria, intentaron cruzar el Río Bravo por la frontera entre México y los Estados Unidos. Desafortunadamente, esto no llegó a pasar. Los dos se ahogaron en el río y la forma en cómo murieron hizo temblar al mundo. Los cuerpos fueron encontrados flotando boca abajo a la orilla. La niña todavía tenía su brazo sobre el cuello de su padre. La esposa de Óscar y madre de Valeria también intentó cruzar el río, pero tampoco pudo y fue rescatada por otro familiar. Según Jurado, la familia ya tenía trabajo esperándoles cuando declara "La joven madre también reveló a los medios que como familia tenían, un permiso del Instituto Nacional de Migración para internarse en México y luego salir hacia los Estados Unidos, destino final, allí les esperaban familiares que ya les habían conseguido trabajo en la ciudad de Dallas" (Jurado, 2019). Al mirar la foto del padre y de su hija juntos en el río, genera un sentimiento impactante. Se empieza a reflejar en la gravedad de este evento, pero ¿qué pudo motivarlos a hacer algo tan peligroso? Si estaban conscientes del peligro que viene de migrar a los Estados Unidos y aún así arriesgaron sus vidas, ¿qué está ocurriendo para enfrentar algo que podría poner a uno en perderlo todo? ¿Cómo el discurso de los medios de comunicación decide ilustrar este evento? ¿Cuáles metáforas usa para contar la historia al lector?

5. RESULTADOS

El primer artículo que será analizado por su uso de metáforas es de Fox News. Como se puede notar, 16 metáforas fueron encontradas y se encuentran en la Tabla 1. Las metáforas más comunes fueron "**causas y efectos son objetos vinculados**" y "**el cambio es movimiento"** que aparece 12 veces en total. Cada una de las otras metáforas solamente aparecen una vez. El análisis del artículo se va a enfocar en las dos metáforas más comunes. En la metáfora **causas y efectos son objetos vinculados**, el artículo enfatiza por qué los migrantes salvadoreños están saliendo de El Salvador. El uso de la palabra "**flee**" o [**huir**] da una perspectiva exagerada para llamar la atención de los lectores. Mientras que sí hay salvadoreños que están saliendo del país, el autor del artículo enfatiza la palabra **huir** como si fuera algo peligroso que una gran masa de salvadoreños viene para invadir a los Estados Unidos. Este punto de vista podría corresponder con el tono conservador que Fox News quiere insinuar a sus seguidores. Algunas oraciones también son incluidas para mostrar unos ejemplos del artículo. En la Tabla 2, revisa las fuentes y los objetivos.

***TABLA 1**: Metáforas del artículo de Fox News*

Tipo de metáforas	Metáforas	Cantidad	%
Dominante	Causas y efectos son objetos vinculados ej: trabajos > huir	7	43%
Secundario	El cambio es movimiento ej: hacer	5	31%
Menos frecuente	Las emociones intensas son el calor ej: calentado	1	6%
	Las obligaciones son fuerzas ej: migración	1	6%
	Ideas son ubicaciones: ej: el sueño americano	1	6%

Ejemplos de "causas y efectos son objetos vinculados" y "el cambio es movimiento":

1. He said his government is responsible for fixing the problems that have forced hundreds of thousands of people to **flee** in the first place. [Él dijo que su gobierno es responsable de arreglar los problemas que han obligado a cientos de miles de personas a **huir** en primer lugar.]
2. "People don't **flee** their homes because they want to, people **flee** their homes because they feel they have to," Bukele told the BBC. "Why? Because they don't have a **job**, because they are being threatened by **gangs**, because they don't have basic things like **water**, **education**, **health**." ["La gente no **huye** de sus hogares porque quiere, la gente **huye** de sus hogares porque siente que tiene que hacerlo", dijo Bukele a la BBC. "¿Por qué? Porque no tienen **trabajo**, porque están siendo amenazados por **pandillas**, porque no tienen cosas básicas como el **agua**, la **educación**, la **salud**".]
3. The new president of El Salvador on Monday took responsibility for the June deaths of a father and daughter who drowned crossing the Rio Grande in a bid to reach the United States, saying the onus is on his government to **make** the country a safer place — and one where migration is "an option, not an obligation." [El nuevo presidente de El Salvador, el lunes asumió la responsabilidad de las muertes que sucedieron en junio de un padre y su hija que se ahogaron cruzando el Río Grande en un intento de llegar a los Estados Unidos, diciendo que la responsabilidad es de su gobierno para **hacer** del país un lugar más seguro — y uno donde la migración es "una opción, no una obligación".]
4. President Nayib Bukele, who took office a month ago with the promise of **making** El Salvador a safer and better place, told the BBC in an interview published Monday his country is to blame for the deaths. [El presidente Nayib Bukele, que asumió el cargo hace un mes con la promesa de **hacer** de El Salvador un lugar más seguro y mejor, dijo a la BBC en una entrevista publicada el lunes que su país es el culpable de las muertes.]

***TABLA 2**: Fuentes y objetivos*

Fuente	Objetivo
Responsable	El gobierno de El Salvador
Motivo	Mejorar la situación migratoria
Víctimas	Los migrantes salvadoreños
Trabajos, pandillas, agua, educación, salud	La seguridad

Ejemplos 1 y 2 muestran unas de las fuentes que el artículo menciona por la situación en que se encuentra El Salvador es por falta del **trabajo, las pandillas, el agua, la educación** y **la salud**. Suarez enfatiza varias veces durante su artículo que el presidente reconoce que es "nuestra culpa" y que el país tiene la responsabilidad de arreglar la situación. Incluye al gobierno como uno de los objetivos importantes para mejorar la situación, pero igualmente se refiere a los salvadoreños en general por decir varias veces "nuestro país". Según el artículo, si el país fuera más estable, no sería necesario que los salvadoreños tuvieran que **huir** de su país. Sin embargo, Suarez no se toma el tiempo para distinguir que este problema no solamente se puede culpar al gobierno de El Salvador o los migrantes salvadoreños. Se extiende a varias fronteras, hasta los Estados Unidos. Suarez no hace ningún esfuerzo para destacar esto. Cada año, los Estados Unidos deporta a miles de pandilleros a El Salvador. Debido a esto, ¿cómo es posible que los migrantes salvadoreños tengan la culpa por esto y que piden asilo en los Estados Unidos porque no sienten que hay seguridad en su propio país? Es un conflicto internacional, pero ¿por qué Suarez no aclara esto? ¿Será que de no incluir esto en su artículo tiene motivos políticos?

En los Ejemplos 3 y 4, Suarez menciona que es necesario **hacer** un país mejor para aliviar la situación que ha estado pasando. El uso del verbo **hacer** o **haciendo** es distinto en este caso por cómo Suarez lo aplica. Dice en unas oraciones "make the country" o [hacer el país]. Da la sensación como si estuviera refiriéndose a lo que se necesita para **hacer** un pastel. Sin embargo, para mejorar un país como El Salvador, no es algo

tan sencillo. Además, la constante repetición de frases como "**hacer** el país mejor" tiene una connotación muy clara con los Estados Unidos y lo que el anterior presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, ha usado como su propio eslogan "Make America Great Again". Dado que este artículo es de Fox News, ¿sería una coincidencia o mejor una metáfora que le conviene usar a la empresa por el tipo de lectores e ideología que quieren influir?

El otro artículo que será analizado es *El Diario de Hoy* (Sermeño, 2019), un periódico de El Salvador. Mientras que este artículo explica lo que aconteció al padre y su hija como el artículo de Fox News (Suarez, 2019), enfatiza más el uso de imágenes que critican la situación migratoria. En varias partes del artículo se critica a Trump y el gobierno de los Estados Unidos, pero también a varios otros presidentes de Latinoamérica y su corrupción. Así como la Tabla 3 muestra, nueve metáforas fueron encontradas. **Causas y efectos son objetos vinculados** fue la única metáfora que apareció varias veces y se puede revisar algunas oraciones del artículo con los Ejemplos de 5-8.

***TABLA 3**: Metáforas del artículo de El Diario de Hoy*

Tipo de metáforas	Metáforas	Cantidad	%
Dominante	Causas y efectos son objetos vinculados ej: violencia > huir	6	66%
Menos frecuente	Emoción es movimiento ej: Río Bravo	1	11%
	Las condiciones externas son climáticas ej: saturan	1	11%
	Ideas son ubicaciones: ej: el sueño americano	1	11%

Ejemplos de "causas y efectos son objetos vinculados":

1. Así como en 2015 al mundo le dolió la dura imagen del niño sirio Aylan Kurdi, la **herida se vuelve a abrir** con la impactante **muerte** de la pequeña salvadoreña Valeria Martínez y su padre.
2. La política migratoria de Trump continúa criminalizando a personas que, obligadas por la **precariedad** y la **violencia**: **huyen** de su país.
3. Para Pineda, la **muerte** de Óscar y Valeria es "un resultado del **endurecimiento** de las políticas migratorias tanto de Estados Unidos como de México"
4. Los verdaderos responsables de la terrible **crisis migratoria** no son EE.UU. y Donald Trump, sino los **gobiernos corruptos y totalitarios** que no son capaces de brindarle estabilidad y seguridad a su pueblo.

***TABLA 4**: Fuentes y objetivos*

Fuente	Objetivo
Responsable	El gobierno de los Estados Unidos, gobiernos corruptos de Latinoamérica
Motivo	Injusticia
Víctimas	Los migrantes

Después de analizar las metáforas del artículo de Sermeño (2019), se enfatiza que la causa de la crisis migratoria que está influyendo a los migrantes salvadoreños a salir de su país es mucho más amplia de lo que Suarez (2019) había ilustrado. En vez de mostrar a los salvadoreños como si fueran los únicos culpables de su situación, Sermeño aclara que el problema se debe al gobierno de los Estados Unidos y su política migratoria. Además, también reconoce que varios países de Latinoamérica como Bolivia, Nicaragua y Venezuela contribuyen al problema por la corrupción que sigue siendo fuerte debido a sus presidentes. La metáfora de **causas y efectos son objetos vinculados con** esto porque la **corrupción** sigue persistiendo y solamente empeora la **crisis migratoria**.

6. CONCLUSIONES

Después de analizar los artículos de Suarez y Sermeño a través de la historia de Oscar Martínez y su hija Valeria, no hay ninguna duda sobre el poder que el discurso público de los medios de comunicación pueda tener sobre la representación de los migrantes salvadoreños y las diferentes ideologías que se promueven entre El Salvador y los Estados Unidos. De hecho, David Machin y Andrea Mayr advierten sobre este tema y declaran "Llamar la atención sobre las estrategias por las que se aprovechan las opciones semióticas visuales y lingüísticas para ocultar este proceso es una manera a través de la cual podríamos revelar la forma en que se difunde este negocio y la ideología neoliberal" (2012, p. 208). Es importante señalar que mientras el discurso de los medios de comunicación pueda ser una manera para obtener información, uno tiene que estar consciente de que ellos pueden tener sus propias estrategias en cómo quieren difundir la información. Cuando uno analiza la historia de Oscar y Valeria, se puede distinguir que las perspectivas en cómo se describe este evento han variado entre El Salvador y los Estados Unidos. El artículo de Suarez (2019) suele representar a los migrantes salvadoreños como si ellos fueran los culpables por la situación en que se encuentran, sea por temas económicos o de seguridad. Descarta el gran papel de cómo la intervención internacional, como de los Estados Unidos, ha afectado a los salvadoreños. Por otro lado, el artículo de Sermeño enfatiza que es un asunto internacional, que requiere una colaboración para mejorar la situación. Entonces, podemos ver qué importante es entender cómo analizar los discursos por el análisis crítico del discurso para asegurarse que uno pueda desarrollar un punto de vista más amplio y no dejarse llevar por generalizaciones. Si queremos entender a otra cultura, no solamente tenemos que tomar en cuenta lo que pasa entre las fronteras de su propio país, porque la representación de uno tiene influencias que se extienden a todas las partes del mundo.

7. REFERENCIAS

Eberl, J. M., Meltzer, C. E., Heidenreich, T., Herrero, B., Theorin, N., Lind, F., & Strömbäck, J. (2018). The European media discourse on immigration and its effects: A literature review. Annals of the International Communication Association, 42(3), 207-223.

Jurado, V. (2019, junio 24). Padre e hija salvadoreños mueren ahogados en el río Bravo, México, al intentar cruzar hacia EE. UU. Re trieved from https://www.elsalvador.com/noticias/internac ional/padre-e-hija-salvadorenos-mueren-arrastrados-por-el-rio-bravo-al-intentar-cruzar-hacia-ee-uu/615281/2019/#comments.

Machin, D., Mayr, A., & SAGE. (2015). How to do critical discourse analysis: A multimodal introduction. Los Angeles: SAGE.

Martínez, O. (2018). Eternos indocumentados. Revista de la Universidad de México, (2), 46-52.

Romano, M. (2019). 'Una corriente de refugiados llega a Europa': Estudio de los esquemas de imagen en la conceptualización de la crisis de los refugiados sirios en la prensa española y británica. Complutense Journal of English Studies, 27, 39-57.

Sermeño, H. (2019, junio 27). Internautas saturan la web con imágenes sobre la tragedia de Óscar y Valeria. Retrieved from https://www.elsalvador.com/noticias/internacional/internautas-saturan-la-web-con-imagenes-sobre-la-tragedia-de-oscar-y-valeria/616155/2019/.

Specia, M. (2019, abril 2). Trump Wants to Cut Aid to Central America. Here Are Some of the Dozens of U.S.-Funded Programs. Retrieved from https://www.nytimes.com/2019/04/02/world/americas/trump-funding-central-america.html.

Strom, M., & Alcock, E. (2017). Floods, waves, and surges: the representation of Latin@ immigrant children in the United States mainstream media. Critical Discourse Studies, 14(4), 440-457.

Suarez Sang, L. (2019, julio 1). Salvadoran president says his country is to blame for migrants drowning in Rio Grande. Retrieved from https://www.foxnews.com/world/salvadoran-president-says-his-country-is-to-blame-for-migrant-drowning-in-rio-grande.

Wroughton, L., & Zengerle, P. (2019, junio 18). As promised, Trump slashes aid to Central America over migrants. Retrieved from https://www.reuters.com/article/us-usa- immigration-trump/as-promised-trump-slashes-aid-to-central-america-over-migrants-idUSKCN1TI2C7.

"NEGROS AL ZOO" O "FUERA DE ESTE PAÍS": INICIOS DE LA DÉCADA DE LOS 90 Y EL RACISMO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE UN ESTUDIO DE CASO EN EL BARRIO GRANADINO DEL ALBAICÍN

JOSÉ MANUEL MAROTO BLANCO
Departamento de Historia Contemporánea
Universidad de Granada

1. RACISMO EN LOS 90'S. ¿UN RACISMO QUE MATA POCO A POCO?

En 1990 el escritor camerunés Inongo-vi-Makomè, residente en España desde la época franquista señaló en uno de sus ensayos que el escenario laboral de la población africana en el país se caracterizaba por su protagonismo en el campo, la venta ambulante, los trabajos domésticos y la prostitución para las mujeres, que tuvieron las puertas prácticamente cerradas para ejercer otros empleos. No dudó en plantear la existencia de un "racismo a la española" por la cual los españoles

> "están siempre dispuestos a darles limosnas en forma de ayuda. Y esta ayuda es una obra de caridad. Y, para mí, obra de caridad y desprecio son las palabras mágicas con que yo defino el carácter o el comportamiento de los blancos españoles en su relación con los negros africanos cuando todavía no había conflictos entre las dos comunidades. El africano que en España intente ambicionar algo más que una obra de caridad lo suele pasar bastante mal" (Inongo-vi-Makomè, 1990: 107-108)

Se trataría de un racismo que "mata poco a poco […] si bien aquí nadie muere, […] anula la personalidad y destruye sistemáticamente a aquellos que han buscado en este país algo más que un trozo de pan y un techo para dormir" (Inongo-vi-Makomè, 1990: 112).

Sin embargo, no será hasta el asesinato de Lucrecia Pérez en 1992 por el único motivo de ser negra cuando se considere –no sin hipocresía–el

primer crimen racista en España. Este hecho pondrá al descubierto un profundo problema social y será, precisamente durante esta década cuando proliferarán las representaciones cinematográficas que describieron el auge del racismo más violento u obras literarias que pondrán el acento en el profundo racismo que perdura en España desde hace siglos.

En este trabajo nos proponemos hacer un repaso por los discursos y prácticas racistas en la sociedad española durante los años 90 atendiendo a las fuentes periodísticas y poniendo el foco en un acto que aconteció en Granada en enero de 1992, unos meses antes del asesinato de Lucrecia Pérez. Este hecho y la repercusión y reacciones en torno a él nos ayudarán, de una manera aún superficial, a poner luz sobre una violencia que se estaba ejerciendo con anterioridad y a unas reacciones sociales que evidencian el desprecio y la indiferencia de un importante sector de la población española, ciega ante el racismo y dando la espalda a las poblaciones migrantes que cada vez estaban más presentes en el país.

El relato de las noticias, así como los debates que generaron entre la ciudadanía y el tejido asociativo o el propio posicionamiento de los actores políticos será clave para conocer cómo ha evolucionado la situación desde una perspectiva antirracista. Habiendo sido ya analizadas la literatura producida por africanos y afrodescendientes, así como las obras cinematográficas en España durante este periodo, el periodismo nos va a permitir rescatar historias locales que nos permitan conocer el racismo en los primeros años de la década de los 90 del siglo XX desde otra perspectiva.

1.1. Violencia neonazi en la década de los 90

De manera general se considera que la década de los 90 es la que responde a la aparición de una fuerte extrema derecha que tuvo como objetivos principales ejercer una violencia constante contra determinados colectivos como el LGTB, personas que apoyaron postulados de izquierda, personas sin techo y migrantes y demás colectivos racializados. Sin embargo, tal y como señalan Schmidt y Vidal (1995: 354-355) la atracción por el nazismo no desapareció durante las décadas de los 50 o 60 del siglo XX, en donde se hacía presente una glorificación de las

fuerzas militares nazis a través de tebeos de "Hazañas bélicas", la proyección de films propagandísticos, los juramentos que llevaron a cabo los jóvenes españoles de Acción Católica para que Tierra Santa no fuera entregada a los judíos antes de la independencia de Israel, la denuncia de episodios como Dresde o Nagasaki durante la II Guerra Mundial o la glorificación de personajes como Rommel o de la propia División Azul.

Y aún durante la última etapa del franquismo habrá organizaciones fascistas subvencionadas por el gobierno. Algunos de estos grupos llegarán a colaborar en la guerra sucia contra ETA o el FRAP, colocándose muchos de sus miembros en las cercanías del poder de los Servicios de Inteligencia (Schmidt y Vidal (1995: 356). Acabado el régimen, ya en 1979 "varias personas resultaron heridas ayer, tres de ellas de bala, como consecuencia de un asalto ultraderechista a las dependencias de la facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid" (*El País*, 27 de enero de 1979), dejando constancia de que la actividad fascista alcanzaba espacios públicos y comunes a una buena parte de la sociedad española.

Y pese a que se ha considerado que

> El nazismo español a finales de los ochenta e inicios de los noventa va a presentar unas características –siquiera externas- que lo diferencian del mismo fenómeno en las décadas anteriores, pero que lo hermanan en claro paralelismo con el de otros países en la actualidad. La primera de estas características es la utilización directa de la violencia callejera a través de la absorción de las cabezas rapadas (*skin heads*) como fuerza de choque" (Schmidt y Vidal, 1995: 359).

Lo cierto es que, ya Mariano Sánchez Soler, en su obra *La transición sangrienta* (2018) contabilizó hasta un total de 49 asesinatos atribuidos a la extrema derecha desde 1975 a 1983, y un año después, tal y como recoge Miquel Ramos (2022: 22) de una noticia del periódico *El País* (18 de noviembre de 1984), se afirmaba: "la inexistencia de un terrorismo organizado "ultra", (que) hace, para Interior, mucho más difícil prevenir un acto violento, "porque no se puede estar encima de cada uno de ellos", según fuentes policiales".

Ya en estas fechas venía actuando el Círculo Español de Amigos de Europa (CEDADE), una de las grandes redes de difusión de la propaganda

neonazi en España y que tuvo vigencia en nuestro país –ligada a la Librería Europa– desde 1966 a 1993. Esta fue capaz de "articular todo un foco ideológico" y que, entre sus proclamas señalaba la "oposición de pueblos no blancos a Europa (y la) mezcla racial como destrucción de todas las razas y valores (de Europa)" (Schmidt y Vidal (1995: 357-358). Durante los primeros años de los 90, las agresiones y los asesinatos de corte fascista se iban multiplicando y haciéndose más visibles.

El 6 de octubre de 1991, un grupo de neonazis decidió salir a "tocar el tambor", lo que en su jerga hacía referencia a salir de cacería a por miembros de los colectivos señalados por el fascismo: objetores de conciencia, punkis, okupas, travestis, maricones y demás escoria (Ramos, 2022: 108). Aquella noche, en la glorieta de los músicos del *Parc de la Ciutadella* en Barcelona (hoy llamada Glorieta Transexual Sonia) fue ataca mortalmente Sonia Rescalvo Zafra, una mujer transexual que se encontraba junto a su amiga Dori, que acabó gravemente herida. Momentos más tarde, un hombre que se enfrentó a los agresores (en aquel momento miembros de los *Boixos Nois*), fue también atacado de gravedad.

> "Sin más, las apalearon entre risas, gritos e insultos que proferían como si se tratase de una banda sonora macabra. Lo hicieron durante varios minutos, ajenos a las súplicas desesperadas de sus víctimas, amparados por la negrura de una noche. Tras dejar a Sonia muerta y gravemente herida a Dori, los jóvenes neonazis (tenían entonces entre 16 y 18 años) se dispusieron a abandonar el parque con la satisfacción de la misión cumplida, entre carcajadas y abrazos cómplices. Casi en la puerta de la Ciudadela, los asesinos se cruzaron con Antonio, un indigente, un sin techo que, como tantos otros, recaía en el céntrico parque en busca de la protección de los frondosos árboles contra la lluvia otoñal. Y Antonio, que era y es un hombre digno, les salió al paso, les plantó cara, les recriminó lo que acababa de suceder. Los nazis supieron entonces que la fiesta no había acabado y le pegaron. Le destrozaron la cara. Le dejaron ciego" (Quílez, 20 de octubre de 2016, *Crónica Global*).

***FIGURA 1**. Sonia, la transexual asesinada por un grupo neonazi en la Ciudadela, con la noticia publicada por 'La Vanguardia' el 8 de octubre de 1991*



Un grupo skin mata a un travesti y hiere a cuatro mendigos en la Ciutadella

SUCESOS

■ En el Hospital del Mar, donde se hallan internados todos los heridos y donde están acostumbrados a ver de todo, aseguran que agresiones de este tipo no son frecuentes. "Se ensañaron con ellos"

BARCELONA. – Una banda de cinco o seis jóvenes protagonizó en la madrugada del sábado al domingo un sangriento recorrido por el parque de la Ciutadella y sus alrededores, que se saldó con la muerte de un travestido y con gravísimas agresiones a otras cuatro personas. Estos cuatro heridos, que permanecían anoche internados en el Hospital del Mar, ofrecen el mismo aspecto, con la cara tumefacta y desfigurada por los golpes, aunque la policía duda que todos ellos fueran víctimas de la misma banda de skin heads (o cabezas rapadas). A pesar de que hay versiones oficiales contradictorias, la Jefatura Superior de Policía insistía anoche en que sólo tres de las agresiones fueron protagonizadas por los mismos delincuentes: la que acabó con la vida de Juan José R.Z., más conocido como "Sonia", y la que llevó a las puertas de la muerte a dos indigentes, uno de ellos –Ernesto C. A.– también travesti.

Los dos travestis dormían en la rotonda que hay en el interior del parque de a Ciutadella, junto a la cascada, cuando fueron asaltados hacia las cuatro de la madrugada por un grupo de jóvenes que, según el relato de los testigos, "parecían salidos de una película de terror". Uno de los testigos, que vio la escena desde una ventana de un edificio cercano, dio la voz de alarma y llamó al 092. "Aquí, en el paseo Picasso, hay un individuo tirado en el suelo, herido", avisó. Era Miguel P. B., de 54 años, con "lesiones muy importantes" y que apenas le permitían explicarse. Lo único que acertó a decir era que le atacaron mientras dormía.

Todavía quedaba el peor descubrimiento. En el interior del parque de la Ciutadella, a escasos metros de donde se produjeron los anteriores sucesos, en la glorieta donde algunos domingos se instalan las bandas de músicos, estaban los cuerpos ensangrentados de los dos travestis. Juan José, "Sonia", de Salamanca, que cumplía 35 años el próximo sábado, estaba muerto, con la cabeza literalmente aplastada. A su lado, su compañero Ernesto aún respiraba. Anoche nadie, ningún familiar, se había interesado aún por ellos.

Ernesto y el resto de apaleados están ahora en el Hospital del Mar. Todos tienen la cara completamente deformada. Costuras, hematomas y la carne hinchada. Sus narices casi no se distinguen y sus ojos son como heridas abiertas entre piel oscurecida. Uno de ellos

Fuente: Quílez, C. (20 de octubre de 2016). 25 años del asesinato de Sonia. La brutal paliza que sufrieron dos transexuales en el barcelonés parque de la Ciudadela supuso un antes y un después en la prosecución de los delitos de homofobia. Crónica Global. Disponible en https://cronicaglobal.elespanol.com/vida/25-anos-del-asesinato-de-sonia_62294_102.html

Tan solo un mes más tarde, el asesinato de Lucrecia Pérez por el único motivo de ser negra será considerado como comentamos al incio de este trabajo, como el primer crimen racista en España y pondrá al descubierto un profundo problema social (Calvo, 2013). Asesinada por el guardia civil Luis Merino, en el antiguo local festivo de gente acomodada *Four Roses*, uno de los lugares que formaron la Movida Madrileña, Lucrecia murió tan solo con 33 años, con poco más de un mes de estancia en el país y víctima de un sistema racista que la condenó a la marginalidad, la explotación y estuvo ciega ante las agresiones racistas en España.

FIGURA 2. *Varias personas colocan flores, en 1992, en el lugar en el que fue asesinada Lucrecia Pérez.*



Fuente: Bocanegra, E. (13 de noviembre de 2002, El País).
Sólo uno de los cuatro asesinos de Lucrecia sigue preso 10 años después. Foto de Uly Martín. Disponible en https://elpais.com/diario/2002/11/13/espana/1037142011_850215.html

Sin embargo, como hemos señalado, la violencia de la ultra derecha era ya una realidad presente desde hacía mucho tiempo. En el caso concreto de Lucrecia Pérez, Antumi Toasijé, historiador y activista panafricano, y hoy presidente del Consejo para la Eliminación de la Discriminación Racial o Étnica, señala el clima de acoso previo al asesinato por parte de la extrema derecha con carteles y pintadas en Aravaca como "INMIGRACIÓN STOP Primero los Españoles", "Defenderse contra la invasión" o "Fuera Negros N.J." de grupos de extrema derecha (Toasijé, 2010: 10). Miquel Ramos (2022) también recoge la siguiente noticia que evidencia la existencia de discursos de rechazo y abiertamente racistas que habían calado en la población de Aravaca

> "Los vecinos de Aravaca hemos visto perturbada la tranquilidad que veníamos disfrutando por la desorbitada afluencia de inmigrantes ilegales que, procedentes de distintos lugares, han invadido nuestro barrio con el aparente beneplácito de las autoridades, produciendo una inquietud generalizada de preocupación y temor entre muchos de nosotros

> debido a los incidentes conocidos por todos, que un número importante de estas personas están provocando. […] La situación ha llegado a un punto insostenible […]. Estamos hartos. […] Creemos que ha llegado el momento de unirnos saliendo de nuevo a la calle […]. ¿A qué estamos esperando para actuar? ¿Qué más necesitamos para actuar? (Citado en Ramos, 2022: 121).

Motivo de este brutal asesinato, el cantautor granadino Carlos Cano le dedicaría una canción que se ha convertido en un símbolo contra el racismo, titulada *Canción para Lucrecia* (1994) sus letras expresan la injusticia y los motivos por los que fue asesinada la víctima.

¡Ay!, cuatro rosas de fuego
ardiendo salieron
y todo acabó.
¡Ay! Cuatro rosas dejaron
la flor de un disparo
en tu corazón.
Pobre Lucrecia,
tan pobre y negra,
te vengará un andaluz
a la luz de la luna
cantando el vudú.

Pese a que la violencia contra migrantes era cada vez más usual en España, el 16 de noviembre de 1993 el Heraldo de Aragón recogió unas palabras del ministro Juan Alberto Belloch, en las que aseguraba que el racismo en España era una "tema menor" (Citado en Ramos, 2022: 18). Dos años más tarde una notica que recogía un informe ministerial de 1995 en el que se analizaron los métodos de actuación de la extrema derecha, atentando estos contra extranjeros, mendigos, homosexuales y drogadictos y utilizando "el ataque a viviendas o establecimientos frecuentados por sus enemigos, especialmente los inmigrantes negros y magrebíes", también se hizo eco de unas declaraciones de la en aquel entonces secretaria de Estado del Interior, Margarita Robles, que aseguraba que "en España se corre el peligro de magnificar un problema que es absolutamente minoritario" (Martínez, 12 de septiembre de 1995, El País). Ello pese a que ya en diciembre de 1991 y ante una estadística recogida por Tomás Calvo (1991), se llevó al Senado a votar por unanimidad "una moción socialista para instar al Gobierno y a las comunidades a que promuevan acciones para acabar con el racismo y la

insolidaridad" (Valdecantos, El País, 6 de diciembre 1991). En dicho trabajo quedaba constancia que hasta el 46% del alumnado no universitario en España creía que la raza blanca era superior al resto.

Tampoco fueron escasas las representaciones cinematográficas que describieron el auge del racismo más violento en la década de los 90 (Maroto, 2018). En *Bwana* (1996), Ombasi, el migrante africano, será abandona por la familia española ante la llegada de los *skinheads.* En *Taxi* (1996) un grupo de taxistas se dedicará a limpiar la ciudad de "mierda" (en referencia a la población africana y afrodescendiente) entre otros colectivos como homosexuales, transexuales y travestis (llamados "pescado") y toxicómanos ("carne"). Por no hablar de la película *Se buscan fulmontis* (1999), en la que una escena mostrará la quema de la casa de Felipe, el protagonista afroespañol del film.

FIGURA 3*. Escena de la película Bwana (1996)*



Fuente: Bwana (1996)

Pero si hubo un incidente que marcó un antes y un después en la historia reciente de España fueron los denominados "incidentes de El Ejido" de febrero de 2000, uno de los ataques violentos y xenófobos más brutales

de Europa, en donde 700 personas se quedaron sin techo al ser destrozadas sus viviendas tras la violencia desatada contra la población migrante tras el asesinato de una joven del pueblo tras otros dos decesos de agricultores del pueblo. Fue "el mayor brote de violencia racista que ha tenido lugar en España en las últimas décadas" (Espelt, 2009: 95). Todo ello en un contexto que desde mediados de los 90 vio disminuir los beneficios del campo, derivando en un aumento de la superficie explotada y del número de trabajadores y horas de trabajo. Aquello dio como consecuencia una sobreexplotación de la mano de obra africana y un aumento de la tensión. Una situación que se daba en numerosos lugares de España.

> "Recorrer en nuestros días los campos del Maresme catalán, en España, es encontrarse con el paisaje donde el verdor de los árboles y demás vegetación se mezcla continua y constantemente con la negritud de la piel de los hombres que laboran la tierra. Hoy los africanos no trabajan como lo hacían los esclavos de antaño, pero si medimos las horas que desempeñan sus labores y los salarios que perciben por ellos, podemos añadir delante de la palabra esclavo, el prefijo "semi", para hacer justicia a su condición en este mundo libre y moderno donde ejercen sus labores" (Inongo–vi–Makomè, 2002: 19).

La situación de marginalidad y la violencia racista no desaparecerá en los primeros años del siglo XX. En *La España racista* (2011) el autor Esteban Ibarra, que por su actividad antirracista ha sido amenazado de muerte, pondrá negro sobre blanco una serie de atentados racistas como el asesinato en 2002 del menor angoleño Ndombele Augusto Domingos en Madrid, apuñalado en el corazón por el portero de una discoteca (Ibarra, 2011).

1.2. La construcción del discurso racista en los medios de comunicación españoles

La percepción sobre los migrantes en España ha cambiado desde los sesenta hasta los 90, estableciéndose en los primeros años una imagen en donde la otredad se encontró por parte de los medios de comunicación en la comunidad gitana, de nacionalidad española pero percibida por gran parte de la sociedad como "no españoles" desde una perspectiva claramente racista. Durante los setenta la imagen extranjera estuvo ligada a la del turista, que va a cambiar al hilo de la modernización de

España y el fervor europeísta que desembocará en una asociación del extranjero con el fenómeno migratorio. Aquí jugará un papel la asociación del extranjero con el inmigrante que proviene de países más pobres y donde se hará hegemónico el estereotipo del "inmigrante delincuente".

Y pese a que pueda durante los últimos años mejorarse la "igualdad normativa", esta no tendrá su reflejo en las actitudes sociales ante el colectivo migrante (Barbadillo, 1997). Frente a esa migración más temprana, protagonizada por personas venidas de países ricos, -turistas "en busca de un cálido y agradable sitio donde pasar su jubilación" (López, 1995: 228)- la llegada de migrantes pobres de otros contextos geográficos dará lugar a que se hable de migrantes tolerados y los que "son asimilados a parias, procedentes del continente africano, de América del Sur y del Este de Europa. A este último se le cuestiona incansablemente su derecho a vivir en el territorio español" (Pozuelo, 2004: 866). Unas diferencias que López de Lera (1995) definió como "los que vienen a trabajar y los que vienen a descansar".

Según Esteve Espelt (2011), la construcción del discurso racista hacia los inmigrantes se apoya en varios elementos. El primero de ellos sería el de la categorización de un "nosotros" y un "ellos" haciendo referencia a los autóctonos y a los migrantes en el que entra en juego una polarización de ambos grupos. Al "ellos" se les atribuye una características completamente diferentes a las del grupo nativo del mismo modo que se los homogeniza para concebirlos como un bloque monolítico. Esta reducción a la categoría lejana del "ellos" ayuda a despersonalizarlos y deshumanizarlos. A ello hay que añadir las connotaciones negativas del propio concepto de "inmigrante" frente al de extranjero (García-Azpuru, 2019) al que se le suma el lazo estrecho con el que se les asocia a conceptos como "ilegales" o "sin papeles" (Espelt, 2011).

En segundo lugar, las imágenes negativas de "ellos" son potenciadas en las noticias. Imágenes que hacen referencia a situaciones de irregularidad administrativa, tráfico de drogas o violencia, tanto si son víctimas como si son culpables de ciertos actos. Las noticias sobre migración varían según la ideología del periódico, moviéndose entre los estereotipos con connotaciones más negativas en el espectro político de derechas a aquellas en las que se presenta al migrante como débil y en inferioridad

de condiciones, más ligado a la izquierda. Según de Maeztu (2019: 56) "existen dos estereotipos totalmente opuestos que se repiten en las fotografías pues por un lado encontramos imágenes en las que los emigrantes aparecen en grupo, desafiantes o realizando actos ilegales y por otro lado como un colectivo vulnerable" (de Maeztu, 2019: 56).

Esto ayuda a consolidar la idea de la inmigración como una amenaza. El lenguaje que acompaña a estas noticias en la prensa, ligadas a las metáforas militares (invasión, bomba demográfica, ilegales, etc.) o al de las catástrofes naturales (oleadas, avalanchas, etc.) no hacen sino intentar evocar el miedo en la ciudadanía por la falta de control con la que se presenta (Espelt, 2011). Esto cobra vital importancia en España, en donde la tendencia es a sobreestimar el número de migrantes hasta siete veces superior al real, lo que influye en la consideración como amenaza y contribuye al rechazo. Esa sobreestimación no deja de ser un instrumento más del discurso racista (Cea, 2016) que es ampliamente repetido por partidos políticos y medios de comunicación.

A ello hay que añadir que de lo que advierte Noelle Neumann y no es sino la espiral del silencio que afecta a las minorías "que carecen de acceso a los medios de comunicación; acabando por silenciar las voces que no coinciden con la mayoría y su consenso" (citado en Vecina, 2012: 51).

> "la categoría inmigrante no está representada en los medios en el sentido estricto "demográfico". A partir del análisis de resultados se pudo observar cómo solamente una parte de la inmigración es representada en clave problema, lo que depende fundamentalmente de la nacionalidad y del nivel socio cultural al que la descripción del inmigrante esté ligado dentro del imaginario social" (Estrada, 2017: 287).

Lo que unido a la tradicional crítica de que

> "las directivas de los medios de comunicación muestran una visión muy limitada de los procesos migratorios y de la diversidad social y cultural que estos provocan. En segundo lugar, encontramos que las informaciones que emiten los medios de comunicación son reactivas, en la medida en que las directivas carecen de una agenda y de estrategias propias, por lo que las rutinas periodísticas adquieren un peso fundamental en el tratamiento informativo de la inmigración" (Ruiz-Aranguren y Cantalapiedra, 2018: 374).

Esto no hace sino potenciar un discurso deshumanizador que ayuda a normalizar la violencia estructural que sufre el colectivo migrante y los estereotipos de los que se aprovecha un sector explícitamente racista.

En cuarto lugar contamos con la negación y proyección del racismo (Espelt, 2011). En el caso español es común la acusación de que los racistas con "otros", poniendo como ejemplo países como Estados Unidos, Francia o Reino Unido que tienen una historia colonial en África y una historia ligada a la esclavitud de personas de ascendencia africana mucho más profunda. Del mismo modo, el racismo también se sitúa en unas coordenadas temporales del pasado, o bien ligadas a la colonización clásica ya extinta, o bien ligadas a sistemas dictatoriales que no forman parte de la realidad política del país. Por último, se liga la existencia de racismo a comportamientos violentos y muy explícitos que se consideran ejercidos por minorías, generalmente de extrema derecha, y que se consideran como algo patológico, algo que puede eliminarse. De esta manera se niega el racismo cotidiano e intrínseco en el modelo actual en España (Maroto, 2021).

A ello le siguen "la exageración de las diferencias culturales" y, como consecuencia, "el derecho a preservar nuestra cultura". Partiendo del relativismo cultural, se le da la vuelta al argumento que en su origen intentó ser un arma contra el racismo para atacar los componentes que se consideran negativos del grupo migrante y defender que no se pueden tolerar en España (Espelt, 2011). En numerosas encuestas sociológicas se da la paradoja de que las personas encuestadas conciben la multiculturalidad como algo positivo pero una amplia mayoría de personas, a su vez, apuestan por el modelo asimilacionista, negando la posibilidad de un desarrollo integral de las culturas por parte de los migrantes (Pérez-Yruela y Desrues, 2006).

El derecho a la preferencia nacional o el famoso "primero a los de casa" y la idea equivocada de que los migrantes se aprovechan de nosotros y tienen "más derechos" serían las últimas dos patas de la construcción de este discurso (Espelt, 2011). De nuevo las encuestas plantean una nueva paradoja: una mayoría de la población no se opone a la migración pero piden que sea controlada y responda a las necesidades del mercado laboral, apostando por una visión meramente utilitarista del fenómeno

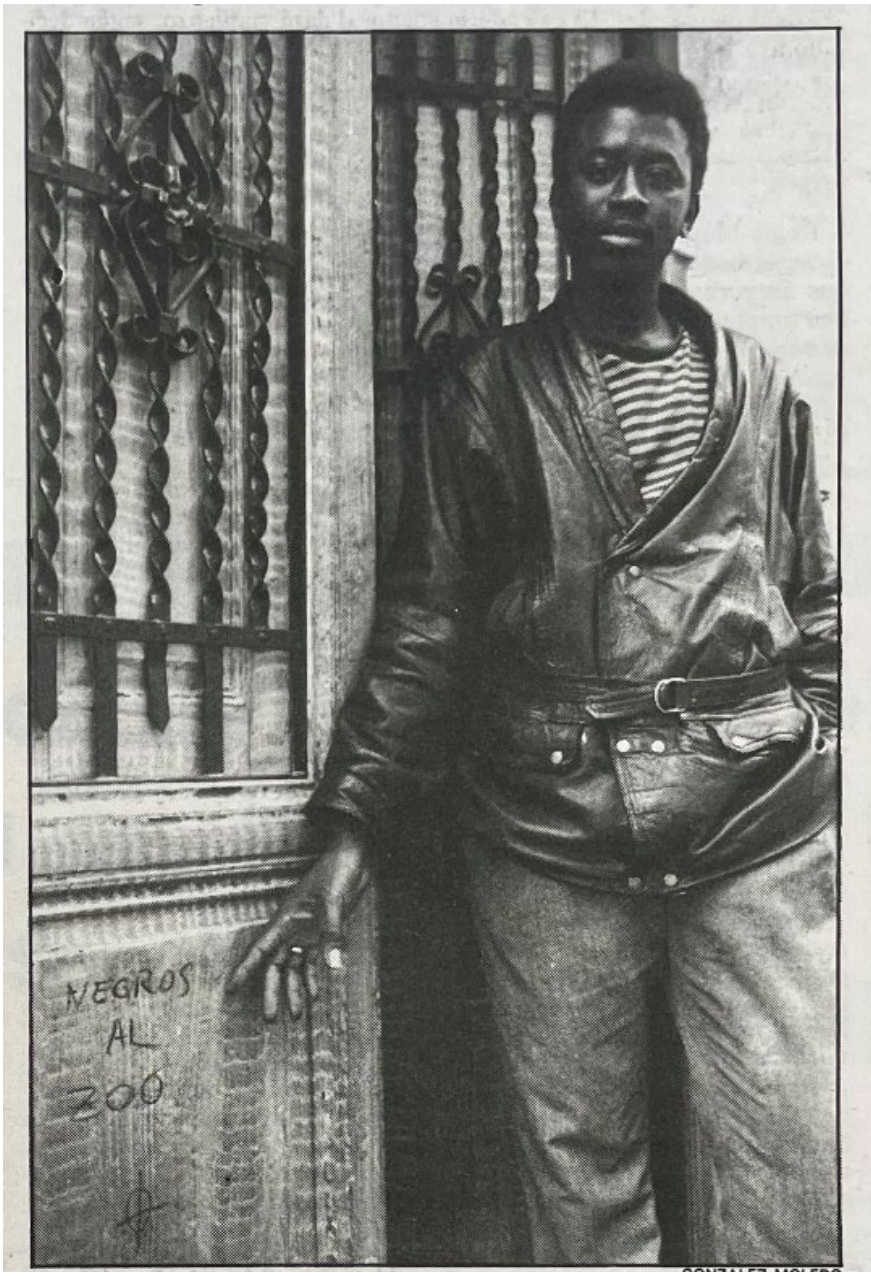
migratorio (Pérez-Yruela y Desrues, 2006). A ello se le une la paradoja que señala Moha Gerehou (2021) a la que define como "la paradoja del inmigrante de Schrödinger", es decir, acusar a los extranjeros de robar trabajos y al mismo tiempo de ser vagos que viven de ayudas públicas. Pozuelo (2004) critica que esta "campaña denigradora contra los inmigrantes" (2004: 867) viene de los discursos políticos y los *mass media* poniendo como ejemplo unas palabras de Marta Ferrusola en las que aseguró que los inmigrantes solo dicen "dame de comer" y tienen todas las casas sociales. Afirmaciones que fueron aprobadas por parte de partidos de distinta ideología en Cataluña, una de las regiones que ha recibido más migración en España.

1.2.1. "Negros al zoo": estudio de caso de un acto racista en Granada a través de la prensa

El 8 de enero de 1992 tuvo lugar un acto racista en la Cuesta de Beteta, número 30. Ubicada en el barrio granadino del Albaicín, unos desconocidos intentaron prender fuego a una casa ubicada en esta dirección. ¿El motivo? Tal y como señalaron con pintadas los propios autores ("Negros al zoo" o "fuera de este país") y por los insultos racistas que profirieron de acuerdo con el testimonio de los vecinos, la "razón" fue la presencia de diez senegaleses en la vivienda. Sin que esta fuera la primera vez que se intentaba amenazar a este colectivo a través de la quema de sus casas, este hecho fue recogido por periódicos regionales y provinciales como el IDEAL. Este caso nos ayuda a entender la extensión del clima de racismo en el que se halló la población migrante y africana antes del famoso asesinato de Lucrecia Pérez en *Four Roses*, Aravaca, en noviembre del mismo año.

Este hecho, en el que un africano fue atendido en el servicio de urgencia del Hospital Clínico de Granada por quemaduras en la cara y otro "por lesiones al descolgarse por un balcón" (Ideal, 10 de enero de 1992), nos ilustra la indefensión y el clima de acoso al que estuvieron sometidos que fue tal, que incluso llegaron a normalizar estos actos. Tal y como afirmó uno de los atacados: "la cosa no tuvo mucha importancia y que no tienen más remedio que aguantar al encontrarse en un país que no es el suyo" (Ideal, 10 de enero de 1992a).

***FIGURA 4**. Uno de las víctimas muestra una de las pintadas aparecidas en la puerta que fue incendiada*



Fuente: Desconocidos intentan prender fuego en la casa donde vivían diez africanos, en el barrio granadino del Albaicín. (Ideal, 10 de enero de 1992a).

Las primeras reacciones desde la administración fue la de considerar que estábamos ante un "caso aislado y que no significa para nada brote de racismo" (Ideal, 10 de enero de 1992a). El Gobernador Civil de Granada, Gerardo Entrena llegó a afirmar que "el incendio pudo ser provocado por rencillas personales" ya que, a su juicio, "parece que no se trata de un brote racista" (Ideal, 10 de enero de 1992b). Asociaciones como Granada Acoge, la Plataforma Iguales en Derechos, SOS Racismo o la Unión Provincial de Comisiones Obreras no tardaron en condenar el acto.

***FIGURA 5**. Uno de las víctimas muestra el estado de la puerta incendiada*



Fuente: IDEAL (10 de enero de 1992b). Intentan incendiar una vivienda de senegaleses en el Albaicín.

Entre las diferentes reacciones sociales, podemos destacar la del 12 enero de 1992. Fernando Rodríguez Alemany, en nombre de Nuevas Generaciones del PP, incluso pedirá una condena ejemplar para

> "Estas cabezas rapadas (seguramente también por dentro), que son los que al parecer han atentado contra la vida y la dignidad de estos súbditos africanos cuyo único pecado es querer subsistir, y tener un color diferente al nuestro, deberían atarlos, buscarles acomodo en el zoo o enviarlos a los países de origen de estos africanos, donde según parece estos actos vandálicos son moneda corriente"

Unas afirmaciones no exentas de racismo o prejuicios en ese intento de condenar este hecho. Denunciarán que los actos racistas de estas personas violentas y pedirá una actuación ejemplar por parte de las instituciones públicas.

> "nos han colocado a nivel europeo […] pero al nivel más bajo de la dignidad humana, imitando la xenofobia francesa y el neonazismo alemán que apalea y se ensaña contra los inmigrantes a los que primero llamaron para los trabajos más sucios y cuando no los necesitan los quieren expulsar a palos"

Sólo seis días después, la asociación "Granada Acoge", que tiene como objetivos atender a las personas más vulnerables y con especial atención a las de origen inmigrante, presentó una denuncia por amenzas a sus sedes (Ideal, 14 de enero de 1992). Tan sólo un día después Francisco López de Haro, presidente de la Federación Provincial de Asociaciones de Vecinos de Granada mostrará su rechazo por los hechos del 8 de enero, brinda su apoyo al Grupo de Trabajadores Africanos, denunciando cualquier acto de xenofobia y racismo y considerando que estos hechos delictivos "lo único que consiguen […] es que el buen granadino se sienta avergonzado ante el resto del país" (Ideal, 15 de enero). En un clima hostil hacia la inmigración, la propia "Algeciras Acoge" denunciará nuevamente una semana más tarde que "las autoridades españolas conculcan los derechos humanos de los inmigrantes ilegales, ya que los tratan como delincuentes comunes aunque sólo cometen infracción administrativa" (Ideal, 22 de enero de 1992).

Tan solo un día después, el catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada Pedro Cerezo, publicará un texto de lo más interesante titulado "La mala fe" (Ideal, 16 de enero de 1992) y que pondrá de manifiesto los profundos problemas sociales de la sociedad granadina. En él, se hará eco de una noticia del mismo 10 de enero de 1992 en el que se denunció que un vagón en el que se hallaban emigrantes españoles fue el objetivo de un intento de quema, junto a la acción de unas pintadas que les advertían "volved a cada, perros extranjeros". Esta noticia con la que comienzo no es sino un recurso con el que nuestro profesor intentó que mostremos dejemos a un lado la hipocresía con la que

defendemos a los "nuestros" y abandonamos a los "otros", así como que mostremos empatía ante unas personas que no tienen nuestra nacionalidad.

Acto seguido aludirá a la quema de la casa del Albaicín en la misma fecha, una "noticia gemela" con el que se intentará marcar un punto de inflexión en una España que comienza a recibir inmigración y no está absuelta de comportamientos racistas como los acontecidos en otros lugares de la geografía europea. Un incendio que "presuntamente dejaron unos blancos ebrios de orgullos racista. ¡Así de aterrador!". Su discurso continúa con una llamada a la movilización social y una crítica ante la pasividad de la ciudadanía ya que

> "me temo que esta noticia del día 10 no tenga la misma resonancia […] pero está claro que éstos no son los nuestros, sino los otros, los que no tienen voz ni presencia, los que casi no existen, de modo que la intentona incendiaria sería un cuasi crimen ritual en una orgía racista de blancos. ¡Así son las cosas!".

Pedro Cerezo hará una radiografía de lo más acertada de lo que está ocurriendo en nuestro país, que ha pasado de ser un país empobrecido por la Guerra Civil y la dictadura, aislada políticamente de Europa, a una nación que forma parte del centro del sistema mundo. Así mismo, subrayará la inhumanidad con la que actúa una sociedad de nuevos ricos, que rechaza, practica el paternalismo o es indiferente ante unas personas que tienen una larga historia a sus espaldas. Una travesía nunca fácil, la búsqueda de sustento ante las dificultades de los cuerpos y fuerzas de Seguridad del Estado y ante una Ley de Extranjería que los aparta a la más profunda de las subalternidades: sin capacidad de obtener un contrato de trabajo y haciendo las labores más precarias bajo el yugo de la explotación.

> "Los emigrantes africanos viven entre nosotros como animales asustados. La mayor parte de ellos ha sorteado la muerte en miserables barcazas, al atravesar el Estrecho, y tienen que vivir refugiados durante meses para escapar a la pesquisa de la Guardia Civil; los más afortunado han encontrado algo así como un puesto de trabajo en alguna perdida hacienda del país, donde son explotados inhumanamente como esclavos sin nombre; otros merodean por nuestras plazas y bares con su hatillo de mercancías al hombro o esperan pacientemente en las aceras de nuestras calles, donde han plantado por los suelos, en un gesto de humildad y

> vasallaje, su tenderete de entrañables cosas menudas. Vienen a comer las migajas de nuestra mesa de nuevos ricos, pero hasta las migajas les resultan amargas y humillantes. Algunos de los nuestros habrán dicho: "¡pobres negros!", como quien musita maquinalmente una disculpa. Otros se habrán quejado entre dientes por tan importuna visita. Tal vez algunos les miren desafiantes o pasarán a su lado con desprecio; quizá con la indiferencia ante los que no existen".

Reflexiona sobre cómo lo que arde ahora es lo de los "otros", los gitanos, los africanos, "todos los que sobran" y se pregunta si "¿No los hemos convertido ya en el chivo expiatorio de todas nuestras miserias –el paro, la inseguridad ciudadana, los camellos de la droga, las violaciones-¿" y avisa de que pueda llegar el fascismo a España. Y critica el lenguaje racista que asegura que "es un caso aislado" aludiendo a que son muchas las casas que han ardido y arderán. Avisa de que no basta con no tenerlos en cuenta o mirar hacia otro lado, porque esto minará "nuestras propias convicciones democráticas y hasta es posible que conviertan a la patria de la libertad en un campo de concentración de ricos, que se han anestesiado su mala conciencia".

2. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

En este breve trabajo hemos tratado de mostrar la existencia de una tradición de violencia contra ciertos colectivos que se ha llevado a cabo en España desde los años 90 y en décadas anteriores. Tal y como nos muestra la quema de la casa del Albaicín y las reacciones sociales e institucionales, los actos racistas formaban ya parte de la cotidianeidad de los migrantes africanos y de las asociaciones en defensa de los Derechos Humanos. Por otro lado, las instituciones siguen negando o minimizando la realidad racista que acontece en el país, una prática que sigue ejerciéndose en la actualidad.

Las propias noticias en torno a la quema de la casa del Albaicín demuestran que el modelo de los medios de comunicación es reactivo ante la violencia racista. Aparecen cuando hay criminalidad por parte de los migrantes o, como en este caso, cuando son víctimas. Así mismo, las reacciones de la gente a través de la prensa dejan constancia de la profundidad del clima de rechazo que sufren las poblaciones migrantes y lo constantes que son en el tiempo. Trabajar en los casos que no han trascendido

a la opinión pública en España nos pueden ayudar a luchar contra la idea hegemónica de que el racismo en el país es testimonial y que el asesinato de Lucrecia Pérez fue un accidente aislado de la historia.

3. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este trabajo se enmarca dentro de los proyectos "Pensar Andalucía hoy. Sobre la identidad andaluza: un desafío en un mundo global y en una España cuestionada como nación" del Programa Operativo FEDER 2020 con referencia: A-HUM-178-UGR20 y "Cultura, identidad e historia de Andalucía. Siglos XIX y XX" financiado por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresa y Universidad de la Junta de Andalucía y con número de referencia P18-RT-1840. Los IP de ambos proyectos son Teresa María Ortega López y Claudio Hernández Burgos.

4. REFERENCIAS

Barbadillo Griñán, P. (1997). Extranjería, racismo y xenofobia en la España contemporánea. (La evolución de los setenta a los noventa). CIS y Siglo XXI.

Calvo Buezas, T. (1991). ¿España Racista? Voces Payas sobre los Gitanos, parte I. Editorial Anthropos.

Calvo Buezas, T. (2013). Inmigración y racismo (1992-2012): veinte años después del asesinato de Lucrecia. Almenara: revista extremeña de ciencias sociales, 5.

Cea D'Ancona, M. Á. (2016). Percepción social de las migraciones en España. Panorama social. 24, 129-144.

de Maeztu Peña, M. (2019). Un estudio de imágenes de prensa sobre inmigración desde la perspectiva de la gramática multimodal. Máster en Lenguas y Teconología, Universitat Politècnica de València. Dirigida por Mª Milagros del Saz Rubio. Disponible en https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/130347/Maeztu%20-%20LA%20IMAGEN%20DEL%20INMIGRANTE%20A%20TRAV%C3%89S%20DE%20FOTOGRAFIAS%20EN%20LA%20PRENSA%20DIGITAL%3A%20UNA%20APROXIMACI%C3%93N%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y

El País (27 de enero de 1979). Varios heridos, tres de ellos de bala en un asalto ultraderechista a la facultad de Derecho. Disponible en https://elpais.com/diario/1979/01/27/madrid/286287857_850215.html

Espelt, E. (2009). ¿Somos racistas? Valores solidarios y racismo latente. Icaria.

Espelt, E. (2011). La construcción del discurso racista hacia "los inmigrantes". Mugak, 57. Disponible en http://mugak.eu/revista-mugak/no-57/la-construccion-del-discurso-racista-hacia-los-inmigrantes

Estrada Villaseñor, G.C. (2017). La categoría migrante en la prensa española. Tesis doctoral. Universidad de Comillas, Madrid. Dirigida por Joaquín Eguren. Disponible en https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/100406/retrieve

García-Azpuru, A. (2019). El condicionante de la terminología en el caso de las migraciones. En José Manuel Maroto Blanco y Rosalía López Fernández (Coord.). Migraciones y comunicación intercultural: una mirada interdisciplinar. Sociedad Latina de Comunicación Social, 129-156.

Gerehou, M. (2021). Qué hace un negro como tú en un sitio como este. Península.

Ibarra, E. (2011). La España Racista. La lucha en defensa de las víctimas del odio. Ediciones Planeta.

IDEAL (10 de enero de 1992a). Desconocidos intentan prender fuego en la casa donde vivían diez africanos, en el barrio granadino del Albaicín.

IDEAL (10 de enero de 1992b). Intentan incendiar una vivienda de senegaleses en el Albaicín.

IDEAL (12 enero de 1992). Opinión. Cartas al Director. Jóvenes del PP, contra el racismo.

IDEAL (15 de enero 1992). Sección de Opinión. Cartas al Director, 15.

IDEAL (16 enero de 1992). Pedro Cerezo, La mala fe. 15

IDEAL (22 de enero de 1992). Algeciras Acoge denuncia la falta de respeto humano a los inmigrantes, 15.

Inongo-vi-Makomè (1990). España y los negros africanos. La Llar del Llibre.

Inongo-vi-Makomè (2000). La emigración negroafricana: tragedia y esperanza. Carena.

López de Lera, Diego (1995). La inmigración a España a fines del siglo XX: los que vienen a trabajar y los que vienen a descansar. REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 71-72, 225-248. Disponible en https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_071_072_11.pdf

Maroto Blanco, J.M. (2021). Maroto Blanco, J.M. (2021). Siguiendo las pistas del racismo a través de la autoetnografía. Marco emocional de una tesis sobre racismo contra el negroafricano en la historia reciente en España. En Sandra Olivero Guidobono y Alfredo José Martínez González. Identidades, segregación, vulnerabilidad: ¿Hacia la construcción de sociedades inclusivas? Un reto pluridisciplinar. Dyckinson, 470-491. Disponible en https://www.academia.edu/67740913/Siguiendo_las_pistas_del_racismo_a_trav%C3%A9s_de_la_autoetnograf%C3%ADa_Marco_emocional_de_una_tesis_sobre_racismo_contra_el_negroafricano_en_la_historia_reciente_en_Espa%C3%Bla

Maroto Blanco, J.M. y Ortega López, Mª.T. (2018). Miedos y prejuicios de una nación. La negritud y la figura del negro en la Historia Reciente de España a través del cine (1959-2002). Historia Social, 90, 131-148.

Martínez Ahrens, J. (12 de septiembre de 1995, El País). La policía tiene fichados 2.300 cabezas rapadas a toda España. Disponible en https://elpais.com/diario/1995/09/13/espana/810943221_850215.html

Pérez-Yruela, M. y Desrues, T. (2006). Opinión de los españoles en materia de racismo y xenofobia. Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración. Disponible en https://digital.csic.es/handle/10261/11453?mode=full

Pozuelo Andrés, Y. (2004). Historia de la xenofobia y del racismo en España en el último lustro: los inmigrantes pobres: chivos expiatorios del gobierno, de la oposición y de los medios de comunicación. Actas del IV Simposio de Historia Actual: Logroño, 17-19 de octubre de 2002, 865-880

Quílez, C. (20 de octubre de 2016). 25 años del asesinato de Sonia. La brutal paliza que sufrieron dos transexuales en el barcelonés parque de la Ciudadela supuso un antes y un después en la prosecución de los delitos de homofobia. Crónica Global. Disponible en https://cronicaglobal.elespanol.com/vida/25-anos-del-asesinato-de-sonia_62294_102.html

Ramos, M. (2022). Antifascistas. Así se combatió a la extrema derecha española desde los años 90. Capitán Swing.

Ruiz-Aranguren, María y Cantalapiedra González, María José (2017). La imagen negativa de la inmigración en los medios: ¿cuestión de estrategia? Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 24(1), pp. 361-378.

Sánchez Soler, M. (2018). La transición sangrienta. Península.

Schmidt, M. y Vidal, C. (1995). La Alemania neonazi y sus ramificaciones en España y Europa. Anaya & Mario Muchnik.

Toasijé, A. (2010). La africanidad de España memoria y reconocimiento: La memoria y el reconocimiento de la comunidad africana y afrodescendiente negra en España, el papel de la vanguardia panafricanista. VII Congresso Ibérico de Estudos Africanos. Lisboa.

Valdecantos, C. (6 de diciembre de 1991, El País). El 33% de los docentes y el 46% de los alumnos no universitarios creen superior a la raza blanca. Disponible en https://elpais.com/diario/1991/12/06/espana/691974015_850215.html

Vecina Merchante, C. (2012). Un estudio sobre representaciones sociales de la inmigración en la prensa y en una revista de barrio. Revista Electrónica de Investigación y Docencia (REID). octubre 2012, 32-55. Disponible en http://www.revistareid.net/monografico/n2/REIDM2art2.pdf

COLONIALISMO E FORMAÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS: O CASO DO SONHO AMERICANO NA AMAZÔNIA EM PUBLICAÇÃO JORNALÍSTICA BILINGUE

SILVIA HELENA BENCHIMOL BARROS
Unversidade Federal do Pará

TABITA FERNANDES DA SILVA
Universidade Federal do Pará

1. INTRODUÇÃO:

A construção de identidades é um processo sociohistórico, cultural e político cuja análise pode se dar por diferentes óticas. A psicologia trata da identidade pessoal como processo longitudinal que se estende ao longo da vida do indivíduo admitindo nesse percurso, dinamicidade e mutabilidades substanciais. Nessa ótica, a construção identitária revela aspectos inerentes à subjetividade, individualidade e personalidade sem, entretanto, desconsiderar interferências sociais decorrentes dos contextos espaço-temporais dos indivíduos. Outro prisma de análise, mais alargado e suscetível ao contexto exterior – social – aborda a identidade como fenômeno cultural resultante de experiências comuns e historicamente constituídas e que, segundo Hall (1997) implica códigos compartilhados culturalmente que agregam pessoas como "povo uno" e lhes fornece a estabilidade de referências comuns, sentidos estáveis, condicionados às "vicissitudes de uma história real". Identidade e cultura, revelam-se, assim, como dois construtos complexos, que abrigam, em seus arcabouços, subconceitos outros, desdobramentos particularizados, os quais favorecem diferentes escopos de análise.

Nosso objetivo neste trabalho é apresentar criticamente um movimento de recuperação histórica de evento interveniente na construção de

identidade cultural do município de Belterra-Pará- Brasil por meio de fragmentos discursivos. O elemento motivador deste olhar imbuído de penetração crítica foi uma matéria jornalística traduzida do português para o Inglês e publicada em veículo de comunicação de ampla circulação em Belém – capital do estado do Pará-Brasil – tanto na forma física quanto digital.

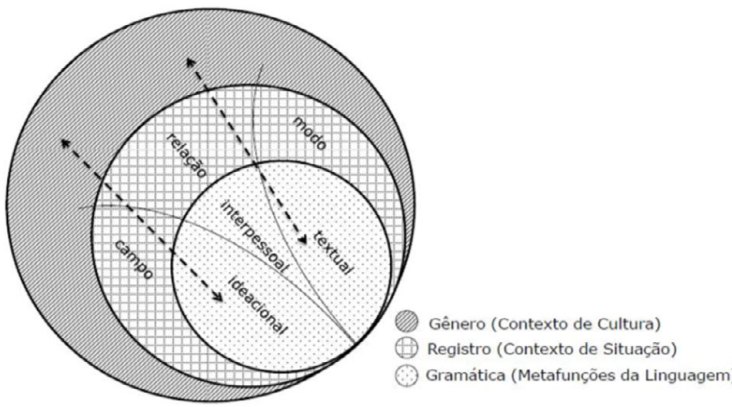
Visamos, em primeira perspectiva, identificar aspectos de interferência dominadora e colonialista com mecanismos de apagamento de identidade cultural local, mediante imposição de valores e regras estrangeiras em território amazônico.

Foi realizada uma seleção de elementos constituintes da matéria jornalística: Um sonho americano na Amazônia, em inglês, *American Dream in the midst of Amazon Rainforest*. Desde o seu título, percebem-se as evidentes marcas estrangeiras impostas àquela comunidade em nome de um "desenvolvimento" de natureza exploratória. A divulgação do texto é feita pela imprensa local da cidade de Belém do Pará-Norte do Brasil. Neste sentido, o estudo ampara-se e corrobora a visão de Ortiz (2008), de que a cultura é composta por elementos materiais e imateriais de um povo, transmitidos ou compartilhados e está amplamente vinculada ao desenvolvimento e ao processo de (re) construção das identidades locais, as quais refletem os modos de vida, simbolismos, cosmologias de um povo que vive em determinado lugar/local.

As reflexões que propomos têm como base as concepções de *identidade cultural* (Hall, 1997; Mendes, 2005), as categorias conceituais de *manipulação* e *alienação* (Lukács, 2013), o *gênero jornalístico* revestido de suas partes constituintes – legenda, título, subtítulo e texto-legenda – e a função da *tradução* realizada em conformidade aos pressupostos da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), como processo que possibilita a interpretação da informação de forma profunda e para além da materialidade do texto, isto é, considerando os contextos de situação – ambiente imediato de funcionamento do texto (SILVA, 2014) – e o contexto de cultura – acessado a partir do primeiro e que remonta o "*background cultural*, e as suposições que devem ser feitas a respeito do texto ser interpretado – ou produzido – na forma que o sistema deseja" (HALLIDAY, 1989, p 47).

Matthiessen & Halliday (1997) propõem que a análise de um texto decorre de quatro perspectivas: *contexto, semântica, elementos léxico-gramaticais e fonologia*. Neste estudo, em que fazemos o movimento reflexivo de extrapolação para além da ambiência imediata do texto jornalístico para a compreensão das suas intencionalidades, nosso principal enfoque centra-se na dimensão contextual, a qual transversaliza globalmente todas as demais dimensões, constituindo-se elemento central na construção dos sentidos e na correlação com outros contextos. Os autores nomeiam, portanto, os contextos de cultura [gênero] e o de situação [registro]

FIGURA 1. *Relação entre língua e contextos sociais em estratos*



Fonte: Silva e Espindola (2013: 273)

A Figura 1 apresenta as estratificações concatenadas da gramática, registro e gênero com suas especificidades internas. Ao nível do registro estão inseridas as categorias *campo, relação* e *modo*, as quais, respectivamente, tratam: (a) do domínio do texto – semântico ou de especialidade; (b) das relações e interações que se estabelecem entre quem escreve [ou fala] e seu público; (c) meio pelo qual a informação é compartilhada.

Neste sentido, e em relação ao campo, este estudo insere-se em um domínio semântico, na temática histórica e analisado a partir de itens lexicais e excertos – títulos, subtítulos e textos-legendas. No que concerne

às relações, por ser um texto escrito com a finalidade de divulgação em massa as interações interpessoais são amplas e difusas. O fato de circular em língua inglesa também exerce influência na recepção ampliada e na diversificação dos contextos nacionais. No que se refere ao modo, o objeto – matéria jornalística – é um texto escrito que se localiza medianamente no contínuo dos eixos oral-escrito uma vez que apresenta as marcas de oralidade nas transcrições narrativas dos entrevistados; e dos eixos ação-reflexão em virtude do distanciamento temporal do fato histórico relatado, em diálogo com a contemporaneidade das entrevistas.

Além do modelo da LSF que atua como protótipo analítico das características textuais, a tradução é outro componente que corrobora a análise, considerando-se que parte da apreensão profunda da informação na sua fase primeira (pré-produto). Em fase posterior (pós-produto), atua como mediadora e propagadora da informação para além da fronteira nacional, reproduzindo em cadeia as proposições ideológicas com evidências de subjetividade.

1.1. O CONTEXTO DO ESTUDO E SUA MOTIVAÇÃO

A matéria jornalística em questão tem como cenário o município de Belterra, pertencente à Mesorregião do Baixo Amazonas, localizado na região norte brasileira, no estado do Pará, com área de 4.398 Km2 e população de 17.839 habitantes segundo o censo de 2020.

As razões que apontaram Belterra como local apropriado para o investimento Ford foram, muito provavelmente, a fertilidade do solo para os propósitos da cultura da seringueira – a "terra preta" – e a facilidade de acesso e escoamento do produto pelo rio Tapajós de navegabilidade garantida o ano todo.

Anteriormente, semelhante investida havia sido realizada no período de 1927 a 1934 no município de Fordlândia, que também culminou por fracasso e abandono.

O pressuposto de que os grandes projetos político-econômicos viriam trazer "civilidade e oportunidades" para as populações amazônidas têm contaminado desde muito tempo o direcionamento político nacional para o acolhimento de grandes empreitadas como a instalação de

hidrelétricas, projetos depredatórios de exploração ambiental como os de extração de minérios e madeira, abertura de rodovias em áreas de preservação da natureza, entre outros. Belterra, por exemplo, foi um caso de cessão de área pelo governo brasileiro e já inicia com a derrubada de 2.500 acres da vegetação original para viabilizar a implantação do projeto de Ford.

O corpus de análise consiste na matéria de autoria da jornalista Elisa Vaz a qual revive evento ocorrido na década de 1930, quando norte-americanos da família Ford estabeleceram-se na, então, localidade de "Bela Terra" para implementar o "grandioso" projeto de extração de látex, atividade que, na época, movimentava a economia na Amazônia.

O Projeto Ford do qual trata a referida reportagem é mais um dos megaprojetos, que nasce à época sob a tutela do governo brasileiro e, neste caso, tendo como finalidade principal o abastecimento das fábricas Ford com a matéria prima para a produção de pneus, e oferecendo como contrapartida uma vida "melhor" para os campesinos brasileiros daquela região, uma vez que a cultura da seringueira aos moldes estrangeiros asseguraria crescimento econômico, novos empregos e consequente melhoria da vida social.

Esse discurso sobre *desenvolvimento* encerra uma concepção de Amazônia sociocultural e demograficamente áridos em contraste com um cenário natural selvagem e abundante cuja salvação seria a intervenção dos projetos capitalistas (Pereira, 2014). Com esta percepção míope, a chegada do capital estrangeiro é ao mesmo tempo sedutora e redentora.

As marcas da tentativa de transplante cultural na região de Belterra perduram por mais de 87 anos, ainda que o projeto tenha culminado com breve derrocada seguida de abandono das ações e do local por razões evidentes de desconhecimento da cultura da seringueira em relação às condições do solo e sua suscetibilidade às pragas – no caso de Fordlândia e, posteriormente por consequências econômicas e políticas (a retração das exportações da borracha asiática que sobrecarregou a capacidade da produção amazônica após a segunda guerra e a evolução da borracha sintética) – no caso de Belterra, a segunda Fordlândia.

Em breve perspectiva sócio antropológica, percebe-se que as ações propulsoras do sonho americano na Amazônia foram fomentadas pela precipitação de lucros que relegaram a um segundo plano a compreensão das identidades locais, da história local (Callai; Zarth, 1988) e da noção de desenvolvimento territorial com identidade cultural (Flores, 2006). E é com base nesse tom redentor conferido ao capital estrangeiro e de certa idolatria ao subjugo colonialista, que se desenrola a história contada pelos informantes, testemunhas históricas que substanciam o texto da matéria em questão.

A matéria e sua tradução tornam-se, assim, gatilhos motivadores desta reflexão sistêmica subsidiada pelos construtos teóricos: do *gênero discursivo jornalístico* em associação com as categorias de *alienação* e *manipulação* (Lukács, 2013), pelas concepções de *colonialismo* – enquanto dinâmica global, de *capitalismo* como política desenvolvimentista (Ferreira, 2014), de *identidade cultural*, da linguística sistêmico funcional como modelo de análise e da *tradução* como vetor do movimento interpretativo, de capilarização e disseminação da informação.

1.2. O DISCURSO JORNALÍSTICO E SUAS CARACTERÍSTICAS: ALIENAÇÃO E MANIPULAÇÃO

Em se tratando das características linguístico-discursivas, o gênero 'jornalismo' desdobra-se em subgêneros de caráter informativo com funções específicas que, por vezes, são motivo de uso indiscriminado. *Notícias*, *matérias* e *reportagens* inserem-se no gênero jornalístico, mas possuem especificidades relevantes para este universo. Neste sentido, e considerando o corpus selecionado para este trabalho, pontuamos a diferença entre os subgêneros: *matéria* e *reportagem*

A *matéria* é comprometida com a narrativa ou descrição de fatos e pode ter como foco uma temática contemporânea de motivação esclarecedora, investigativa. Outrossim, a matéria pode discorrer sobre fato não recente – histórico – por exemplo.

A *reportagem* é claramente intencional, comunicativa e tem à frente um público específico. Ela se utiliza da sua função informativa para noticiar

ou adota abordagem opinativa valendo-se de uma diversidade de fontes e pontos de vistas convergentes ou divergentes.

Segundo Lage (2001)

> O trabalho de reportagem não é apenas o de seguir um roteiro de apuração e apresentar um texto correto. Como qualquer projeto de pesquisa, envolve imaginação, insight: a partir dos dados e indicações contidos na pauta, a busca do ângulo (às vezes apenas sugerido ou nem isso) que permita revelar uma realidade, a descoberta de aspectos das coisas que poderiam passar despercebidos (Lage, p.15).

O imbricamento destas características, entretanto, faz-se presente e consubstancia muitos textos jornalísticos.

Como ato comunicativo, o discurso jornalístico se apresenta eivado de intenções ideológicas que emanam de um contexto extralinguístico sócio historicamente localizado. Na percepção de Lukács em toda forma de alienação subjaz uma ideologia (Lukács, 2013). Essa face fluida que se sobrepõe às características internas do texto cria, por vezes, inevitável tensão entre o fato e a sua compreensão, entre o cotexto e o contexto, entre o "texto envolvido e o texto envolvente" (Coracini, 1991, p.85).

Outro movimento observável é a tentativa de harmonizar estes desalinhos, fazendo com que a língua exerça a função articuladora e coloque o fato dentro de um discurso convincente e manipulatório. Esse processo se dá pela força persuasiva e alienante de linguagens em convergência – imagens, narrativas e a habilidade discursiva do texto envolvente – que podem levam o leitor, ou ouvinte do texto jornalístico à um embaçamento crítico diante do que lê ou escuta e um falseamento da realidade social.

A aceitação passiva, que emerge da leitura superficial e acrítica justifica a postura de afastamento deixando escorrer e dissipar-se das entrelinhas o seu conteúdo tendencioso.

Tecendo um paralelo com a noção marxista e ontológica de alienação, fruto da divisão social do trabalho, que aparta o produto de seu produtor, a alienação aqui referida desassocia o sujeito de sua territorialidade em um processo de exteriorização do ser em relação à terra, aos seus símbolos à sua identidade.

2. OBJETIVOS

Nosso enfoque analítico incide sobre a matéria publicada em veículo de comunicação impressa em língua portuguesa e traduzida para a língua inglesa e sustenta-se nos propósitos de recuperar historicamente e sob uma visão crítica e decolonialista o evento histórico de instalação da empresa Ford no coração da floresta Amazônia na década de trinta, criando uma cidade norte-americana em território brasileiro.

Um segundo propósito deste estudo é identificar aspectos de influência colonialista no discurso. Estes aspectos tomam como referências palavras e expressões que aludem processos envolvidos na cultura de trabalho norte-americanos da época e aspectos arquitetônicos estrangeiros que foram trazidos, implantados e ainda perduram em Belterra e Fordlândia.

O texto da matéria analisada nos permite constatar a intrusão de uma cultura exógena – ainda que politicamente legitimada – que ao contrário de produzir efeitos naturais do contato impõe-se de forma impositiva e soberana e deixa cicatrizes longevas.

3. METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste estudo é analítica, e, de natureza qualitativa. Como tal, ela se detém na tentativa de interpretar e explicar o contexto de um fenômeno no âmbito de um grupo, grupos ou população. No caso do presente trabalho, o fenômeno é o fato histórico do estabelecimento da cidade de Belterra no estado do Pará com finalidades exploratórias na década de 1930, tal como é relatado em matéria jornalística e tece paralelos com sua tradução para a língua inglesa.

Para procedermos a análise, utilizamos o corpus composto por alguns fragmentos discursivos retirados da referida matéria – títulos, subtítulos, legendas e textos-legendas – em português e em inglês, e relaciona-os com os contextos de cultura e situação.

Os construtos teórico-metodológicos utilizados foram a Linguística Sistêmico-Funcional a partir de suas camadas campo, relação e modo e observando suas metafunções textual, interacional e ideacional e utilizando como elementos discretos as unidades lexicais e pequenos excertos.

A tradução, realizada dentro dos pressupostos linguístico-funcionais, atua como construto que viabiliza a análise do texto de forma mais conectada com o período em que o fenômeno-tema ocorreu no passado, e tece o paralelo com a funcionalidade do texto no momento sócio histórico de sua publicação, suscitando reflexões de direcionamento decolonialista.

É relevante revisitar a compreensão do conceito de *colonialidade* sob a perspectiva de Mignolo (2003) para quem o mesmo envolve um complexo entrelace de aspectos que emanam do *poder* – elemento que está na base deste entendimento – mas que se desdobra para além dele sob diferentes formas de controle: da economia, da autoridade, dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Desta forma, percebe-se a simbiose irrefutável entre *colonialidade* e *modernidade*.

Ao reproduzir o pensamento de Mignolo (2010 p.14-15) Ballestrin (2013, p.105) refere que

> colonialidade e descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós-moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e (...) Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba.

A ideia do "Giro Decolonial" está estreitamente relacionada com este trabalho. Segundo Bellestrin (2013, p.105),

> Giro Decolonial é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade.

Os estudos da Tradução representam, também, um dos pilares deste capítulo. Ressalte-se que a tradução é simultaneamente processo e produto e exige, de forma inarredável, compreensão adensada da informação textual inserida em seus contextos em sua fase inicial (pré-produtiva). Não se traduz sem clara compreensão e apreensão dos sentidos. Esta apreensão, por sua vez, não se concretiza sem que a subjetividade do tradutor e o domínio da competência tradutória e suas subcompetências.

O corpus constitui-se de três imagens – *prints* da matéria – selecionados segundo o critério de aderência aos objetivos deste estudo – ou seja – as

evidências colonialistas manifestas por linguagens imagéticas e verbais e de dois excertos recortados do texto maior.

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

As Figuras 2 e 3 apresentam o título da matéria jornalística, respectivamente, em língua portuguesa e em língua inglesa

FIGURA 2. *Título da reportagem em língua portuguesa*



Fonte: Jornal O Liberal edição de 26/09/2021

FIGURA 3. *Título da reportagem em língua inglesa*



Fonte: Jornal O Liberal edição de 26/09/2021

As Figuras 2 e 3 são *prints* da página inicial da matéria publicada com os títulos em português e em inglês. O título retrata com clareza que se tratou de um 'sonho' estrangeiro não concretizado nos seus propósitos capitalistas. Entende-se que o efeito das letras em cor verde é um apelo à vegetação amazônica. Em contraste, a imagem icônica de um hidrante sinaliza a presença estrangeira firmemente fincada ao solo e dele drenando a seiva. Observa-se que o texto em língua inglesa traz informação mais específica sobre a localização ao adicionar ao texto fonte, o trecho "*in the midst of Amazon Rainfo*rest".

Esta informação mais detalhada da circunscrição está presente no corpo do texto da matéria em língua portuguesa e foi trazido ao título como uma forma de enfatizar o local-território em que foi implantada a cidade de características norte-americanas. Outro aspecto intencional desta expansão no título traduzido é a consideração do contexto de recepção internacional a quem o impacto causado pela expressão emblemática *Amazon Rainforest* é certamente maior. Para além disso, pode-se inferir daí um convite a refletir sobre o efeito invasivo deste projeto pelo apelo à integridade da floresta – aspecto frequente da agenda contemporânea no tocante a questões de preservação ambiental.

Pode-se ainda constatar a subjetividade na ação do tradutor advinda de suas subcompetências extralinguística e estratégica (PACTE, 2003) e do seu domínio sobre questões inseridas nos contextos de cultura e situação ao decidir por uma transposição menos "colada" ao texto fonte e mais em consonância com questões dos estratos *gênero e registro* da LSF.

Refere o grupo PACTE, que estas duas subcompetências são qualitativamente diferentes da competência bilíngue que se restringe ao domínio linguístico das línguas envolvidas no processo tradutório. A competência estratégica é utilizada pelo tradutor para a resolução de problemas e exerce papel fundamental na tomada de decisões. (PACTE, 2003, p.7)

Surge com realce neste estudo, a competência extralinguística definida pelo grupo PACTE (2003) como

> (...) o conhecimento implícito ou explícito tanto sobre o mundo em geral quanto sobre áreas específicas do saber: conhecimento sobre tradução (suas premissas norteadoras: tipos de unidades de tradução, processos requeridos, etc.); conhecimento bicultural; conhecimento enciclopédico e conhecimento do sujeito [em áreas específicas] (PACTE, 2003, p.6).

A combinação destas duas subcompetências permitem, neste estudo, esta análise extrapolada do contexto.

O texto-legenda chama o contexto histórico com elementos lexicais reveladores da atividade de exploração "centro de extração de látex". O trecho "ainda mantém tradições" também revela o aspecto colonialista daquela iniciativa que foi de tal forma profunda e impositiva em termos culturais, que mesmo após o fracasso do projeto em Fordlândia e em Belterra, "ainda" permanece com marcas fortes e silenciadoras das características locais da população.

FIGURA 4. *O sonho de pé: marcas estrangeiras e potencial turístico*



Fonte: Jornal O Liberal edição de 26/09/2021

FIGURA 5. *Preservação arquitetônica e de costumes*


para a família Ford, mantém as mesmas cores de quando foi erguida. Curiosamente, os donos nunca vieram à Amazônia. Hoje, o local, que já hospedou Getúlio Vargas, por uma noite, está sendo restaurado.

Outro destaque é a primeira igreja da cidade, na praça central. Ela ainda mantém a fachada intacta e bancos originais. Atualmente, porém, só funciona como depósito. Os cultos são feitos em um edifício ao lado.

Logo na entrada da cidade, há ainda a famosa caixa d'água, que é um dos pontos de maior visitação local. Instalada a pedido da Ford, ela abastece Belterra até hoje. O que chama atenção é a sirene. O som que servia para marcar o expediente dos trabalhadores nos seringais

do Pindobal - que, diferentemente do que acreditam alguns, não faz parte de Alter do Chão, e sim de Belterra. A Floresta Nacional do Tapajós (Flona), outra atração a muitos visitantes, também está dentro dos limites do município.

Moradores preservam a originalidade de casas e da primeira igreja da cidade, além de costumes

The Architectural Image of the American Dream Still Stands

One of the greatest attractions in Belterra is the architectural ensemble from the Ford's era. It remains untouched, even after the end of the project and the city's emancipation. Likewise, many customs brought by the Americans also remain the same. Some houses have gone through renovations, but the population tries their best to preserve the original features, even though materials from that time are hard to find nowadays. "House number

es inside. Currently, however, it only works as a deposit. Services are held in a building next door.

Right at the entrance to the city, stands the famous water tower, one of the most visited spots. Installed at Fords request, it supplies Belterra to this day. Another thing which attracts attention is the siren blare. The sound that was used to alert employees of their working hours in the rubber plantations still sounds today: it goes off at 6:00 am, time to wake up; at 7 am, time to start work; at 11am, for lunch break; at 1pm, for the end of the break; and then at 4 pm, for the end of daily activities.

Tourists also enjoy visiting Bosque das Seringueiras [Rubber Tree Grove], which has sheltered rubber trees ensuring their long-term survival since the extractive

Residents preserve the originality of the houses and the first church of the town, as well as a few traditions

Fonte: Jornal O Liberal edição de 26/09/2021

Na Figura 4, o subtítulo “Arquitetura do sonho americano segue de pé” faz alusão à arquitetura com as marcas estrangeiras e os textos-legendas à direita, no quadrante inferior da imagem, acrescentam o potencial turístico em ascensão na região, que por sua tropicalidade, tem nas suas praias grande atrativo. A imagem de fundo está mais diretamente relacionada ao tema do turismo sugerindo progresso e desenvolvimento em contraste ao estigma da cidade americana “fantasma” deslocada de seu local nacional de pertencimento. Entretanto, o subtítulo em letras maiores e marcantes evidência com forte intencionalidade o protótipo americano transplantado para a Amazônia.

A tradução apresentada na Figura 5 é mais literal. A literalidade também aparece no texto-legenda que enfatiza a preservação da originalidade das casas nos moldes americanos, da primeira igreja e dos costumes.

Cabe ressaltar que esta igreja é um símbolo de resistência, erguida em 1945,em meio ao cenário forjado já que as regras rígidas Fordianas de trabalho não permitiam os cultos religiosos.

Belterra tem arquitetura única se comparada com as cidades da região e do Brasil por evocar fortes traços exógenos que alienam, exteriorizam e desassociam os sujeitos locais de sua territorialidade, de suas relações mais autênticas com os símbolos e a cultura amazônica.

Embora o estabelecimento da indústria Ford tenha constituído evento histórico e, portanto, registro indelével, nossas reflexões pretendem jogar luz em aspectos importantes para o resgate da identidade local em enfrentamento à tendência de submissão colonialista.

A matéria procura mostrar que estes traços, hoje, são utilizados como atração aos turistas, mas ao mesmo tempo em que recorrem ao potencial “atrativo” e histórico deixam transparecer de forma cristalina o jugo colonialista.

O trecho abaixo (grifos nossos) ilustra e sustenta tal afirmação

> Um dos grandes atrativos de Belterra é o conjunto arquitetônico da era Ford. Ele permanece intacto, mesmo após o fim do projeto e da emancipação. E muitos costumes trazidos pelos americanos também continuam os mesmos. Algumas casas passaram por reformas, mas a população tenta ao máximo preservar as características originais, mesmo que os

> materiais da época sejam difíceis de encontrar hoje. A "Casa número 1" é um ponto turístico marcante da cidade: a residência, construída especialmente para a família Ford, mantém as mesmas cores de quando foi erguida. Curiosamente, os donos nunca vieram à Amazônia. (JORNAL O LIBERAL, Setembro, 2021)

Trecho traduzido

> One of the greatest attractions in Belterra is the architectural ensemble from the Ford's era. It remains untouched, even after the end of the project and the city's emancipation. Likewise, many customs brought by the Americans also remain the same. Some houses have gone through renovations, but the population tries their best to preserve the original features, even though materials from that time are hard to find nowadays. "House number 1" is a landmark in the city: the residence, built especially for the Ford family, maintains the same original colors. Interestingly, the owners never came to the Amazon.

Nossos grifos nos excertos realçam os aspectos da permanência das marcas colonialistas. A tradução é bastante fiel pois se trata de um trecho descritivo. Palavras como 'intacto' [*untouched*]; 'muitos costumes trazidos pelos americanos também continuam os mesmos' [*many customs brought by the Americans also remain the same*] ilustram de certa forma a manutenção desta influência alienante, ainda que se observe nos dias hoje uma tentativa de reverter a submissão à utilização do cenário exógeno com finalidade turística.

É possível também constatar que para além do cenário, há preservação de costumes forasteiros. Relevante perceber a observação final do excerto, a qual ilustra a indiferença implacável daqueles cujo interesse era puramente exploratório. Neste aspecto, a matéria faz uso de seu poder manipulatório e com certo tom de ironia procura despertar sutilmente o senso crítico do leitor – "Curiosamente, os donos nunca vieram à Amazônia" e a tradução segue o mesmo tom – *[Interestingly, the owners never came to the Amazon]*.

O segmento de texto abaixo apresentado, retoma aspectos da arquitetura preservada – a caixa d'água com um detalhe inusitado e que chama atenção.

> Logo na entrada da cidade, há ainda a famosa caixa d'água, que é um dos pontos de maior visitação local. Instalada a pedido da Ford, ela abastece Belterra até hoje. O que chama atenção é a sirene. O som que servia para marcar o expediente dos trabalhadores nos seringais soa até hoje: indica os horários às 6h, hora de acordar; às 7h, para começar o trabalho; às 11h, em uma pausa para o almoço; às 13h, para o fim do intervalo; e depois às 16h, encerrando as atividades.

Trecho traduzido

> Right at the entrance to the city, stands the famous water tower, one of the most visited spots. Installed at Fords request, it supplies Belterra to this day. Another thing which attracts attention is the siren blare. The sound that was used to alert employees of their working hours in the rubber plantations still sounds today: it goes off at 6:00 am, time to wake up; at 7 am, time to start work; at 11am, for lunch break; at 1pm, for the end of the break; and then at 4 pm, for the end of daily activities.

O excerto ilustrativo faz referência à caixa d'água americana cilíndrica e metálica – "a famosa caixa d'água, que é um dos pontos de maior visitação local". A tradução é fiel [*the famous water tower, one of the most visited spots*]. Apesar de seu exotismo, a Caixa d'água parece ser o único artefato ainda em utilização pela comunidade local.

À época, as caixas d'água tinham a função de abastecimento, mas também de combate aos possíveis incêndios nas áreas de plantio. A potente sirene da caixa era acionada por um fiscal nas ocasiões de emergência. A localização do sinistro era, então, sinalizada pela quantidade de apitos da sirene, já que as quadras eram numeradas. Outra função do 'apito' era o controle dos horários de acordar, de entrar no trabalho, de almoçar, de retornar ao trabalho e de finalizar a jornada diária.

Esta prática forânea, tipicamente americana e de cariz belicoso ainda é mantida na cidade e nos horários outrora praticados pela fábrica Ford. A sirene é o símbolo do controle que ainda permanece, sem função operacional, mas certamente como um gatilho que aciona memórias e não deixa esquecer que ali no coração da floresta amazônica a identidade local ainda cede lugar à cultura de dominação. Uma noção de território e de pertencimento se revelam mutiladas.

5. CONCLUSÃO

Concluímos este estudo retomando nossa motivação inicial de iluminar sob uma ótica crítica e decolonial os aspectos de apagamento da identidade e cultura locais da cidade de Belterra, no estado do Pará- Brasil, partindo de uma matéria jornalística publicada nos idiomas português e inglês em jornal de ampla circulação na capital do estado. A matéria resgata um momento histórico situado na década de trinta, em que, por um acordo do governo brasileiro com a empresa americana Ford, foram cedidas grandes extensões de terra férteis para a exploração de seringueiras com a finalidade de prover matéria prima para a fábrica de pneus.

Para o direcionamento de nossas reflexões utilizamos como aportes teóricos a concepções de identidade cultural (Hall, 1997; Mendes, 2005), as categorias conceituais de manipulação e alienação (Lukács, 2013), o gênero jornalístico e os pressupostos da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF). Os estudos da Tradução são visitados no âmbito da subjetividade e das competências do tradutor (PACTE, 2003).

Finalizamos com a constatação deste fenômeno colonialista-capitalista corroborado pelo Estado e reforçado pela linguagem elaborada da imprensa que deixa marcas indeléveis por quase um século.

6. REFERÊNCIAS

Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. Revista brasielira de ciencia política (impresso), v.2, p.89-117. https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004 https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/?format=pdf&lang=pt.

Callai, H. C.; Zarth, P. A. (1988). O estudo do município e o ensino de História e Geografia. Ijuí: Unijuí Editora.

Coracini, M. J. (1991). Um Fazer Persuasivo: O Discurso Subjetivo da Ciência. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes.

Ferreira, A. (2014). C. Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anti e pós-colonial. Sociedade e Estado (UnB. Impresso), v. 29, p. 255-288. https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000100013

Flores, M. (2006). A identidade cultural do território como base de estratégias do desenvolvimento: uma visão do estado da arte. Territórios con identidad cultural https://indicadores.fecam.org.br/uploads/28/arquivos/4069_FLORES_M_Identidade_Territorial_como_Base_as_Estrategias_Desenvolvimento.pdf.

Hall, S. (1997). A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN 85-7'190-402-3

Halliday. M. (1989). Part A. Michael Halliday; Ruqaiya Hasan. Language, context and text. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, p. 3-49. ISBN 0 73-0003 07 8

Lage, N. L. (2001). A Reportagem: teoría e técnica de entrevista e pesquisa. 1a.. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, v. 1. 190p.

Lukács, G. (2013). Para uma ontologia doser social -2. trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi fortes. São Paulo: boitempo. ISBN 9788 575 593 011.

Matthiessen, C., & Halliday, M. (1997). Systemic functional grammar (3rd ed.). ISBN 978 0 415 825 931 (hbk)

Mendes, J.M.O. (2005). O desafio das identidades. Santos, Boaventura de Sousa (Org). A Globalização e as Ciências Sociais. São Paulo: Cortez, pp. 503 – 540. ISBN 9788524908354

Mignolo, W.D. (2010). “Cosmopolitanism and the decolonial option”. Studies in Philosophy and Education, 29 (2): 111-127. https://doi.org/10.1007/s11217-009-9163-1

Mignolo, W.D. (2003). Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal. ISBN 9780691001395.

Ortiz. R. (2008). Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Ed. Brasiliense. ISBN 9788511070149

PACTE. (2003). Building a Translation Competence Model. Alves, F. (ed.) Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research. Amsterdam: John Benjamins. 43-66. https://doi.org/10.1075/btl.45.06pac

Pereira, J.C.M. (2014) Cidade na floresta: Belterra, a experiência da plantation de seringa de Henry Ford na Amazônia brasileira (1934-1945). https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/912 .

Silva, W. R. ; Espindola, E. (2014). Afinal, o que é gênero textual na Linguística Sistêmico-Funcional?. Revista da ANPOLL (Online), n. 34, v. 1, p. 259-307. https://doi.org/10.18309/anp.v1i34.672

Vaz, E. (2021, 26 de setembro). Um sonho americano na Amazônia. Jornal o liberal, caderno notícias, p.07-12

LA ISLAMOFOBIA A TRAVÉS DEL ARTE: EL CASO DE CHARLIE HEBDO

SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD
Universidad Pablo de Olavide

1. INTRODUCCIÓN

Charlie Hebdo es un seminario satírico francés que se caracteriza por criticar sin ningún tipo de abstención. Ha criticado tanto los problemas sociales como políticos. Nada ha quedado impune a sus críticas, hasta tal punto que puede verse diferentes representaciones del Islam. Este tipo de representación ha conllevado a un rechazo de la sociedad, generando un sentimiento de islamofobia, es decir, el hecho de representar al profeta Mahoma ha promovido el rechazo de los musulmanes y árabes dentro de la sociedad. Asimismo, ha propiciado la reacción de los sectores más fundamentalistas conllevando a que se produzcan atentados terroristas.

Siguiendo esta línea, surgen diferentes interrogantes en relación a la representación del profeta Mahoma en estos dibujos. La caricatura es un arte reivindicativo que busca la reacción, pero en este caso va más allá. Con el fin de resolver estos interrogantes, se han planteado las siguientes hipótesis: (1) la caricatura es un arte reaccionario que forma una opinión dentro de la sociedad; (2) *Charlie Hebdo*, lejos de criticar el terrorismo islámico en sus dibujos, ha desarrollado un sentimiento de islamofobia provocando una brecha cultural entre Occidente y el mundo árabe y musulmán; y (3) existe un sentimiento de discriminación hacia la sociedad árabe y musulmana, promovida por la publicación de estas caricaturas.

Teniendo en cuenta estas hipótesis, los objetivos generales de este trabajo son: (1) estudiar la revista *Charlie Hebdo*; (2) analizar las caricaturas del profeta Mahoma; y (3) observar la reacción del mundo árabe y

musulmán. Por otro lado, los objetivos específicos son: (1) examinar el origen de *Charlie Hebdo* con el fin de determinar el motivo de sus publicaciones controvertidas; (2) comprobar la existencia del sentimiento de islamofobia dentro de las caricaturas, con el fin de comprender ese sentimiento de rechazo y discriminación fundamentado en la religión; y (3) identificar la producción artística por parte de caricaturistas árabes y musulmanes, con el fin de demostrar una reacción pacífica más allá de los propios atentados terroristas.

Con todo, se busca mostrar que la caricatura es un arte reaccionario, así como también formador de opinión. Por ello, corre el riesgo de convertirse en un aliado perfecto de la posverdad, debido a que es capaz de emitir una verdad a medias, fundamentada en opiniones en vez de la veracidad de la información. Así pues, la caricatura puede generar un sentimiento de odio y rechazo, como es el caso de la comunidad musulmana

2. MATERIAL Y MÉTODOS

Respecto al material usado, se ha optado por analizar una muestra de nueve caricaturas. En primer lugar, se ha usado una caricatura para reflejar el origen de la revista Charlie Hebdo, en la que se expone sus intenciones y finalidad. Luego, se han usado cinco caricaturas para mostrar el sentimiento de islamofobia. La primera de estas caricaturas pertenece al diario danés Jyllands-Posten, que fue uno de los primeros medios en mostrar este sentimiento de discriminación y marginalidad. Las tres siguientes reflejan las críticas hechas por la propia revista Charlie Hebdo; mientras que la última de esta serie es un acto de solidaridad en relación al atentado de 2015.

Por otro lado, se han usado otras cuatro caricaturas para reflejar la reacción árabe y musulmana a esta situación. La primera de ellas es del caricaturista sirio Ali Ferzat y refleja que los musulmanes también critican a su religión, debido a que es una práctica social. Por otro lado, se ha incluido otra caricatura que muestra un crítica a la visión occidental del mundo arabo-islámico. Finalmente, se han usado dos caricaturas,

también de Ali Ferzat, que reflejan un rechazo al atentado de 2015, denotando un sentimiento de solidaridad entre caricaturistas.

Así pues, se ha usado un método cualitativo para analizar estas imágenes y ponerla en consonancia con los datos obtenidos. Pretende comprender el complejo mundo de la experiencia vivida desde el punto de vista de las personas que la viven, es decir, mostrar que existe un sentimiento discriminatorio motivado por la religión. Este trabajo se centra en una serie de sujetos específicos que adoptan una perspectiva del fenómeno con el fin de darle significado, o sea, muestra cómo el arte se usa para hacer reaccionar, pero también para generar rechazo (Taylor y Bogdan, 1984).

Siguiendo esta línea, para estudiar la muestra, se ha optado por el método visual etnográfico. Este método permite analizar, estudiar y contextualizar la muestra de caricaturas. Además, la utilización de este método contribuye a la observación directa de las imágenes y al análisis de lo que ocurre en su interior con el fin de convertirse en un acto de comunicación completo que genera un sentimiento de odio dentro de la sociedad occidental respecto al islam (Vasilachis de Gialdino, 2009).

Este método ha completado con la teoría fundamentada para poder interpretar esos datos teóricos en relación a la muestra analizada de una manera inductiva. Se ha utilizado el método comparativo constante y el muestreo teórico para poder establecer una codificación de datos que posteriormente han sido analizados. Como consecuencia, se han realizado diferentes abstracciones teóricas y una codificación abierta que ha identificado el tema y sus dimensiones. Una vez hecho esto, se ha optado por la codificación axial para establecer categorías y subcategorías. A continuación, se ha realizado una codificación selectiva para refinar toda la teoría en la que se basa la investigación, es decir, el uso de la caricatura para discriminar a los árabes y los musulmanes (Trinidad Requena, Carrero Planes & Soriano Miras, 2006).

3. ANÁLISIS DE DATOS

3.1. Charlie Hebdo

Charlie Hebdo es un semanario satírico francés de izquierda fundado en 1992, que tomó su nombre de una publicación satírica Hara-kiri hebdo). La redacción refleja a «todos los componentes de la izquierda plural, incluso de los abstencionistas». En septiembre de 1960, el escritor François Cavanna, el dibujante Fred y el humorista y periodista Georges Bernier (alias Professeur Choron) fundaron la revista Hara-Kiri. Bernier y Cavanna se conocieron ya a mediados de los años cincuenta, en la redacción del panfleto satírico Zéro. Aunque al principio los propios autores repartían su artefacto contracultural por las calles, a finales de año ya estaban en los quioscos. Su rápido crecimiento tenía un motivo: jamás había existido en Francia una revista de humor tan corrosiva. No obstante, en 1961, el Gobierno prohibió Hara-Kiri, en virtud de leyes de protección de la infancia y la juventud aprobadas por el nuevo presidente de Francia, Charles de Gaulle. Tras un tiempo de obligada reestructuración, tratando de suavizar sus contenidos sin perder gancho, la revista volvió a los quioscos para ser prohibida de nuevo cinco años después. Esta vez, con su economía seriamente dañada y unas ventas mermadas hasta los ochenta mil ejemplares, tardaron seis meses en volver a las andadas. Algunos de sus colaboradores se bajaron del barco, caso de Gébé, Cabu o Fred, aunque entraron otros como Delfeil de Ton, Fournier o Willem, que eran aún más salvajes. En 1969 Cavanna y sus camaradas decidieron publicar un semanario, titulado Hara-Kiri Hebdo, en la línea de la revista madre, pero las mofas a la muerte del presidente, así como a los hechos acontecidos en una discoteca acabaron con el cierre de la revista en 1981 (Landeira, 2021).

El nuevo nacimiento de Charlie Hebdo vino dado por la dimisión de Philippe Val y Cabu de La Grosse Bertha después de ciertas diferencias con el director de la publicación Jean-Cyrille Godefroy y su deseo de tener su propio semanario. Durante esta reunión comenzaron a buscar un título que atrajera al público. En ese momento, Wolinski lanzó «y por qué no Charlie Hebdo, el título está libre!». El título hizo furor entre los asistentes y la proposición fue inmediatamente aceptada (Val, 2004).

Es en este momento cuando Charlie Hebdo nació en julio de 1992. En su lanzamiento se beneficiaba del prestigio de Charlie Hebdo histórico, además, teniendo en cuenta que en la nueva etapa estaban las firmas de las estrellas de los años '70: Cavanna, Delfeil de Ton, Siné, Gébé, Willem, Wolinski, Cabu. Asimismo, el maquetado era idéntico a la revista original. Se presentaba también a Charb, Oncle Bernard, Renaud, Luz y Tignous. Por tanto, esta revista fue presentada y acogida no como un nuevo semanario sino como la continuación o la reaparición de la publicación. En la portada, la leyenda titulaba «URBA, Chômage, Hémophiles, Superphénix» y se veía en la parte de abajo a François Mitterrand que decía «Et Charlie Hebdo qui revient! (y Charlie Hebdo que vuelve)» (Charlie Hebdo, 1992) (Junta de Andalucía, n. d.).

FIGURA 1: *No hay censura en Francia (Junta de Andalucía, n. d.)*



Esta imagen es la portada del primer número de la revista Charlie Hebdo tal como la conocemos hoy en día. Se observa, precisamente, lo que se acaba de comentar. Muestra el mismo aire que la revista madre, ya que su intención era volver a publicar una revista satírica que plural y abstencionista. Este hecho se vislumbra en el titular de la portada, donde se puede leer No hay censura en France. Este titular explica que la revista ha venido para quedarse y para romper tabúes dentro de la sociedad francesa.

3.2. La representación de Mahoma en Charlie Hebdo

Las representaciones del profeta Mahoma no fueron originarias de Charlie Hebdo. El periódico con mayor tirada de Dinamarca, Jyllands-Posten, de ideología de centro-derecha, decidió romper el tabú de que la imagen del profeta no era reproducible, convocando entonces a los dibujantes daneses a caricaturizar a Mahoma. A través de esta invitación recibió 12 caricaturas, algunas de ellas vinculando el Islam con el terrorismo, que publicó el 30 de septiembre de 2005 (Junta de Andalucía, n. d.), cuando Jørn Mikkelsen, uno de los redactores del diario danés Jyllands-Posten decide convocar en sus páginas a algunos ilustradores.

Como se ha comentado, recibió 12 ilustraciones que el periódico publicó, en las que se identificaba el islam con la lesión de los derechos de la mujer o con el terrorismo. Como consecuencia, la comunidad islámica danesa exigió una explicación que el propio periódico se negó a darla. El 12 de octubre, once embajadores de países musulmanes protestaron formalmente por escrito al Gobierno, pidiendo ser recibidos por el Primer Ministro. Éste se negó a recibirlos y apoyó a los propios caricaturistas. Así, el 7 de diciembre de ese mismo año se incluyó como asunto a tratar en la cumbre de la Organización de la Conferencia Islámica con el objetivo de elevarlo a protesta ante Naciones Unidas. No obstante, todo esto no quedó tranquilo puesto que se sucedieron disturbios y manifestaciones en las calles, así como también varios países musulmanes cerraron sus embajadas en Dinamarca. Cuatro meses después de la publicación, el redactor jefe de la sección de cultura del Jyllands-Posten, Flemming Rose, compareció en *al-Jazeera* con el fin de pedir disculpas por el daño a los musulmanes, pero no por la publicación. Por todo ello, el primer ministro danés apareció en

al-*Arabiya*, otro canal árabe, para declarar que los daneses no pretendían insultar a los musulmanes. Sin embargo, no fue suficiente, puesto que se siguió insistiendo por parte de algunos sectores para que Dinamarca pidiera disculpas por la publicación de las caricaturas. Por consiguiente, todos estos hechos acabaron desembocando por parte de sectores radicales en atentados a diferentes embajadas (Palomino, 2009, pp. 518-520).

***FIGURA 2**: Tira cómica Jyllands-Posten (Malika, 2016).*



Esta tira cómica representa lo que se pudo ver en 2005 en el diario danés. Es un ataque directo al Islam y al mundo árabe. Son representados como terroristas y analfabetos que no han sabido adaptarse a la realidad. Esta tira cómica critica la religión en general, pero no tiene en cuenta el esplendor que supuso en un tiempo pasado, por lo que se está generando un sentimiento de posverdad, en tanto que se está trasladando una verdad a medias que se presupone que es verdad. Por todo ello, en vez de considerarse una crítica a unos determinados sectores de la sociedad árabe y musulmana, se está centrando en generar un sentimiento de islamofobia.

Muchos medios occidentales apoyaron al medio danés, defendiendo que era libertad de expresión, sin tener en cuenta ningún tipo de criterio ético al respecto. Se tuvieron que utilizar jurisprudencia para poder solucionar esta situación, pero también dependió del área geográfica. La legislación penal danesa incluye la difamación, la blasfemia y la instigación al racismo. A pesar de ello, no se produjo condena alguna de la publicación de estas caricaturas. Así, en enero de 2006 el fiscal regional de Viborg cerró la investigación alegando que no había indicios delictivos. Por otro lado, el 29 de marzo de 2006, la comunidad islámica de Dinamarca y otras organizaciones entablaron una querella contra el editor jefe y el director de cultura del Diario. Aun así, también fue desestimada el 26 de octubre por el Tribunal de Distrito de Aarhus. Más allá de todo esto, el 12 de junio de 2006 dos particulares presentaron una comunicación ante el Comité de Derechos Humanos de Naciones Unidas alegando que Dinamarca había violado los artículos 18, 19, 20 y 26 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos. Finalmente, el Comité la declaró inadmisible por estar todavía sin resolver en el Derecho interno danés la apelación a la última sentencia referida (Palomino, 2009, pp. 520-521).

Motivados por estas publicaciones, *Charlie Hebdo* contribuyó a hacer las suyas propias al respecto. Así, el 8 de febrero de 2006 el semanario publica caricaturas aparecidas en Jyllands-Posten y añaden algunas nuevas. En su portada aparecía una caricatura de Mahoma llevándose las manos a la cabeza y diciendo "Es duro ser amado por tontos". A raíz de esta acción, el semanario triplicó su tirada habitual. La Gran Mezquita de París y la Unión de Organizaciones Islámicas de Francia no tardaron en reaccionar e interpusieron una demanda, acusando al semanario de haber cometido un delito

de "injurias públicas contra un grupo de personas en razón de su religión". Como consecuencia, el 9 de febrero, desde Francia, el presidente Chirac condenó las "provocaciones" y pidió a la prensa que fuera responsable. La Unión Europea estudió crear un código de conducta para la prensa europea, con el fin de que no se volvieran a repetir acontecimientos similares. Mientras tanto, las muestras de desacuerdo se multiplican en el mundo musulmán. A pesar de todo, las protestas continuaron cobrándose muertos, entre ellos un niño de 8 años en Pakistán. Por otro lado, en marzo de 2007, el Tribunal Correccional de París absolvió a *Charlie Hebdo* del delito de "injurias con base religiosa" por publicar tres de las caricaturas de Mahoma, de acuerdo con la petición del fiscal, que el 28 de febrero de 2007, durante el juicio, pidió la absolución, considerando que la publicación de las caricaturas estaba amparada por el derecho de libertad de expresión, y que no atacaban al islam sino a los integristas (Junta de Andalucía, n. d.).

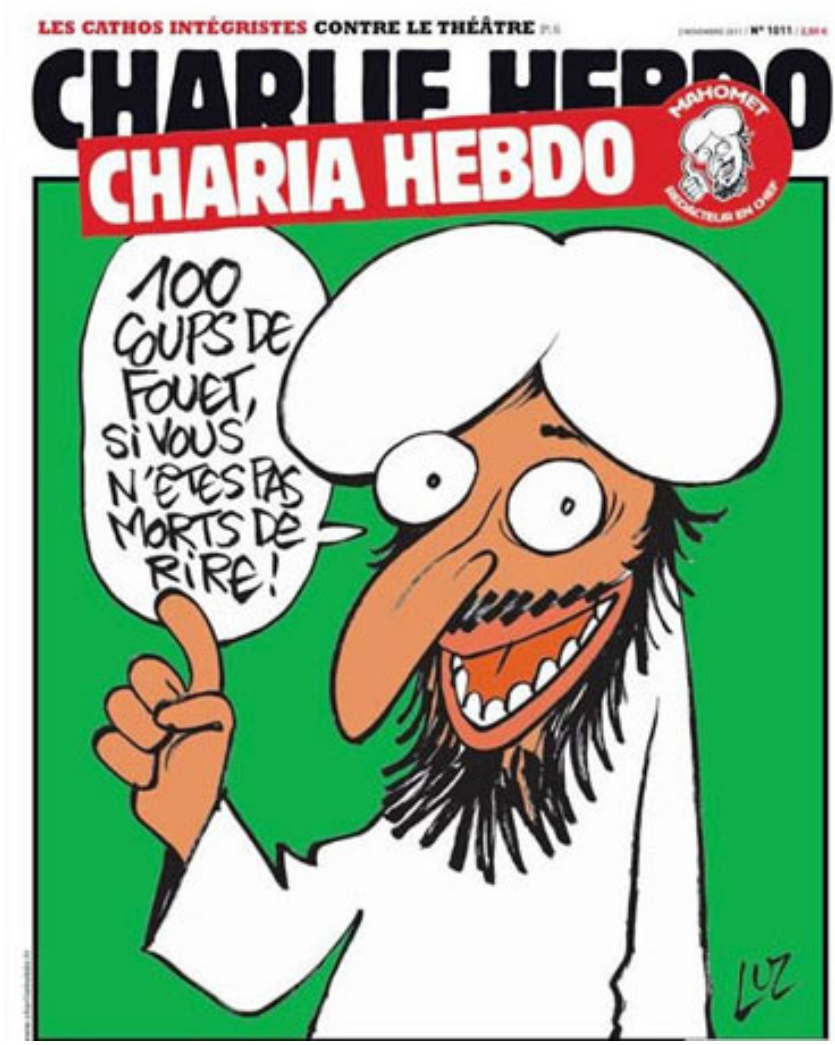
***FIGURA 3**: Mahoma desbordado por los integristas (El Progreso, 2006)*



Esta imagen muestra precisamente esa caricatura publicada por Charlie Hebdo tras lo sucedido en el diario danés. En ella, se aprecian las caricaturas de Jyllands-Posten, así como una propia de Charlie Hebdo. Mahoma aparece horrorizado ante lo acontecido, mostrando que lo que ha ocurrido es cosa de extremistas. No obstante, esta imagen no es suficiente, puesto que, a pesar de intentar mostrar el

hecho como algo extremo, provoca el hecho contrario. Así pues, Mahoma aparece vestido de negro por completo con una barba y da una sensación de rechazo al espectador. Por tanto, esta caricatura empeora la situación por ambas partes. Por un lado, los musulmanes se siguen viendo discriminados por su religión a través de la caricatura; mientras que, por otro lado, la opinión pública empieza a rechazar a los musulmanes debido a los ataques integristas, así como también como consecuencia de esta representación de la religión y culturas musulmanas.

***FIGURA 4**: Charia Hebdo: "100 latigazos si no te mueres de risa" (Patiño, 2011).*



En cualquier caso, *Charlie Hebdo* continuó con las publicaciones del profeta Mahoma. La revista lanzó un número especial que en lugar de llevar *Charlie Hebdo* como cabecera, mostraba el nombre de Charia Hebdo. El nombre del editor habitual pasó a denominarse Muhammad. La portada mostraba un dibujo de Renald Luzier («Luz») en el que aparecía un hombre que llevaba un turbante, el profeta Mahoma, diciendo «100 latigazos si no te mueres de risa» (Junta de Andalucía, n. d.). En cualquier caso, esta vez los hechos se radicalizaron, por lo que los sectores más radicales no tardaron en reaccionar y en noviembre de 2011 incendiaron la oficina de la revista porque consideraban que se estaba haciendo mofa de la ley islámica (Burke, 2015).

Esta caricatura muestra a Mahoma diciendo "100 latigazos si no te mueres de risa" y en el titular aparece Charia Hebdo, en vez del título de la revista. El objetivo es asociar al profeta Mahoma con el derecho islámico, así como también asociar esta idea con una práctica anclada en el pasado y que no se utiliza en todos los países musulmanes. Por esta razón, puede verse que existe una forma de discriminación, al mismo tiempo que se está encasillando al Islam con el derecho islámico y unas ideas que no son seguidas por todos los musulmanes. Es más, tampoco concuerda mucho con lo que propone el Corán. Así pues, concretamente, el Corán dice en la sura 24, 2: Flagelad a la fornicadora y al fornicador con cien latigazos cada uno. Por respeto a la religión de Dios, no uséis de mansedumbre con ellos, si es que creéis en Dios y en el último Día. Y que un grupo de Creyentes sea testigo de su castigo. Además de todo esto, se puede decir que el Libro Sagrado incluye ambos sexos y hay que tener en cuenta que el Corán no es la palabra de Mahoma, sino la palabra de Dios. Entre otras cosas, Mahoma es visto como un profeta y un hombre, por lo que no cabe la idolatría dentro del Islam.

***FIGURA 5**: Los Intocables 2 (AFP, 2012).*



A pesar de todo, las críticas al Islam y a los musulmanes no cesaron. En respuesta a la supuestamente antiislámica película "La inocencia de los musulmanes, la revista publica una serie de caricaturas satíricas de Mahoma, incluyendo dibujos en los que el profeta se encontraba desnudo. Esto produjo días después una serie de ataques contra las embajadas de Estados Unidos en Oriente Medio. De este modo, el gobierno

francés se vio obligado a cerrar embajadas, consulados, centros culturales y escuelas internacionales en unos 20 países árabes. La policía antidisturbios tuvo que rodear la sede del periódico para protegerla contra posibles ataques (Junta de Andalucía, n. d.). Algunos defendieron que la publicación, diciendo que las caricaturas no tenían el propósito de provocar ira ni violencia. No obstante, muchos musulmanes la vieron como un acoso, hasta tal punto que levantó a sectores extremistas que generaron un ataque terrorista en 2015 que acabó con la vida de los caricaturistas (Burke, 2015).

Esta caricatura es un ejemplo de lo comentado anteriormente. Es la portada de la revista de 2012, en la que se hacía referencia a dicha película. En ella, se puede vislumbrar perfectamente que aparece un judío ortodoxo que empuja a un musulmán en una silla de ruedas. Ambos dicen en francés <<no te burles>>, al mismo tiempo que hacen referencia a la segunda parte de la película Les Intocables, tal como se puede leer en el título. El caricaturista hace un juego de palabras para mostrar cómo ciertos sectores pueden ser intocables. Al mismo tiempo, de manera indirecta, da a entender que lo que se va a ver en el interior va a provocar consecuencias negativas. Por tanto, puede decirse que son conscientes de los dibujos que han hecho y su repercusión, ya que no sólo se estaba representando al profeta Mahoma, sino que también la representación tenía un tono más elevado que publicaciones anteriores. En cualquier caso, el sentimiento de islamofobia estaba asegurado, debido a que el impacto iba a ser mucho mayor que lo conocido hasta ese momento.

Como consecuencia, en enero de 2015 se produjo un atentado en la sede del diario francés, en el que murieron doce personas asesinadas. Esto puso de manifiesto que el hecho de hacer estas caricaturas no era inofensivo, sino que había desatado un sentimiento de ira y odio que se había enquistado en los sectores más radicales de la sociedad (Yárnoz, 2015). Los atentados generaron una ola de solidaridad en todo el mundo y cambió la la forma de solidarizarse en redes.El eslogan, símbolo de la libertad de prensa,37 igualmente fue transmitido usando el hashtag #jesuischarlie en Twitter (aplicado unas 619000 veces entre las once y las veinte horas del 7 de enero de 2015);17 sin duda fue el hashtag más twitteado del mundo durante varias horas en las redes sociales. También

se usaron variantes en formatos de pancarta. El hashtag «#jesuischarlie» sin duda es uno de los más populares de la historia de la red social Twitter, que duraron estos atentados y sus secuelas en París y alrededores. El eslogan también fue utilizado durante las manifestaciones de apoyo realizadas el propio día 7 de enero de 2015 (Junta de Andalucía, n. d.).

***FIGURA 6**: Je suis Charlie (Junta de Andalucía, n. d.).*



Esta imagen es la que se usó para mostrar la solidaridad de los atentados producidos en 2015. Puede verse que es de color negro y en gris aparece la frase "Je suis Charlie". La solidaridad se promovió en todo el mundo, incluyendo los países árabes y musulmanes. Aunque los grupos más radicales los vieron como héroes, es cierto que no todos los musulmanes

son radicales y sintieron la necesidad de compartir la idea contraria a ese tipo de violencia.

3.3 Islamofobia a través de la caricatura

La representación de Mahoma generó un sentimiento de islamofobia y rechazo dentro de la sociedad europea. No obstante, hubo aspectos que no se tuvieron en cuenta a la hora de realizar estos dibujos. Si se atiende al código deontológico y a la ética periodística hay cosas que no cuadran dentro de esta situación. Según el Código Europeo, los medios deben informar buscando siempre la veracidad de los hechos y no tergiversar o manipular las opiniones. Por ello, la veracidad de la información no debe confundirse con lo conflictivo, así como también lo espectacular no puede ser sinónimo de importante desde un punto de vista comunicativo. Así, en caso de discriminación o xenofobia, existe la obligación moral de defender los valores de la democracia, el respeto a la dignidad humana, la solución de los problemas a través de los métodos pacíficos y de tolerancia. Del mismo modo, tienen la obligación de oponerse a la violencia y al lenguaje del odio, rechazando toda discriminación por razón de cultura, sexo o religión. Por este motivo, es necesario que los medios eviten momentos de tensión y fortalezcan la comprensión mutua y la tolerancia, así como la confianza entre las diferentes comunidades en las regiones de conflicto (Núñez Encabo, 1993).

Por lo que respecta a las caricaturas de Mahoma, ha primado el espectáculo y el conflicto, más allá de la propia comunicación en imágenes. Es cierto que la caricatura busca los defectos con el fin de ridiculizarlos, pero en este caso ha ido más allá, puesto que el fundamentalismo islámico se ha impuesto sobre el Islam generando un elemento de posverdad en la sociedad occidental. Si se lee el Corán, puede verse que persiste la unicidad de Dios, dejando a Mahoma en un segundo plano, ya que éste no puede ser considerado una figura divina. De este modo, la azora 33, 40 dice: Mahoma no es padre de ninguno de estos varones, sino el Enviado de Dios y Sello de los Profetas. Dios es omnisciente. Por tanto, la prohibición de representar a Mahoma reside en que éste es considerado un hombre, por lo que no se puede idolatrar. En cualquier caso, esta prohibición no aparece de manera directa en el Corán, sino que es el

propio hadiz el que la recoge (Sahih Muslim, p.1160). No obstante, esto tiene cabida dentro de los suníes, pero no dentro de los chíes, ya que éstos sí aceptan la representación respetuosa de Mahoma (Gruber, 2013, 3-31).

Siguiendo esta línea, si se analiza la jurisprudencia relacionada con la publicación de las caricaturas de Mahoma, existe un ataque al derecho a la propia imagen. Aunque Mahoma sea considerado un hombre dentro de los libros sagrados, se está difundiendo una imagen de un personaje que se identifica con un momento u hecho religioso. Asimismo, se está buscando la provocación mediante una reproducción del humor político, aunque el resultado es diferente. Así, estos dibujos generan sentimientos de odio que han desembocado en atentados terroristas. En este contexto, puede entenderse que el hecho de representar a Mahoma sea una intromisión dentro de la imagen, haciendo que determinados sectores de la sociedad se sientan ofendidos (European Community).

En cualquier caso, los propios musulmanes no representan a Mahoma, pero sí critican la religión dentro de las caricaturas. Por tanto, el problema reside en criticar al Profeta, pero no en criticar la religión. El Corán contempla la libertad de expresión y la necesidad de analizarla. De este modo, se están malinterpretando los hechos en tanto que se está ciñendo todo a la figura del profeta Mahoma. Es más, en la azora 49 del Corán se puede leer la necesidad de contrastar las fuentes, con el fin de estar bien informados: ¡Creyentes! Si un malvado os trae una noticia, examinadla bien, no sea que lastiméis a gente por ignorancia y tengáis que arrepentiros de lo que habéis hecho [Cor. 49, 6]. Teniendo en cuenta esto, el propio Corán defiende la necesidad de estar informados al completo sin caer dentro de la posverdad, de manera que también se puede leer en la aleya 13: ¡Hombres! Os creamos de un varón y de una hembra e hicimos de vosotros pueblos y tribus para que os conozcáis unos a otros. Para Dios, el más noble de entre vosotros es el que más Le teme. Dios es omnisciente, está bien informado. Siguiendo esto, el Corán reclama la necesidad de estar informados y conocernos unos a otros, con el fin de evitar malentendidos. Si esto se aplica a las caricaturas, puede verse que este concepto se pierdo por completo, dando lugar a una mala interpretación de los hechos.

***FIGURA 7**: La doble moralidad (Ferzat, n. d.).*

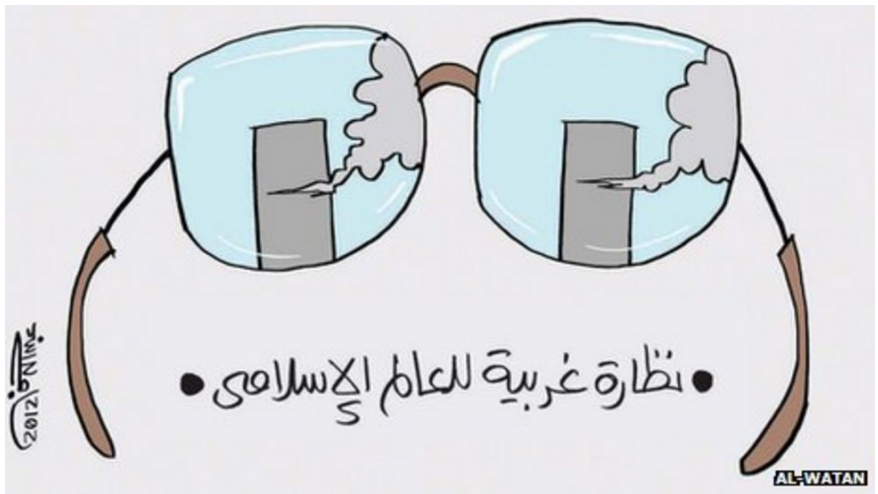


Esta caricatura es una crítica a la religión a través de la mujer. Puede verse a un hombre que está rezando con su tasbih y al ver a pasar a la mujer, enloquece viéndola como algo más sexual. En este contexto, el caricaturista quiere criticar el fanatismo religioso a través de la exageración del propio personaje. Se trata de un hombre con barba bien ataviado y con seriedad extrema. No obstante, esa seriedad es una mera fachada que se confirma con la acción de la sombra que se gira al ver pasar a la mujer que está vestida de rojo como símbolo del amor y la pasión. Por todo ello, este dibujo es una crítica a las prácticas religiosas que pueden encontrarse dentro del Islam, pero sin ofender al profeta Mahoma, dado que se entienden que no todos los musulmanes son así. La religión es una práctica social, por lo que entra dentro de la crítica social de las caricatura, aunque sin ofender a lo sagrado, ya que es el hombre el que reinterpreta ese libro y lo adapta a cada situación.

Por otro lado, las caricaturas del profeta Mahoma también desarrollaron un movimiento de caricaturistas musulmanes que hicieron un ataque

mediante la crítica del dibujo. Dicho de otro modo, representaron cómo piensa la sociedad occidental, así como también mostrar la falta de conocimiento con referencia al propio Islam. Se trató de una reacción civilizada de manera que se recreó una sección de 12 páginas en las que el periódico egipcio al-Watan respondía a las críticas de Charlie Hebdo. Del mismo modo, se incluyeron artículos de reconocidos escritores seculares, como el ex director de investigación del Carnegie Middle East Center, Amr Hamzawi, y prominentes eruditos y predicadores islámicos egipcios, como el Gran Mufti de Egipto, Ali Gomaa (El-Emary, 2012).

***FIGURA 8**: La mirada de Occidente al mundo islámico (El-Emary, 2012).*



Esta caricatura refleja precisamente esa crítica a Occidente y su visión del Islam. Aparecen unas gafas que enfocan dos torres en llamas. De este modo, se está haciendo referencia al atentado de las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, año en el que cambió toda visión occidental del mundo islámicos. Asimismo, aparece una frase en árabe que dice la mirada occidental del mundo islámico. Así pues, se está asociando el conocimiento del Islam por parte de Occidente al atentado del 11 de septiembre de 2001, por lo que se les considera cerrados de mente, en tanto que no ven más allá de esos cristales.

Con todo, cuando ocurrió el atentado de 2015, los musulmanes se solidarizaron con los caricaturistas que murieron en ese atentado. Consideraron que el caricaturista siempre está perseguido y muchas veces se encuentra en situaciones críticas por provocar la risa. En este sentido, los caricaturistas musulmanes mostraron sus dibujos para indicar que no estaban de acuerdo con ese atentado terrorista. Las críticas no pueden ser combatidas con violencia y esto se mostró dentro de las caricaturas producidas por árabes y musulmanes.

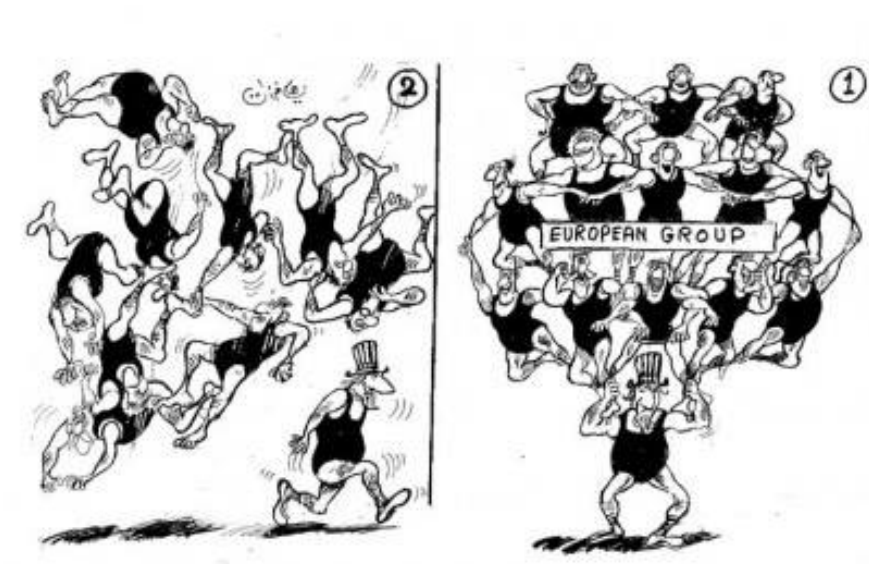
FIGURA 9: *Víctimas del pensamiento y el arte mundial (Ferzat, 2015a).*



Este dibujo representa precisamente esa solidaridad entre caricaturistas. Fue publicado el 7 de enero de 2015 en la red social Facebook, en el perfil del caricaturista sirio Ali Ferzat. Asimismo, el propio caricaturista añadió una dedicatoria en árabe dirigida a todos esos caricaturistas que se ven oprimidos por representar sus ideas. En esta imagen, se observa una mano cogiendo una pluma con unos pinchos. Esa mano se hace daño

al intentar escribir y empieza a sangras. Del mismo modo, no se añade ningún texto complementario, hasta tal punto que la propia dedicatoria se saca fuera de la imagen y se añade como pie de la publicación. Aun así, el significado es bastante claro, puesto que el caricaturista quiere mostrar el precio que tienen que pagar por representar sus ideas. Considera que la violencia no es forma de atacar ni de demostrar los desacuerdos.

FIGURA 10: *Acción 2015. Charlie Hebdo (Ferzat, 2015b)*



Por el contrario, esta caricatura muestra que la cuestión de Charlie Hebdo ha tenido también tintes políticos, es decir, no es una cuestión social, sino que la propia política se ha preocupado por fomentar esta situación. Se muestran dos situaciones diferenciadas. En la primera aparece el Euro Grupo fuerte y unido sostenido por Estados Unidos abajo. No obstante, en la segunda, Estados Unidos se marcha y el Euro Grupo se desmorona hasta que se cae. Por tanto, el objetivo es criticar la posición que tuvo Estados Unidos al respecto y cómo el Euro Grupo se ha apoyado en lo que dice Estados Unidos hasta caerse. Asimismo, esta caricatura aparece a colación del atentado de Charlie Hebdo, puesto que la cuestión terrorista, en parte, ha sido fomentada y alimentada por el propio Estados Unidos, de manera que es una crítica a la incapacidad de

actuar por ellos mismos hasta tal punto de sentirse influenciado por las ideas norteamericanas.

4. RESULTADOS

En primer lugar, *Charlie Hebdo* ha sido una revista con una gran importancia dentro de la sociedad francesa. Desde sus orígenes, se ha preocupado por buscar la crítica política y social del momento, a través de una clave humorística. Se trata de una revista plural que defiende la libertad de expresión, tratando temas controvertidos. De este modo, puede verse críticas de todo tipo, incluyendo aquellas dirigidas a la religión sin importar las consecuencias.

No obstante, en el caso del Islam, la crítica va dirigida al extremismo y fundamentalismo. La exageración recae sobre los aspectos negativos del Islam o la manera de tergiversar los hechos. En este sentido, se está criticando el terrorismo y no el Islam. Sin embargo, el problema es que esa crítica se hace incluyendo a todos los musulmanes, por lo que se generan sentimientos enfrentados. Dicho de otro modo, al aparecer las críticas asociadas al profeta Mahoma, cuando saltan al resto de medios de comunicación, se hace hincapié en que se trata del Islam en sí, por lo que nadie se sienta a pensar en lo que verdaderamente está representando. La transmisión de las noticias de este tipo de dibujos se centra en el hecho de tratar a todos los musulmanes como terroristas y no en explicar la crítica en sí. Este hecho provoca que se desarrolle la posverdad, es decir, que no exista una verdadera veracidad de los hechos, haciendo que desemboque en la emisión de una información en opiniones.

Como consecuencia, este hecho desemboca en la aparición de un sentimiento de islamofobia. El transmitir imágenes en las que Mahoma es terrorista incluyendo a toda la comunidad islámica genera un sentimiento de rechazo al Islam dentro de la sociedad occidental. Esto conlleva a que se desarrolle en malestar generalizado, en tanto que los musulmanes son vistos como terroristas y como personas ancladas en un pasado con motivo de su religión. Por tanto, siguiendo lo que dice Miralles (2206), la prensa asocia principalmente la información sobre el Islam y los musulmanes a los conflictos, aunque sea como víctimas. Así,

a través de este tipo de publicaciones se rechaza el tratamiento de los aspectos más culturales porque no contienen los "atractivos" informativos de los conflictos. El Islam se presenta en la prensa occidental no sólo como exponente de una brecha cultural insalvable entre los inmigrantes y la población autóctona, sino, cada vez más, como una terrible amenaza de subversión generalizada para el confortable orden occidental.

Asimismo, si se analiza el sentimiento de la comunidad islámica referente a estas ideas, se puede observar que la humillación que sufren los musulmanes quedan en el sustrato de dicha comunidad social. Este hecho puede desembocar en una reacción contraria por parte de ciertos sectores, es decir, consigue despertar la concepción "tribal" de la identidad, según la cual se puede llegar incluso a matar en nombre de una religión desde un punto de vista más fanático. Como resultado, el migrante es la víctima primera de la concepción "tribal" de la identidad, puesto que se siente rechazado por ser musulmán, debido a que la sociedad de acogida ha desarrollado unas ideas preconcebidas del Islam a causa de la información emitida en los medios de comunicación (Maalouf & Villaverde, 2008).

Esta situación, a su vez, se corrobora en la producción de caricaturas hechas por musulmanes. En primer lugar, la religión es criticada y analizada en las caricaturas por la propia comunidad islámica. No se puede olvidar que la religión tiene componentes sociales y es necesario analizarla de manera crítica. La religión puede analizarse y criticarse de múltiples maneras, pero sin entrar en generar sentimiento de rechazo. Este es el caso de las caricaturas que se han analizado en este trabajo para mostrar que tanto la religión como el fanatismo deben analizarse y estudiarse con el fin de evitar problemas y reacciones en la sociedad. Es más, el mismo Corán invita a contrastar informaciones con el fin de no provocar malentendidos y evitar la ofensa, tal como se puede comprobar en la azora 49.

Por otro lado, Occidente se ha quedado anclado en el pasado, en tanto que no ve más allá del atentado de las Torres Gemelas. El atentado de 2001 cambié el orden mundial y tamo ion la visión del mundo árabe e islámico, de modo que desde ese momento árabe e islam fueron palabras

asociadas al terrorismo, generando también un rechazo por parte de la sociedad. Dicho de otro modo, también se despertó un sentimiento "tribal" por parte de Occidente, aunque en este caso fue más allá, haciendo cumplir por ello a personas inocentes.

En cualquier caso, queda claro que esa lucha es rechazada por parte de los caricaturistas que abogan por responder con críticas y no con violencia. Puede verse que cuando ocurren los atentados de Charlie Hebdo son los mismos caricaturistas árabes y musulmanes los que condenan el atentado haciendo reivindicación de su arte. El odio conlleva a que haya más odio y genera que mueran inocentes por una defensa que no tiene cabida. No se debe fomentar una libertad de expresión basada en doctrinas del odio y el rechazo al otro, sino en su integración con el fin de que participe dentro de este proceso crítico y creativo. Así pues, toda práctica que genere rechazo y discriminación es muy peligrosa, puesto que conlleva a reforzar el odio, haciendo que se afiance el sentimiento de pertenencia a la comunidad sin ni siquiera planteárselo de una manera crítica.

5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede decir que los musulmanes están bastante discriminados por su religión. El hecho de ser musulmán provoca rechazo dentro de la sociedad, dado que automáticamente empiezan a considerarlos como terroristas. Esto se ha afianzado a través del arte de las caricaturas, puesto que ha fomentado aún más ese sentimiento de rechazo al Islam. De este modo, la sociedad en vez de informarse sobre el Islam, cree a ciegas que es una religión asociada al terrorismo.

No obstante, sería necesario explicar qué es el Islam y el verdadero significado de estas caricaturas. La caricatura es un artículo de opinión artístico que está abierto a la libre interpretación. El problema es que los medios de comunicación se han encargado de elaborar una interpretación para transmitirla a la sociedad en forma de posverdad. De este modo, se ha generado un sentimiento de rechazo islamófobo dentro de la sociedad occidental. Por tanto, para acabar con esto, sería necesario conocer el Islam y lo que dice, respecto a la libertad de expresión y representación de los símbolos religiosos.

Asimismo, sería interesante pensar en lo que verdaderamente pasa dentro de la imagen para que cada uno nos formemos nuestra propia opinión, sin la necesidad de escuchar qué dicen el resto de medios. Si se hace esto, se podrá observar que las críticas son a los fundamentalistas, principalmente. Por todo ello, se intuye que la crítica es generaliza y fundamentada en un sentimiento de pertenencia que es el que provoca el rechazo dentro de la propia sociedad.

6. REFERENCIAS

AFP (2012, 18 de septiembre). El semanario satírico 'Charlie Hebdo' publica nuevas caricaturas de Mahoma. El Mundo. Recuperado el 25 de enero de, 2020 de https://bit.ly/2V5o6uA

Burke, D. (2015). ¿Por qué el islam prohíbe las imágenes de Mahoma? CNN. Recuperado el 25 de enero de 2020, de https://cnnespanol.cnn.com/2015/01/08/por-que-el-islam-prohibe-las-imagenes-de-mahoma/

Cortés, J. (1999) El Corán (edición bilingüe árabe español). Herder.

El-Emary, N., 2020. Egypt Paper Launches Campaign Against Prophet Muhammad Cartoons. BBC News. Recuperado el 13 de noviembre de 2020, de https://www.bbc.com/news/world-middle-east-19721654

El Progreso (2006). Charlie Hebdo vuelve a publicar las caricaturas de Mahoma. El Progreso. Recuperado el 18 de marzo de 2022, de https://www.elprogreso.es/articulo/mundo/charlie-hebdo-publica-portada-mahoma-atacaron-yihadistas/20200902005837145791 3.html

European Community (2000). Charter of Fundamental Rights of the European Union. 2000/C 364/01, Article II-11. Recuperado el 6 de mayo de 2021, de https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_en.pdf

Ferzat, A. (n. d.). Ali Ferzat. Recuperado el 22 de marzo de 2022, de www.ali-ferzat.com

Ferzat, A. (2015, 7 de enero). Dedicado a todas las víctimas del pensamiento, el arte y la expresión a nivel local, árabe y mundial. Ali Ferzat. Facebook. Recuperado el 22 de marzo de 2022, de https://www.facebook.com/photo/?fbid=930968310277079&set=pb.100000917557614.-2207520000..

Ferzat, A. (2015, 8 de enero). Acción 2015. Charlie Hebdo. Ali Ferzat. Facebook. Recuperado el 22 de marzo de 2022, de https://www.facebook.com/photo/?fbid=931515953555648&set=pb.100000917557614.-2207520000

Gruber, C. (2013). Images of the Prophet In and Out of Modernity: The Curious Case of a 2008 Mural in Tehran. En C. Gruber y S. Haugbolle (2013) Visual

Culture in the Modern Middle East: Rhetoric of the Image. Indiana University Press.

Landeira, L. (2021). Hara-Kiri: una revista tonta y mala. Jot Down. Recuperado el 18 de marzo de 2022, de https://www.jotdown.es/2021/01/hara-kiri-una-revista-tonta-y-mala/

Junta de Andalucía (n. d.).Samuel Paty y la Libertad de Expresión. Junta de Andalucía. Recuperado el 18 de marzo de 2022, de https://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/41701055/moodle2/pluginfile.php/6450/mod_resource/content/1/charlie_hebdo.html

Maalouf, A. & Villaverde, F. (2008). Identidades asesinas (1o ed., 4a reimp.). Alianza.

Malik, K. (2016, 21 de noviembre). La verdadera cara del Jyllands-Posten. De Avanzada. Recuperado el 25 de enero de 2020, de http://de-avanzada.blogspot.com/2016/11/Jyllands-Posten.html

Miralles, R. (2006)"El islam y el mundo árabe en la escuela y los medios", Web Islam. Recuperado el 25 de marzo de 2012, de http://www.webislam.com/media/2006/01/45005_vi%2012(1).pdf

Núñez Encabo, M. (1993, 1 de julio). Código Europeo de Deontología del Periodismo. Recuperado 6 de mayo de 2021, de https://periodistasandalucia.es/wp-content/uploads/2017/01/CodigoEuropeo.pdf

Palomino, R. (2009). Libertad religiosa y libertad de expresión. IUS CANONICUM, XLIX, N. 98, pp. 509-548.

Patiño, J. M. (2011, 2 de noviembre). Atacada en París la sede del satírico 'Charlie Hebdo', que publica una caricatura de Mahoma. Cadena Ser. Recuperado el 18 de marzo de 2022, de https://cadenaser.com/ser/2011/11/02/internacional/1320198316_850215.html

Sahih Muslim vol.3 no.5268 (p.1160). Recuperado el 6 de mayo de 2021, de https://amp.es.autograndad.com/9164891/1/sahih-muslim.html

Taylor, S., & Bogdan, R. (1984). Introducción a los métodos cualitativos de investigación : la búsqueda de significados (1a ed.). Paidós.

Trinidad Requena, A., Carrero Planes, V., & Soriano Miras, R. (2006). Teoría fundamentada "Grounded theory" : la construcción de la teoría a través del análisis interpretacional / . CIS

Val, P. (2004) Les Années Charlie. Hoëboeke.

Vasilachis de Gialdino, I. (2009). Estrategias de investigación cualitativa . Gedisa.

Yárnoz, C. (2015, 8 de enero). Doce muertos en un atentado en la revista 'Charlie Hebdo' en París. El País. Recuperado 6 de mayo de 2021, de https://elpais.com/internacional/2015/01/07/actualidad/1420629274_264304.html

DOCUMENTAR LA DIVERSIDAD, UNA APUESTA DE NARRATIVAS EXPANDIDAS PARA VISIBILIZAR LAS EXPRESIONES E IDENTIDADES DE LA COMUNIDAD LGTBQ+ EN COLOMBIA

NORBERTO FABIAN DIAZ DUARTE
Unidades Tecnológicas de Santander
Universidad de Sevilla

VIRGINIA GUARINOS
Universidad de Sevilla

SERGIO COBO DURÁN
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación expone los resultados parciales de la primera fase metodológica de la tesis doctoral *El documental transmedia una propuesta teórico-práctica para visibilizar la diversidad sexual y de género en Colombia,* resultado del doctorado interuniversitario en Comunicación de las universidades de Sevilla, Cádiz, Málaga y Huelva. La tesis busca por medio de un documental transmedia hacer visibles a través de las historias de vida de personas del colectivo LGTBQ+ la diversidad sexual y de género en Colombia teniendo como escenarios de análisis las orientaciones sexuales, las identidades de género y las expresiones de género.

Colombia es un país pluriétnico y multicultural, la diversidad y el mestizaje son algunos de sus rasgos distintivos más importantes, esto, debido a que en todas las comunidades hay personas con múltiples características, tales como: físicas, de género, raza, creencias, emocionales, religiosas, culturales, sociales, económicas, políticas, laborales, formativas, entre otras. Lo cual evidencia la diversidad de seres humanos que se hacen presentes en la sociedad, sin embargo, existe un grupo de

personas que son integrantes de la comunidad LGTBQ+ (gais, lesbianas, transgénero, transexuales, bisexuales y Queer), quienes manifiestan una diversidad sexual y de género que no en todas las comunidades y grupos sociales es aceptada o permitida causando segmentación, exclusión y segregación en los diferentes entornos sociales donde son parte.

> Es así, como una persona puede nacer con un cuerpo específico y no por ello sentir una identidad específica. Por ejemplo, en el caso de las personas intersexuales, en ocasiones se les encasilla en un "tercer sexo", sin embargo, la intersexualidad no tiene nada que ver con la identidad, ya que pueden sentirse hombres, mujeres, agénero, de género fluido etc. independientemente del cuerpo que tengan. En el caso de las expresiones de género y de los deseos u orientaciones sucede igual. Muchas veces a mujeres con una vestimenta o unos comportamientos que socialmente se considera más masculinos se le encasilla dentro de una orientación, normalmente lesbiana. (Zuazua, 2019, párr, 1)

Para comprender la diversidad sexual y de género es necesario abordar conceptos como las identidades de género, los deseos u orientaciones sexuales, los cuerpos, las expresiones de género y la manera como estas convergen en la sociedad para que puedan ser visibles y aceptadas. Desde esa mirada, organizaciones como *Colombia diversa, It gets better Colombia y Sentiido* han establecido una conversación en el país tratando de establecer un cambio social desde el periodismo, activismo y otras formas discursivas para proteger los derechos de la comunidad, sensibilizar a la población sobre la diversidad y que las personas de la comunidad tengan un punto de encuentro para poder conocer más personas y agremiaciones que garanticen su protección. Desafortunadamente lo que no encaja en los moldes establecidos binarios termina siendo excluido o rechazado y ha sido un fenómeno que se ha repetido en diferentes generaciones de personas.

> el desconocimiento, la anarquía o el rechazo, así como el temor a que predomine la parte femenina que llevan los hombres heterosexuales, desencadenan fuertes sentimientos en contra de quienes no coinciden con sus estereotipos y son, entre otros, el origen de la homofobia. En ocasiones, los movimientos feministas y homosexuales refuerzan las categorías tradicionales de sexo, género y erotismo al insistir en especificidades de la mujer y del homosexual, y al no propiciar el establecimiento de nuevas referencias para la identidad fuera de la binaria establecida. La ciencia, la religión y el Estado o las agrupaciones ideológicas o sociales quieren obligar a que tanto hombres como mujeres se

> conformen con los modelos de sexo, de género y erotismo. Esto conduce a una forma de violencia, en varios planos (simbólico, psíquico y físico) contra quienes quedan por fuera de la norma impuesta. También aparece como un problema en relación con la biología, la psicología y la medicina que conduce a la reclusión, al aislamiento, a la readaptación y a las terapias. (Triana, 2007, p.84)

En ese sentido, reconocer y entender el mundo a partir de la concepción del hecho de ser diferentes, es la base de la sociedad plural, donde se está al mismo nivel que el otro y se destaca el hecho de ser diferentes y no iguales. (Olivé 1999). Desde esa perspectiva, para estudiar el problema descrito culturalmente, este proyecto identifica a la población LGTBQ+ de Colombia, quienes contribuirán a la creación de un documental transmedia desde el rol de prosumidores, a partir de sus diferentes realidades e historias de vida para visibilizar sus identidades de género, los deseos u orientaciones – sexuales, los cuerpos, las expresiones -de género que hoy en día siguen siendo objeto de discriminación por la sociedad, así como dentro de la misma comunidad LGTBQ+.

1.1. VISIBILIZAR EL COLECTIVO LGTBQ+

Si hay algún foco de atención o tema sensible que se articule desde la triple perspectiva de la identidad, la inclusión y la desigualdad, ese es precisamente el que sufre el colectivo LGTBIQ+. Tanto desde el punto de vista social, real, histórico como desde el punto de vista creativo o incluso el académico.

Desde ese primer enfoque social, tan solo la expresión LGTBIQ+ incluye seis letras, lo que demuestra la variedad de identidades de sexo y género que aglutina y no todas cuentan con inclusión, ni siquiera entre las propias letras representadas, en tanto que es un hecho que ciertas corrientes feministas, por ejemplo, excluyen en sus colectivos a las personas trans. Desde el punto de vista complejo social podemos contar con personas cis homo o heterosexuales, bisexuales, asexuales, pansexuales, transgénero e, incluso, género fluido. Cualquiera de ellas tienen muy diversos grados de inclusión dependiendo de los países y las culturas en las que hayan nacido, o del tiempo, puesto que un mismo país y cultura puede variar abruptamente su aceptación con respecto a estas diversidades y, por tanto, aumentar la desigualdad que existe entre la mayoría

heteronormativa patriarcal dominante del sistema social y sus normas. Siendo así, en América Latina existen muy distintas formas de afrontar esta temática, algunas muy avanzadas, como la de Argentina o Brasil, otras en proceso rápido de avance, como en México, pero muchas más continúan ancladas en posiciones involucionistas, con el perjuicio que ello supone para este grupo de población, silenciado, cuando no censurado, torturado o aniquilado, además de burlado, y mucho mayor de lo que se pueda suponer.

Llevado a la representación visual, el panorama no es mejor que en la vida misma. La visión mediática estereotipada y negativa de la diversidad sexual reinante se encuentra en un proceso de mejoría lento, incluso en el llamado Primer Mundo. Y solo muy recientemente este tipo de personas, convertidas en personajes, han comenzado a protagonizar historias de ficción o no ficción en cine o series. La configuración audiovisual de este tipo de personajes ha sido hasta hace muy poco marginal y hasta despectiva. El esfuerzo por sacar a la luz este tipo de presencias audiovisuales ha vehiculado diferentes vías de estudio: desde la teoría fílmica feminista hasta la teoría queer pasando por los estudios de las masculinidades y los estudios LGTBI.

En estas coordenadas han sido fundamentales, para el caso que nos ocupa los trabajos pioneros sobre cine gay de autores como Parker Tyler (1972), Russo (1981) o Dyer (1983, 1986, 1990, 2002). De igual manera resultan imprescindibles las visiones queer sobre la temática, representada en la filosofía de dicha teoría encarnadas en las principales obras de Preciado (2002) y Butler (2004). Los títulos más recientes caminan por esta senda iniciada hace tres décadas, reflejando la necesidad de continuación en esta vía de investigación, no solo en niveles generales, también en casos específicos locales (Zurian y García-Ramos, 2021; Martínez Expósito, 2021).

En Colombia, en particular, es necesaria esta intervención social, teniendo en cuenta lo reciente del nacimiento del movimiento de liberación homosexual, desde el último cuarto del siglo XX, acciones reivindicativas que han dado ya literatura científica al respecto como es el artículo de Sánchez (2017) o el libro de Naranjo, Agudelo y Correa (2021): “Maricas en movimiento. Tensiones, estrategias y

contradicciones en la emergencia del Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia, 1975-1990". Puede decirse que en Colombia se está produciendo un movimiento desde los márgenes hacia el centro, como decía Bell Hooks en su imprescindible libro Teoría feminista (1984), conformando núcleos de resistencia desde el interior del sistema. Así se explica en el trabajo "En Colombia se puede ser. Indagaciones sobre la producción de lo LGBT desde la Academia" (Guerrero y Sutachan, 2012).

A pesar de ello, desde la investigación social hasta la referente a lo mediático, aún queda un puente que tender en Colombia a propósito de la investigación crítica de los colectivos LGBTIQ en cine y series de ficción y no ficción. En ese aspecto, son importantes las aportaciones sobre el cine colombiano desde una perspectiva queer de Javier Pérez Osorio, tanto en solitario, como en su trabajo conjunto con Karol Valderrama-Burgos (https://canaguaro.cinefagos.net/n03/momentos-queer-en-el-cine-colombiano/). Lo escrito hasta el momento solo ratifica que este perfil de personajes continúa anclado hoy por hoy entre la ausencia, el escarnio y la burla en las artes audiovisuales (Pérez Osorio, https://revistapapel.co/cine/entre-la-ausencia-y-la-burla-la-representacion-lgbtiq-en-el-cine-colombiano-mas-taquillero/

Cabe destacar que desde los propios artistas visuales también existe un corriente en Colombia que tiene fuerza mediática y es reivindicativa. Es el caso del artista Manuel Parra (Manu Mojito), activista desde su propia obra, sus intervenciones en medios y redes sociales o publicaciones en su propia web (https://www.manumojito.com/).

Además del estudio académico, siendo fundamental la divulgación, otra manera de contribuir a la investigación científica sobre la representación puede ser la multiplicidad que en sí misma contiene la producción multimedia, de por sí también diversa como nuestro propio objeto de estudio, a modo de complemento a incipientes obras documentales como la de Luisa Orozco, Les otres (2020 https://www.youtube.com/watch?v=QRH-NNZvI9Y) sobre la memoria del movimiento LGBTIQ+ a lo largo de la historia colombiana.

1.2. TRANSMEDIA Y SU EMPLEO SOCIAL

La relación entre los nuevos medios y los receptores modifica de forma completa el mapa de las relaciones comunicativas. Estos nuevos medios permiten la conversación, participación y colaboración entre diferentes agentes sociales lo que convierte el diálogo en algo más abierto e inclusivo. En este sentido, es importante mencionar que las narrativas multiplataforma se originan con la finalidad de contar "una misma historia aplicada a diferentes plataformas, las cuales se adapten al lenguaje-forma de dicho entorno" (Monteiro y Duarte, 2011, p. 218-219).

Las conexiones intertextuales posibilitan una relación más comunitaria. Las narrativas transmedia se convierten así en una excelente vía de comunicación para abarcar diversas problemáticas sociales. El discurso transmedia se produce a través de un triángulo con vértices como: narración, tecnología y participación. Es precisamente el tercero de los vértices, la participación, el que resulta esencial para entender la relevancia que adquiere desde el punto de vista del activismo la utilización de narraciones transmediáticas. El desarrollo de redes de apoyo y cooperación pueden apoyarse en narraciones más colaborativas, en definitiva, más participativas.

Scolari (2009) define a través de cuatro puntos las relaciones a la hora del empleo social de estrategias transmedia. En primer lugar, se incorpora la identificación de microrrelatos y su relación con la problemática a tratar. A continuación, se desarrollan historias paralelas que puedan complementar ese narración principal. Para, a continuación, localizar las historias que sostienen una relación más débil con la principal y crear y organizar las plataformas que van a ser las responsables de crear la comunidad en relación con la principal; potenciando siempre la retroalimentación entre ellas. Este último punto de conversación social se origina precisamente por la presencia del relato a través de diferentes medios. La inclusión de formatos diversos sin duda ayuda a renovar y extender la narración permitiendo la inclusión de más voces.

Precisamente, son las múltiples combinaciones vectoriales que aporta este tipo de narrativa lo que posibilita todo un discurso multidireccional que amplía el ámbito de acción. Este escenario rompe la clásica

narración del documental usualmente construida por una autoritaria voz en off, frente a esto, el discurso transmedia articulado alrededor de muchas voces que construyen un discurso poliédrico y da paso a una narrativa más interesante desde el punto de vista del activismo.

En este sentido el recurso del documental transmediático abre la posibilidad de una investigación más cercana a la acción participativa lo que permite un enfoque diferencial y abre nuevas posibilidades de escritura, filmación y montaje de la obra. Lo que permite un cambio en la dirección de la comunicación y traza posibilidades alternativas que complementan el desarrollo final del discurso. Los discursos se convierten por lo tanto en una de las vías interesante desde el punto de vista social y no únicamente por su participación y sí por la posibilidad expansiva de las experiencias. "El potencial de la réplica, la viralización, la construcción de mensajes masivos y segmentados, la revisión y actualización de los contenidos que se producen, los recorridos experienciales; y dentro de esto la identificación de derechos en medio del diálogo" (Ardini & Caminos, 2018: 11). Y es que el usuario no se siente ajeno al mensaje ya que consigue participar en su construcción y su voz ocupa un espacio relevante en la narración, se convierte en una narración basada en la experiencia.

Así, se puede establecer un recorrido en tres etapas siguiendo a Choez-Game (2022: 52), en la primera de ellas se establece un análisis a través de "un procedimiento reflexivo, sistemático, controlado y crítico" que ayude a entender la problemática. La segunda centrada en la acción, entendida tanto como fuente de conocimiento como de intervención, mientras que en la tercera y última de las etapas se incorpora la participación gracias a la inclusión de una narrativa transmedia.

2. OBJETIVOS

2.1. GENERAL

Realizar un documental transmedia que permita la visibilización de la diversidad sexual y de género en Colombia desde las historias de vida de los participantes de la investigación

2.2. ESPECÍFICOS

- Indagar acerca de la diversidad sexual y de género a partir de la recopilación de historias de vida de personas diversas en Colombia por medio de entrevistas a profundidad.
- Establecer un marco referencial del documental transmedia como formato narrativo, estético y técnico a partir de revisión documental de otras investigaciones en el tema y de proyectos audiovisuales expandidos de este tipo.
- Diseñar un documental transmedia teniendo como referencia las historias de vida de los participantes de la investigación para visibilizar la diversidad sexual y de género en Colombia
- Producir un documental interactivo, un podcast y una instalación artística involucrando los participantes de la investigación desde el rol de prosumidores en el entorno transmedia.

3. METODOLOGÍA

La presente investigación-creación, se realiza a partir de un enfoque cualitativo mediante un diseño descriptivo, el cual busca visibilizar la diversidad sexual y de género de la comunidad LGTBQ en Colombia, teniendo como ejes temáticos la identidad de género, la orientación sexual y la expresión de género en un documental transmedia.

Para la selección de los participantes se usa un muestreo no probabilístico intencional por cuotas, buscando representación de las diferentes identidades de género, orientaciones sexuales y expresiones de género en distintos lugares de Colombia.

Para esto, teniendo en cuenta los objetivos específicos planteados, se plantean 4 fases metodológicas:

- Indagar: Por medio de un diagnóstico inicial realizar un acercamiento al colectivo LGTBQ+ de Colombia para conocer sus perspectivas respecto a su orientación sexual, identidad de género y expresiones de género.

- Establecer: A partir de la revisión de metodologías, se plantea una guía metodológica para el diseño de narrativas transmedia de no ficción
- Diseñar: Desarrollo de la guía metodológica Realidades expandidas para la creación del documental transmedia
- Producir: Producción de los contenidos a partir de los insumos resultado del proceso investigativo teniendo en cuenta los aspectos técnicos, estéticos y creativos.

4. RESULTADOS

A continuación, se describen los resultados metodológicos de la primera fase de la investigación enfocada en indagar, para esto, se diseñó un formulario en Google docs, el cual tenía como propósito determinar un muestreo por cuotas teniendo como criterios las zonas del país, grupos etarios y representación de las diversas identidades, expresiones y orientaciones sexuales y de género.

4.1 INDAGAR

El diagnóstico se estuvo compartiendo por redes sociales como Facebook, Instagram, twitter y Linkedn, de manera que se pudiera llegar al mayor número de personas, en estas publicaciones se hicieron menciones de organizaciones LGTBQ+ del país para que difundieran también la convocatoria. (ver figura 1).

FIGURA 1. *Convocatoria diagnóstico*

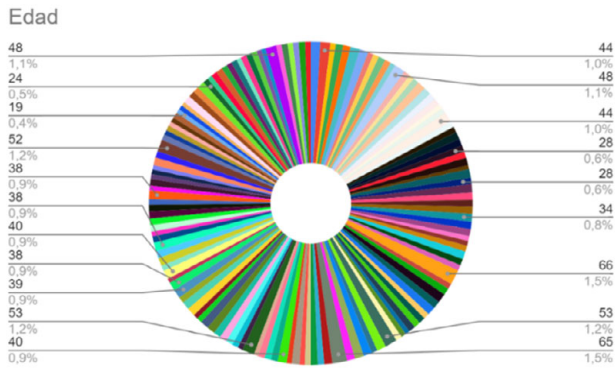


Fuente: elaboración propia

Esta fase tuvo como resultado el registro de 162 personas que de manera voluntaria quisieron participar del proceso diligenciando el formulario,

reflejando la diversidad que se encuentra en el país y se pudieron establecer los siguientes datos en el proceso:

GRÁFICO 1. *Edad de los participantes*



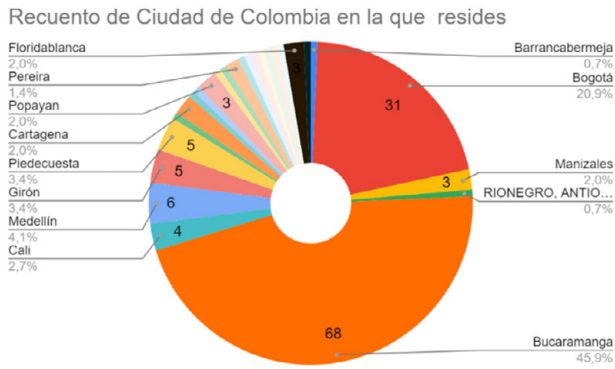
Fuente: elaboración propia

Como se evidencia en el gráfico 1 los participantes se encuentran representados en grupos etarios que van desde los 18 años que es la mayoría de edad en el país hasta los 66 años, se contó con mayor participación de personas entre el intervalo de 30 y 40 años. Es importante mencionar que no se contó con el registro de personas mayores de 70 años, a pesar de que se envío el formulario a algunas organizaciones como *los años dorados*[223], no fue posible su participación vía redes sociales debido a que algunos de ellos no cuentan con estas herramientas.

En el gráfico 2 se muestra la residencia de los participantes, en este caso, destacan algunas ciudades del país como Bucaramanga y su área metropolitana (Girón, Piedecuesta y Floridablanca), siendo esta ciudad el lugar de residencia de uno de los investigadores. Por otra parte, se encuentra Bogotá capital del país, Medellín, Cali, Cartagena que son ciudades principales y otras más alejadas como Popayán, Manizales, Barrancabermeja y Pereira; dejando en evidencia la representación de personas por parte de diferentes ciudades del territorio.

[223] Organización LGTBQ+ de personas mayores de 50 años de la ciudad de Bogotá

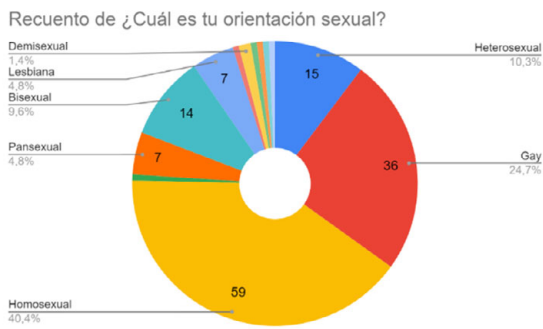
GRÁFICO 2. *Ciudad de residencia*



Fuente: elaboración propia

El diagnóstico tenía como propósito además de establecer el muestreo por cuotas, indagar en los participantes sobre su orientación sexual, la manera cómo identifican su género y cómo lo expresan. Estas preguntas buscaban que se cuestionaran a sí mismos sobre estos aspectos que usualmente no se racionalizan, sino que suceden en la medida que cada uno pueda ser o comportase espontáneamente, ser feliz consigo mismo, amar a otra persona o vestirse de algún estilo siendo esto parte de su vida.

GRÁFICO 3. *Orientaciones sexuales*



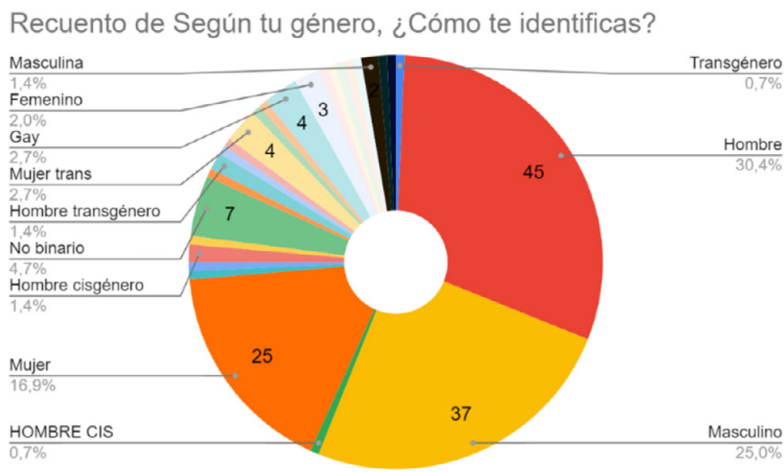
Fuente: elaboración propia

Respecto a las orientaciones sexuales, en el gráfico 3 se pudo identificar en la población que el 40.4% son homosexuales, el 24.7% son Gais, el 4.8% pansexuales, el 9.6% bisexuales, el 4.8% lesbianas y el 1.4%

demisexuales. Llama la atención en estos datos que el 10.3% son heterosexuales y son personas que se identifican como transgénero pero su orientación sexual es hacía personas del sexo contrario.

El gráfico 4 evidencia la manera como se identifican los participantes, destaca el hecho de que el 30.4% se siente hombre, el 25% masculino, el 16.9% femenino y empiezan a verse identidades transgénero con el 1.4% en hombres y el 2.7% de mujeres y personas que no entran en lo binario con el 4.7%. Estos datos relacionados con los recopilados en el gráfico 3 permiten relacionar aspectos como el hecho de que los gais y homosexuales se identifican como hombres en su mayoría masculinos, sin embargo, algunos de ellos de manera femenina. En las mujeres algunas se identifican de manera femenina, sin embargo, se presenta el 1.4% masculina.

***GRÁFICO 4**. Identidad de género*

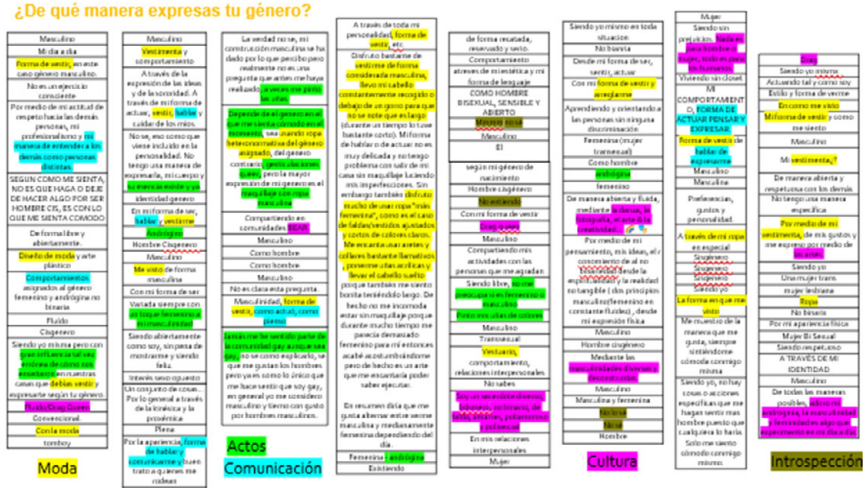


Fuente: elaboración propia

En la última pregunta del diagnóstico se busco conocer en los participantes la manera cómo expresan su género, para lo cual las respuestas fueron bastante diversas reflejando la forma como cada persona expresa su sentir respecto a la sociedad. Desde esa perspectiva en el gráfico 5 se presentan algunas de las respuestas de los participantes como por ejemplo el hecho de vestirse de alguna manera en específico, pintarse las uñas, hablar,

comportarse, usar colores diferentes, usar las artes para establecer un punto de vista, un criterio, una posición política, religiosa, cultural, etc.

GRÁFICO 5. *Expresiones de género*



Fuente: elaboración propia

Estas expresiones resultado del diagnóstico se agruparon en una serie de categorías temáticas como la moda, los actos, la comunicación, cultura y la introspección que se evidencian de manera detallado en el gráfico 6.

GRÁFICO 6. *Categorías de análisis*

Moda (vestir para mí, vestir para mostrar quien soy, cómo me veo)

Actos (Intención de hacerlo, políticos, sociales, religiosos, cómo me manifiesto)

Comunicación (verbal, gestual, simbólica, cómo me relaciono)

Cultura (arte, comunidades culturales, cómo muestro quien soy)

Introspección (Cómo me reconozco)

Fuente: elaboración propia

En el gráfico 6 se precisan las categorías de análisis a partir de una serie de cuestionamientos respecto a la manera como cada persona se ve a sí mismo desde la ropa que usa y los estilos que apropian en su estética. Cómo se manifiestan en términos de sus actos que pueden ser religiosos, políticos, sociales, entre otros. Los aspectos comunicativos que se dan desde lo verbal, lo gestual, lo simbólico que traducen la forma en la que se relacionan con los demás y sus entornos. Un aspecto relacionado con lo cultural que en este caso se manifiesta en el arte, las comunidades y grupos culturales a los que pertenecen y que determinan sus identidades y cómo a través de esta expresión muestra quienes son. Finalmente, la última categoría es la introspección que hace referencia a cómo se reconocen a sí mismos y esto surge desde la perspectiva que algunos de los participantes nunca se habían cuestionado a sí mismos la forma en la que expresan su género, era algo más espontáneo y no premeditado, ni pensado como una forma de expresión. En este sentido, el diagnóstico permitió que se lo preguntaran y cambiaran esa perspectiva.

A partir de lo planteado por los participantes en el diagnóstico respecto a sus orientaciones, identidades y expresiones y de las categorías de análisis en el gráfico 6, se determinan las cápsulas temáticas del documental transmedia, aspectos a abordar en la narrativa expandida en el gráfico 7.

GRÁFICO 7. *Cápsulas temáticas del documental*



Fuente: elaboración propia

Estas cápsulas se establecen teniendo en cuenta las respuestas de los participantes del colectivo LGTB+ reflejando aspectos de la vida cotidiana que determinan quienes son, cómo se expresan ante la sociedad y la forma como cada uno asume su vida, teniendo énfasis en aspectos tales como la familia de crianza, la familia que cada uno establece por que no tiene relación con su familia de crianza, porque se encuentran en una ciudad diferente o las familias que cada uno forma con sus parejas, amigos y mascotas.

Así mismo, dentro de la vida del colectivo está la relación con los entornos en los que se mueven y los grupos que allí interactúan como lo son los académicos, laborales, sociales, religiosos, políticos, culturales, entre otros. Desde esa perspectiva, en estos entornos se presenta discriminación por parte de los grupos fuera del colectivo y por parte de personas que están dentro del mismo colectivo que vale la pena poner en evidencia para reflexionarlo y que no siga ocurriendo.

Dentro de este marco, es necesario que en la narrativa se aborden aspectos como los derechos que se tienen y los que a su vez se vulneran debido a políticas, comportamientos y perspectivas que las instituciones públicas y privadas determinan y afectan directamente al colectivo, así como la reproducción de la violencia como algo sistémico que ocurre por ser diferente y no encajar en los estereotipos binarios que excluyen otro tipo de diversidades.

Finalmente, en el proyecto transmedia se mostrará el amor, como base de la expresión del ser humano, el amor que se siente por otra persona sin importar quien sea, cómo surgen las relaciones de amor en una sociedad excluyente, los amores que no se pueden dar a conocer, los amores ocultos, los amores que surgen en espacios no convencionales, los amores que no pueden expresar su amor en público. En consecuencia, el amor que demuestra quienes somos ante el mundo y por qué debemos ser visibles.

En el gráfico 8 se seleccionan los personajes que harán que la narrativa del documental se construya, desde la perspectiva metodológica el diagnóstico permite consolidar el muestreo por cuotas que representan la diversidad del colectivo LGTB+ quienes a través de sus historias de vida

abrirán la conversación de las diferentes temáticas que se mencionaron previamente.

GRÁFICO 8. *Personajes del documental*



Fuente: elaboración propia

Los personajes seleccionados pertenecen a diferentes zonas del país, ya que la diversidad se manifiesta de diferente manera por los rasgos culturales, las costumbres y las relaciones sociales que se dan en cada una, así mismo, se ubican en diferentes grupos etarios donde cada experiencia de vida se percibe y expresa de forma diversa y son cuotas de las diferentes identidades, expresiones y orientaciones sexuales del colectivo LGTBQ+.

6. CONCLUSIONES

A partir de la implementación del diagnóstico se establecieron las categorías temáticas del documental transmedia, así como los personajes idóneos quienes Reflejan las diferentes identidades, expresiones y orientaciones que son requeridas para visibilizar la diversidad sexual y de género en Colombia.

Las historias de los personajes y sus aportes creativos desde el rol de prosumidores permitirán la consolidación de relatos que formaran parte

del documental interactivo y del podcast. La instalación artística se diseñará teniendo en cuenta las habilidades de algunos respecto a la creación visual, audiovisual y gráfica.

El desarrollo de la investigación permitirá generar una reflexión tomando las historias de vida de los personajes para visibilizar los componentes temáticos en la obra expandida, que a pesar de que ocurran en Colombia; podrían también darse en otros contextos socioculturales ya que la diversidad está presente en todas partes.

7. REFERENCIAS

Ardini, C., Caminos, A., Puechagut, P., Ciolli, M. E., Colantti, M., Franco, S., ... & Servent, P. (2018). Contar (las) historias. Manual para experiencias transmedia sociales.

Butler, Judith (2004): *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.

Choez-Game, V. (2022) Escenario de investigación-acción participativa: un análisis desde la implementación del transmedia. aDResearch ESIC International Journal of Communication Research. 27. e194. https://doi.org/10.7263/adresic-27-194

Dyer, Richard (1986): *Cine y homosexualidad*, Barcelona, Laertes.

————————- (1983): "Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical2. Studies in Visual Communication, 9 (2), 2-19.

————————- (1990): Now you see it: studies on lesbian and gay film, New York, Routledge.

———————— (2002) The matter of images: essays on representation, New York, Routledge.

Guerrero, Óscar y Sutachan, Helena (2012): "En Colombia se puede ser. Indagaciones sobre la producción LGBT desde la academia", Nómadas, 37, pp. 219-229.

Hooks, Bell (1984): Teoría feminista. De los márgenes al centro. London, Pluto Press.

Martínez Expósito, Alfredo (2021): Disidencia e hipernormalización. Ensayos sobre sexualidad y masculinidades, Barcelona, Icaria.

Monteiro do Nascimento, D. y Duarte Gomes da Silva, E. (2011). Universos Fílmicos Dinâmicos: estratégias narrativas para novas mídias e televisão digital interativa. Revista Geminis, 215-237.

Naranjo, Elkin; Agudelo, Zaira; Correa, Guillermo Antonio (2021): "Maricas en movimiento. Tensiones, estrategias y contradicciones en la emergencia del Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia, 1975-1990", Estudios políticos, 62, pp. 27-50.

Olivé, L. (1999). Discriminación y pluralismo. Paidós.

Preciado, Paul (2002): *Manifiesto contrasexual,* Barcelona, Anagrama.

Russo, Vito (1981): The celluloid closet. Homosexuality in the movies, New york, Harper & Row.

Sánchez, Esther (2017). "El movimiento LGBT (I) en Colombia: la voz de la diversidad de género. Logros, retos y desafíos". Reflexión Política, 19 (38), pp. 116-131.

Scolari, C. A. (2009). Mapping conversations about new media: the theoretical field of digital communication. New media & society, 11(6), 943-964. https://journals.sagepub.com/ doi/abs/10.1177/1461444809336513

Tyler, Parker (1972): Screening the sexes: homosexuality in the movies, New York, Holt McDougal.

Triana, J. E. (2007). Diversidad sexual y exclusión. Revista colombiana de bioética, 2(2), 77-94.

Zuazua, M (2019). Expresiones de género. https://www.imaginamas.org/inicio/expresiones-de-genero/

Zurian, Francisco y García-Ramos, Francisco José (2021): Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX, Madrid, Fundamentos.

LO QUE LA MÁSCARA ESCONDE/REVELA. IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN HENRI DE RÉGNIER

NURIA CABELLO ANDRÉS
Universidad de La Rioja

1. INTRODUCCIÓN

La máscara, entendida como símbolo y no únicamente como objeto físico que sirve para cubrir el rostro, se erige en elemento esencial en la época fin de siglo. En este periodo de dicotomías –natural/artificial, realismo/idealismo, existencia/esencia-, la máscara se sitúa en el eje central de la problemática de la identidad y de la alteridad (de Sike, 1998).

La máscara, asociada en origen a los ritos de iniciación, religiosos y funerarios (Bédouin, 1960), está intrínsecamente unida a la idea de ser y parecer, a la representación[224]. Este elemento va a designar no sólo la parte del vestuario de los actores que se colocaban en el rostro sino también y por extensión, los personajes que portaban máscara[225] –por ejemplo, los tipos de la *Commedia dell'arte* se llaman *masques.* Este término hace referencia asimismo al disfraz y a las mascaradas.

[224] "Cacher pour mieux démontrer, dire l'indicible, exhiber l'invisible, révéler le secret, faire outrance à la pression sociale, tel est le jeu des masques. Leur pouvoir est incommensurable: assimiler l'homme aux dieux, préserver la jeunesse éternelle au-delà de la mort, faciliter l'initiation et les rites de passage, faire avancer le temps et assurer sa régénération. Depuis l'aube de l'humanité, les masques assurent ces fonctions et fascinent les hommes par leur caractère éternel, insoumis et subversif. Magnificence ou affranchissement du moi, le masque aide à traverser les frontières des apparences pour accéder au reel comme au divin.

Visage couvert, visage à découvert, les masques sont toujours presents pour mettre en scène l'ambiguïté" (de Sike, 1998, p. 11).

[225] "Máscara, además, puede ser no solo el objeto que cubre, en todo o parte, la cara del actor (o por extensión remitir a la estrecha relación del intérprete con su papel) sino también puede significar metonímicamente el empleo de trajes singulares o aparatosos que permiten hacer irreconocible la propia identidad y asumir otra" (Lobato, 2011, p. 15).

El objetivo fundamental de esta comunicación consistirá en estudiar las diferentes formas que adopta la máscara en la obra de Henri de Régnier. En este sentido, y aunque aparentemente puedan parecer ajenos a la máscara, hemos querido agrupar motivos que están, a nuestro entender, en la órbita de su simbología. Así, hablaremos tanto de las representaciones icónicas –retratos y estatuas- como de las marionetas.

2. LA MÁSCARA EN LA OBRA DE HENRI DE RÉGNIER

La vida y la obra de Henri de Régnier se edifican sobre el signo de la máscara.

> Le masque, c'est le faux, I'artifice, ce qui, par nature, n'est pas naturel. Cet attrait pour le masque qu'éprouve Régnier est caractéristique de la littérature et des milieux littéraires de la fin du dix-neuvième siècle, milieux dans lesquels l'apparence était privilégiée sur l'essence. Donner de la valeur à ce qui est fabriqué et rejeter ce qui est naturel, c'est mettre en péril l'ordre du monde et poser la question de la vérité (Leguy, 2002, p. 286).

Sus reflexiones personales revelan constantemente el dolor de Henri de Régnier, que muestra en su vida social no la verdad, sino la apariencia. Hombre tímido y atormentado, se esconde bajo la máscara, su auténtica esencia se encuentra en sus escritos íntimos, en su obra literaria: "…vivre le plus possible en soi-même et ne livrer aux relations amicales que son extériorité, sa main, son cœur si on veut, mais jamais ne dire un mot de l'intime et du sacré de *Soi*" (2002, p. 135).

2.1. Representaciones icónicas: Retratos y Estatuas

Las representaciones icónicas son una de las manifestaciones que adopta la máscara en la obra de Henri de Régnier. La característica fundamental es la animación, ya sea del retrato o de un personaje de la escena pictórica, ya sea de la estatua.

Los retratos o cuadros tienen una presencia abrumadora en la obra de Henri de Régnier, a pesar de que él mismo confiesa que no siente ninguna atracción por la pintura: "La peinture, au fond, ne m'intéresse pas. Je suis peu sensible aux couleurs; jamais un tableau ne m'a fasciné par

son harmonie propre, il m'intéresse par ce qui est représenté. En tout, j'opère toujours sur des idées –idéaliste, me voilà tout" (2002, p. 78).

La pintura –en tanto que arte que pretende la reproducción de la realidad- no posee la capacidad de evocación que sí tiene, o debe tener, la literatura. Régnier habla de ilusión, de arte engañoso y esta idea, aunque parezca paradójica en boca de este autor, supone una traición a su ideal estético:

> Quand je songe au réel effet que me produit la peinture, je suis forcé de constater l'incapacité qu'a cet art pour me charmer. Et je m'avoue le plus profond mépris que j'ai pour lui. […] La peinture me semble tout à fait en dehors de la réalité. C'est une illusion. L'effet produit sur le cerveau reformulé sur la toile en tant que mémoire oculaire d'objets plutôt qu'en tant que reproduction intégrale des choses (2002, p. 120).

Sin embargo, este desinterés por la pintura, no impide a Régnier apreciar el arte de algunos pintores. Entre ellos, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes o Whistler, este último será el modelo para el personaje de Cyrille Buttelet[226] de su novela *La Peur de l'Amour*. Junto a sus pintores predilectos declara su odio por Manet.

Por ello, y sin que pueda extrañarnos, veremos de manera recurrente la aparición en sus relatos de las pinturas de Longhi o de Tiépolo. Nombres que parecen formar parte del decorado veneciano de Régnier siempre con la vista puesta en el siglo XVIII. En numerosas ocasiones, además, las representaciones pictóricas recogen a los personajes enfundados en el traje veneciano tradicional, con la máscara, la capa, el tricornio y la bauta. En este sentido, la cuestión de la alteridad y de la identidad aparece doblemente evocada.

El caso del relato *Le pavillon fermé* merece la pena ser destacado. En él se muestra también una representación pictórica de un personaje del pasado, pero, en este caso, de la historia francesa. El cuadro ha sido realizado por un pintor del siglo XVII, La Tour. En este relato, el cuadro sirve de transmisor de los ideales simbolistas.

[226] El propio Henri de Régnier nos lo comenta en su artículo "Sur Mallarmé" (1923) en Proses Datées (1925, pp. 21-30).

El retrato de la dama de Nailly no responde a los ejemplos prototípicos de los relatos de Régnier. La única característica común parece ser la representación de un personaje del pasado, evidenciando una vez más la importancia del pasado en la obra de Henri de Régnier.

El retrato es el leitmotiv que mueve toda la narración. El narrador, investigador apasionado del tiempo pasado, descubre la historia de Sabine de Nailly en unas cartas: el amor que sentía por ella el Rey, los celos, el retiro forzado y el encierro.

> [Ces lettres] relataient certains épisodes de la vie de Versailles et, notamment, l'histoire de cette belle comtesse de Nailly dont le roi Louis XV fut amoureux et que son mari, averti par elle-même de la passion qu'elle inspirait, emmena, sans délais et à tous relais, en son château de Nailly, où il s'enferma avec elle jalousement sans qu'ils en sortissent jamais plus jusqu'à leur mort (Régnier, 1919, p. 146).

Para el narrador, el retrato del pabellón conserva esa historia, como si este retrato custodiara el alma profunda de la dama desdichada. Ese cuadro es, por tanto, la representación, la pervivencia de la dama y, en consecuencia, del pasado en el presente.

La invitación que recibe el narrador para visitar el pabellón y tener acceso al retrato incide en esa idea, juega con la duda de la pervivencia de Sabine de Nailly: "La comtesse de Nailly sera heureuse de vous recevoir dans son pavillon. Prenez, jeudi, le train de 9 h.18 du matin et descendez à la gare de Taillebois. Une voiture vous attendra. Exactitude et discrétion" (Régnier, 1919, p. 175).

El *pavillon* guarda las trazas del encierro de la dama. En esos tiempos, la única compañía de que disfruta la dama es su propia imagen representada en un cuadro. Su entretenimiento consiste en "rêver et faire de la musique". Ambas ocupaciones reflejan las teorías idealistas del Simbolismo. La música conforma un todo con la poesía que nos permite acceder a la idea; de la misma manera, el sueño nos concede la posibilidad de adentrarnos en las profundidades de nuestro ser y entrever ese otro mundo, más allá de la materialidad. En este sentido, el cuadro se interpretaría como un espejo que muestra el reflejo del alma de Sabine de Nailly:

> En face de la fenêtre du milieu, un cadre ovale s'encastrait dans la boiserie. Sous le verre usé, terni, on distinguait vaguement des couleurs incertaines, quelques contours indécis, quelque chose comme l'ombre d'une image, quelque chose que je considérais avec une émotion mélancolique, la belle Sabine de Nailly, deux fois morte, morte en sa chair périssable, morte en la poussière colorée où elle s'était survécue longtemps et qui n'était plus aujourd'hui que la cendre indistincte de sa forme et de sa beauté (Régnier, 1919, p. 190).

El cuadro, al igual que el pabellón, lleva las marcas del paso del tiempo, de la decrepitud que supone el tiempo presente. Los términos usados en el pasaje para referirse al retrato dan cuenta de esa caducidad: *verre usé*, *terni*, *vaguement*, *couleurs incertaines*, *contours indécis*, *l'ombre d'une image*…

Aun así, ese retrato representa la inmortalidad de Sabine de Nailly, la dama se sitúa fuera de las leyes de la naturaleza en cuanto a caducidad y paso del tiempo, a pesar de que el fragmento nos diga que la condesa ha muerto dos veces. La inmortalidad de Sabine de Nailly está asegurada por los ideales simbolistas, la pervivencia de la condesa en su forma ideal, no en sus representaciones materiales.

Otro tanto ocurre con las figuras escultóricas. Estas aparecen constantemente en la obra de Henri de Régnier. Su obra poética adolece en muchas ocasiones de un abuso de la descripción de estos elementos[227].

Al contrario de lo que le ocurre con la pintura, Henri de Régnier sí siente cierta querencia por la escultura[228], por las "figurillas". En el relato que

[227] Pensemos en el detalle con que Régnier representa los motivos escultóricos de las fuentes de Versalles o las figuraciones de las esculturas que adornan los jardines a la francesa que aparecen en gran parte de sus obras. Como ejemplo más representativo, a nuestro entender, en su obra poética mencionaremos La cité des eaux. En el ámbito de la prosa, queremos destacar algunos relatos de la colección La canne de jaspe como Aventure marine et amoureuse o Le voyage à l'île de Cordic, los relatos que componen Le trèfle noir dentro de esta misma colección o Le départ de Tiburce y Les amis, pertenecientes a Tiburce et ses amis de su obra Couleur du temps. Remitimos a la obra de Mario Maurin, (1972, pp. 68 y ss.) para una visión sobre el papel de las estatuas en estos dos relatos de Régnier y en general para el doble estatus positivo y negativo de la estatua en la producción literaria del autor.

[228] Henri de Régnier mantiene lazos de amistad más o menos cordiales con varios artistas de la época, en especial con Auguste Rodin por el que siente una cierta admiración y al que consigna varios comentarios en sus Cahiers Inédits, por ejemplo: "Rodin. Un sculpteur singulier – ses figures semblent encore prises dans la nature et sont presque comme des apparences

vamos a analizar a continuación, la aparición de una escultura está caracterizada por lo que llamaremos "animación de la estatua" cuyo tratamiento, al igual que en el caso de la animación de una representación pictórica, está condicionado por las teorías estéticas simbolistas.

Le heurtoir vivant pone en escena a un personaje -protagonista y narrador de la historia- de personalidad nerviosa y alma sensible, que mira hacia su interioridad y que vive en soledad. Su espacio personal es su casa natal. Esta representa su intimidad y reproduce los símbolos más queridos de Henri de Régnier y de la estética simbolista, pasillos laberínticos, espejos, conchas marinas…

Este espacio interior se dobla de un espacio exterior, los jardines de la casa, adornados con una gran profusión de estatuas que representan los animales mitológicos de simbología especial en Henri de Régnier, fundamentalmente el fauno y el centauro, asociados ambos con la sexualidad y el erotismo. Esta interpretación supone una anticipación de la tonalidad y de la temática del relato.

El jardín se completa con un estanque coronado por la estatua del hombre desnudo en el centro, que supone un reflejo del narrador. La estatua está rodeada de agua, aislada, así como el narrador aparece perdido, en un comportamiento narcisista, sin signo de apertura al otro (Régnier, 1926, pp. 296-297).

Su residencia es la representación de su psique; la casa y el jardín son la imagen de su morada mental. El narrador vive sólo consigo mismo, perdido en su laberinto interior, solo con su propio reflejo. Los objetos que posee son símbolos y sirven de enlace con el alma. Son los "conectores" que le transportan hasta su auténtico ser:

---

humaines de rochers. C'est un art violent et comme pris d'une sorte de colère, un art de torture et comme maudit" (2002, p. 187).

O este otro apunte: "Il y a chez Mirbeau une statuette de Rodin admirable et fantomatique. C'est un faune qui porte une femme sur les épaules. Les pieds du faune semblent pris dans la pierre, les poils de ses cuisess sont comme de l'herbe. Il est, par le bas, vivace et naturel et sa rusticité amoureuse se parachève du corps de la nymphe qu'il enlace et supporte, fleur suprême de chair élastique…" (2002, p. 382).

> Les coquilles m'intéressaient; je soupesais avec précaution leur fragilité; il y en avait d'astucieuses et de confidentielles; certaines recélaient encore de grains de sable; elles étaient bizarres et éloquentes; j'y appliquais l'oreille, y écoutant le bruit de la mer, longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. Le murmure semblait se rapprocher, croître et finissait par m'étourdir, m'emplir tout entier, tellement, qu'une fois, j'eus l'impression comme d'une vague qui m'enveloppait, me submergeait. Je laissai tomber la conque qui se brisa (Régnier, 1926, p. 298).

La frontera entre la casa y el exterior, entre su conciencia y el *otro*, está marcada por el llamador, que representa el busto de una mujer: "Ce heurtoir était assez remarquable, plus encore que par la sommation grondeuse de son heurt à quelque Destin abstenu, par sa forme et par sa singularité. Il représentait, dans du fer, un buste de femme terminé en volutes" (Régnier, 1926, p. 299).

La descripción del busto es elocuente. La fuerza que desprende la mujer proviene tanto de una sexualidad bastante marcada, como de la pujanza y brutalidad de la personalidad que representa y que presagia el destino de los protagonistas de la historia: "Elle avait un visage de douleur furieuse, les cheveux épars, les seins haletants, la gorge suffocante, les lèvres tordues; elle crispait sa colère muette dans le soubresaut du métal et y roidissait son attitude forcenée et captive" (Régnier, 1926, p. 300).

De repente, tiene lugar un suceso inesperado. Una mujer –sin nombre ni descripción- aparece, pasa delante de las ventanas. Una mirada basta para subyugar al narrador: "un soir donc, au crépuscule, je vis une femme qui passait. Elle me regarda.

Je l'ai suivie, je l'ai suivie, je l'ai suivie!" (Régnier, 1926, p. 300).

La descripción de esta mujer hace eco a la descripción de la estatua y retoma los símbolos de la casa, con una clara oposición entre los símbolos que representan la masculinidad y aquellos que remiten a la feminidad: la espada remite al espectro de lo masculino, las conchas al de lo femenino. Entre ambos se sitúa la figura de la estatua, que representa el amor: "Son regard était comme la lame des épées, sa voix comme le bruit profond des coquilles de la mer. Parfois elle riait, d'un petit rire. Sa beauté nue était la statue de l'amour ; sa chair semblait comme debout sur une aube éternelle" (Régnier, 1926, p. 301).

La aparición de esta mujer supone el acercamiento al *otro*. A pesar de haber vivido siempre encerrado en sí mismo, el narrador se deja llevar y sigue a la mujer desconocida y misteriosa con la que por fin "vive". Esta apertura está llena de contradicciones, de momentos de extrema felicidad y también de momentos de crisis y de desesperación. El amor es el elemento conductor, pero el problema es una mala comprensión de este sentimiento, la perversión del amor que se torna en obsesión y en violencia. La apertura al *otro* a través del amor no funciona, como ocurre en otros relatos del autor. La imagen de la mujer misteriosa se torna en elemento destructor, en ángel de la muerte:

> Le désir grondait autour de nous. Une nuit, à la lueur des torches, devant les buveurs attablés, je l'embrassai sur la bouche. Les épées jaillirent: on tua. Le meurtre lui cribla le visage de mouches éparses et elle riait debout dans la coquetterie sanguinaire de cette parure féroce (Régnier, 1926, p. 302).

Los celos comienzan a dominar la relación, en lugar de la pureza de un sentimiento verdadero. Así, asistimos a una escena de violación marcada por los colores glaucos y las texturas viscosas:

> Je l'ai traînée par les cheveux! Comme il pleuvait ce soir-là! C'était le long d'un marais verdâtre, près de joncs jaunes, sous un ciel gris. Nous étions pris à mi-corps dans la vase où nous avions roulé. Cela sentait le jonc pourri, la mousse, l'eau... La pluie lava sur nos visages la fange de notre étreinte; mais, quand nous rentrâmes au palais, les traces boueuses de nos pieds sur les dalles nous suivaient comme des crapauds qui eussent marché sur nos pas (Régnier, 1926, p. 302).

El narrador está poseído por una pasión desmedida, perversa. Los celos han pervertido su relación con el *otro* y le conducen al asesinato. La escena es de gran violencia y demuestra la falta de control del protagonista, que actúa movido por un impulso que le domina sin posibilidad de salvación. La escena muestra además un gran erotismo, y al mismo tiempo se centra en la expresión desencajada de la mujer misteriosa. La estructura de las frases fortalece el vigor del pasaje, las frases cortas y encadenadas, sin enlaces, reflejan la violencia de la escena y la agonía de la mujer que se debate entre la vida y la muerte:

> je la saisis à sa gorge toute tiède de luxure. Nous nous taisions ; son corps se crispa; elle suffoquait; ses yeux s'agrandirent, sa bouche se tordit et se mouilla d'une salive rosâtre. Parfois un soubresaut. L'ongle de son pied nu grinçait sur la pierre. Quand je la sentis morte, sans cesser de l'étrangler, je baisai ses lèvres saignantes (Régnier, 1926, p. 303).

La aliteración de los sonidos /R/ y /s/, recurrente en Régnier, refuerza la potencia de las imágenes. La repetición del sonido /R/ da cuenta de la violencia y de la lucha por la supervivencia. El sonido /s/ transmite los sofocos, la falta de aire, la pérdida del soplo vital.

Después de este episodio, el narrador vuelve a casa, al encierro, a la soledad. La experiencia de la apertura al *otro* no ha tenido éxito y el personaje se vuelve hacia sí mismo. En ese instante, reconoce la figura del llamador: es la mujer misteriosa responsable de su felicidad, pero también de su desgracia:

> Le heurtoir y crispait son torse de femme. Je la reconnus. Cette figure me paraissait quelque simulacre de mon passé, durci là, rapetissé en son effigie métallique. C'était bien la même figure qui, tiède et vivante — jadis, en un soir tragique— agonisa sous mon étreinte; le sein nu se gonflait du même soupir, la face douloureuse et frénétique souffrait là, mais la bouche fermée et les yeux clos dans un repos définitif et minuscule (Régnier, 1926, pp. 304-305).

La simbología es notable. El llamador parece representar a ese *otro* que llama a la puerta, que quiere formar parte de nuestra identidad. El protagonista, por su parte, no ha sido capaz de encontrar el equilibrio entre su *yo* y la parte exterior, el *otro* que todos tenemos que encontrar: “Je me suis exorcisé de moi-même; ce que j'ai tué venait de moi et m'appelait du dehors. Il fallait avoir baisé la vie aux lèvres et l'avoir saisie à la gorge pour être libre de ses fantômes” (Régnier, 1926, p. 305). Así, la única solución posible –ante su incapacidad manifiesta para integrar al *otro*- es replegarse sobre sí mismo. Su identidad, por lo tanto, seguirá siendo problemática, marcada por una perversidad extrema.

Junto a la estatua animada–y en estrecha relación con ella- la obra de Henri de Régnier está repleta de marionetas.

2.2. MARIONETAS

El siglo XIX, como consecuencia de las ideas románticas, retoma el interés por el teatro de marionetas después de siglos de desprestigio. A partir de la segunda mitad de siglo, el interés de la marioneta se acentúa como demuestra la publicación de la ambiciosa obra de Charles Magnin (1862) sobre la historia de la marioneta en Europa o la posterior publicación de Ernest Maindron (1900) sobre marionetas y guiñoles que parte de las informaciones aportadas por Magnin.

Entre estos dos trabajos, que intentan sentar las bases de un estudio serio, preciso y documentado sobre este elemento, aparecen las obras de Maurice Sand (1862) y de Georges Sand (1877) sobre las marionetas y los personajes de la *Commedia dell'arte*.

La época fin de siglo va a mostrar un interés notable por la marioneta y el teatro. Junto a una novedosa visión de la escena teatral, tendremos también un gusto muy acentuado por las máscaras de la *Commedia dell'arte*, a las que dotarán de un significado simbólico.

Así, el teatro simbolista[229], bajo el que subyace un rechazo al teatro burgués y realista, va a impulsar otra visión de la marioneta, alejada de la tradición de la *Commedia dell'arte*. La marioneta se convierte en un símbolo capaz de expresar el ideal simbolista[230].

El propio Henri de Régnier se ve envuelto en esta transformación de la concepción teatral. En enero de 1892 publica *La gardienne* en *La Wallonie*[231].

---

229 No podemos extendernos en analizar las premisas del teatro simbolistas. Para una visión sintética pero completa, remitimos al capítulo de Sarrazac (1992, pp. 705-730), sobre todo pp. 718 y ss.

230 Maeterlinck, en un ensayo aparecido en la revista La Jeune Belgique (1890), habla del peligro que existe en una obra de teatro de perder de vista lo más importante en una obra de arte: el símbolo. Esto se debe, según Materlinck, a la presencia del actor. De ahí la importancia de la máscara que mitiga la presencia del ser humano y libera el símbolo. La única solución posible para Materlinck pasa por la desaparición del actor, que sería sustituido por figuras desencarnadas capaces de dejar vivir el símbolo. Estas figuras, estáticas, sin identidad propia, de las que habla Maeterlinck, se identifican con muñecos de cera, marionetas, autómatas.

231 Incluido después en Tel qu'en songe. Este largo poema, que en principio no estaba destinado a ser representado, poseía las condiciones necesarias para su puesta en escena

Si bien la concepción del símbolo en Henri de Régnier le conduce a aceptar los planteamientos del teatro simbolista, no es menos cierto que su pasión por Venecia y el Carnaval, así como su admiración por el teatro de Molière, le llevan a sentir una predilección por las marionetas que representan los personajes de la *Commedia dell'arte*. Así, en *Marceline et la punition fantastique* el desarrollo de la historia gira en torno a un teatrillo de marionetas que son símbolos que nos permiten acceder al ideal[232].

Este relato comienza y termina en Venecia que, a pesar de no ser el escenario principal del relato, sí representa simbólicamente el espacio fundamental sobre el que pivota la acción.

La pintura de los personajes posee una importancia capital para la comprensión del papel que juegan las marionetas en el mismo. El narrador protagonista se nos presenta como un burgués acomodado pero que no lleva un tipo de vida al uso para un representante de su clase. Siente una inclinación natural hacia la belleza y la imaginación y no hacia los bienes materiales.

Es el candidato ideal para el acceso al ideal. No tiene trabajo útil, ni hábitos comunes, es un soñador tal y como lo entendía Baudelaire. Su infancia y adolescencia solitaria le llevaron a encerrarse en sí mismo y a vivir una vida de sueños a través de la imaginación. Su tío Anselmo, tutor legal, es un excéntrico apasionado de los libros que deja a su pupilo crecer en su mundo interior. Se perfilan así las figuras del tío y del sobrino como la de una imagen y su reflejo. Ni la utilidad práctica de las cosas, ni el materialismo les preocupan.

"simbolista", tarea que llevará a cabo Lugné-Poe en Le théâtre de l'Oeuvre el 20 y el 21 de junio de 1894 (Losco-Lena, 2014, pp. 49-61; Besnier, 2015, pp. 161 y ss.; Régnier, 2002, pp. 352, 384 y 394).

232 "Tout le mouvement symboliste a réinvesti cette problématique, en envisageant plus largement l'aptitude de la marionnette à incarner diverses formes de l'au-delà. La première tâche de la marionnette sera alors d'ouvrir la voie au mystère, en devenant le médiateur idéal du poème auquel l'homme fait écran. […] Dans la conception métaphysique de l'art qui est celle des symbolistes, l'acteur ne fait pas seulement écran à la beauté du texte. Il fait écran au symbole, à la part d'inconnu et de correspondance avec le cosmos ou l'au-delà contenu dans tout poème" (Beauchamp, 2008, folio 11).

La presentación del protagonista se ve reforzada por la aparición de un personaje que le sirve de contrapunto: su mujer Marceline. Esta figura encarna lo opuesto al personaje, Régnier realiza la caracterización del personaje a partir de una situación concreta, en la que el comportamiento de Marceline refleja los rasgos más significativos de su carácter, logrando así una descripción sutil, eficiente y certera. La situación concreta en la que aparece, la venta de un reloj antiguo de la familia, lleva además implícitas ciertas connotaciones simbólicas como el rechazo por el pasado, desprecio a lo que no se puede medir o controlar, el apego por la vida presente, la confianza ciega en el progreso, la ausencia de cualquier sentimentalismo… Estos rasgos, definitorios del carácter de Marceline, además, entran en conflicto con el carácter que define al protagonista del relato.

Son dos personajes antagónicos, cada uno representa simbólicamente los dos pilares sobre los que erige la estructura simbólica del relato. Jacques posee alma de poeta, es idealista y soñador. Marceline encarna el presente materialista que está acabando con el pasado y la Poesía y para la que el ideal significa menos que nada.

El narrador-protagonista intentará en varias ocasiones "convertir" a Marceline, pero las diferencias entre ambos no son exteriores, sino que pertenecen al ámbito de lo interior, al alma. Si el amor en Régnier es un sentimiento al que siempre tiende, como verdadero y salvador, en este caso -como ocurre en su vida real- no funciona, porque está asentado sobre pilares falsos por parte de ambos: él se ha basado en el amor físico, sensual y no en un sentimiento puro, que nace del alma; ella ha basado ese amor en los objetos materiales y en su interés personal:

> j'étais tout désir et passion et je ne voyais en Marceline qu'une délicieuse fleur de jeunesse et de volupté! Néanmoins, comment se résoudre à admettre que Marceline fût bien vraiment et irrémédiablement ce qu'elle se montrait à présent! Fallait-il renoncer au désir de l'associer à la vie de mon esprit, l'abandonner ainsi au pire d'elle-même? (Régnier, 1919, p. 241).

Como personajes antagónicos, la actitud de cada uno de ellos ante sus diferencias es opuesta. La solución que encuentra el narrador protagonista es volver a sus ensoñaciones, replegarse en su mundo interior. El

teatrillo de marionetas será su escapatoria y las marionetas sus confidentes:

> Chacun n'a-t-il pas en ce monde le choix de son divertissement et le droit de s'employer soi-même à sa guise? Pour moi, je vivais réfugié en mes chères rêveries; je regardais les photographies rapportées d'Italie, et, je puis bien le dire, j'attendais avec impatience l'arrivée de mes chères marionnettes. [...] Quels charmants compagnons ils me seraient dans ma solitude! Comment nous pourrions bien parler ensemble de notre chère Italie! Je me réjouissais en pensée de ses colloques et j'appelais de tous mes voeux la venue de ces futurs confidents de mes chimères et de mes songes (Régnier, 1919, pp. 249-250).

La solución que encontrará Marceline a las inclinaciones de su marido será la venganza más cruel. La destrucción de su espacio íntimo, su lugar de preferencia para la ensoñación desde su más tierna infancia, su casa: La Troublerie.

Por eso, cuando Marceline destruye este espacio del pasado y de la ensoñación, el protagonista se revela, se vuelve loco. El acto de Marceline representa una crueldad extrema, ha atacado las posesiones más preciadas de su marido: sus recuerdos, su pasado, sus fantasías. Marceline cambia todo eso por un hogar impersonal, moderno, funcional, es la imagen del tiempo presente, del progreso que todo lo arrasa:

> La Troublerie, ma chère Troublerie était maintenant un lieu dépouillé, déshonoré où toute rêverie serait désormais impossible. [...] Mais pourquoi avait-elle fait cela? Quelle méchanceté lui avait poussé au coeur, quelle folie lui avait passé par la cervelle? Et devant ce vandalisme stupide ou pervers, devant ma maison défigurée, dévastée de tous ses chers souvenirs, je me mis à pleurer comme un enfant (Régnier, 1919, pp. 269-270).

La ciudad de Venecia, concebida por el narrador, en un primer momento, como un espacio salvador, representa más bien el lugar de conflicto. Será aquí en un anticuario, donde el narrador encuentra el teatro de marionetas "fatídico".

La descripción del teatro y de cada una de las marionetas es muy detallada, lo que demuestra realmente la importancia y el carácter simbólico de este motivo. Primero asistimos a la presentación del teatro con su nombre y su decorado que reproduce los lugares emblemáticos de Venecia. El teatro es, a los ojos del protagonista, ese objeto mágico y

misterioso, ese elemento que no puede ser aprehendido mediante los parámetros habituales de la percepción:

> Je n'avais d'yeux que pour mon cher petit théâtre et pour son cartouche qui portait inscrits en lettres d'or ces mots magiques: *Casa di Arlechino*. Dressé dans un coin de la pièce, il me fascinait. Entre ses portants, encadrée d'une délicate moulure dédorée, la scène ouvrait sa minuscule profondeur sur un décor de toile peinte représentant la place Saint-Marc. On y distinguait la Basilique, le Campanile, l'angle de la Libreria et des Procuraties. Dans ce décor, suspendus à des fils, se tenaient une douzaine de personnages qui, ainsi que me l'avait fait remarquer M. Barlolti, avaient vraiment l'air d'être vivants (Régnier, 1919, pp. 202-203).

Con esta primera descripción queda ya patente el carácter atípico del teatro, que ejerce una especie de embrujo sobre el narrador. Las palabras mágicas del nombre y los personajes que parecen tener vida propia, así como la descripción previa del anticuario van en el mismo sentido. La perspectiva en tres dimensiones ayuda a crear la sensación de veracidad, por lo que los indicios sobre la animación de las marionetas son más que evidentes. El ambiente ya ha sido preparado por la descripción del anticuario, que parece llevar máscara y ser quizás un ser más de ese teatrillo. Asimismo, Henri de Régnier, se deleita recordando la *commedia dell'arte*, aunando imaginación, fantasía e improvisación (Régnier, 1919, p. 203).

Este largo preámbulo sirve de preparación para la descripción de las marionetas; todas ellas llevan los trajes tradicionales de los personajes de la *Commedia dell'arte*. Los rasgos típicos de estos personajes parecen haber sido conservados en sus miniaturas:

> Oh! l'amusante troupe qu'ils formaient, les "burattini" de M. Barlolti, en leur assemblage bariolé! Il y avait là Pantalon avec son pourpoint de drap rouge et sa grande robe de drap noir, Pantalon, avec son masque bistre sous son bonnet de laine, Pantalon aux pantoufles jaunes; et auprès de Pantalon, Brighella et Tartaglia: Brighella tout habillé de blanc et chamarré de passementeries vertes, avec son masque à moustaches, son escarcelle et son poignard; Tarlaglia en drap vert rayé de jaune et portant sur le nez de grosses lunettes bleues. II y avait là le noir Scaramouche à la figure enfarinée, à la moustache et aux sourcils peints, et le blanc Pulcinello, masqué de noir sous son chapeau de feutre gris, et Rosaura et Giacometta, et Coralline au casaquin et à la jupe de soie verdatre, rayés de vert d'eau, et l'élégant Lélio tout emplumé, tout galonné, tout pailleté, tout tuyauté, et Mezzetin avec Colombine, et Arlequin, Arlequin dont la

> veste et le pantalon jaune clair s'ornaient de triangles d'étoffe jaune et verte, Arlequin avec son masque, son serre-tête et sa mentonnière noire et qui arborait au chapeau une queue de lièvre et qui saluait gravement de la batte trois personnages du Carnaval de Venise, en manteau et baûta, masqués de blanc et le tricorne en tête (Régnier, 1919, pp. 203-204).

Régnier, mostrando ser un auténtico conocedor en la materia, pasa revista a todos los personajes de la *Commedia dell'arte*, a los más clásicos y a los que fueron después más populares en Francia. El acento está puesto en su vestimenta y en su máscara. Además, muy en el gusto de Henri de Régnier, estos personajes están acompañados de otras marionetas que representan a tres venecianos ataviados con su traje tradicional, cuyo ornamento más representativo es también la máscara. La máscara y Venecia son uno y además son dobles, como demuestra la presencia en el centro de esta asamblea de otro personaje destacado que no forma parte de la *troupe*: el Centauro. Este animal, emblema de la poética de Henri de Régnier, es un ser doble, que tiene además la particularidad de poseer el pelaje blanco y negro, otra manifestación más de la unión contrarios y que refuerza las pistas sobre la naturaleza de las figuras del teatrillo: "un Centaure cambrait fièrement son torse d'homme barbu sur un corps de cheval aux sabots de corne, oui, un Centaure, et qui avait, en plus de celle de se trouver sur la Piazzetta, la singularité d'être pie!" (Régnier, 1919, p. 204).

Así, ante los planes de Marceline, los personajes del teatrillo cobrarán vida y salvarán al protagonista a la vez que castigan a Marceline. El relato retoma, casi palabra por palabra la primera descripción, con una única pero esencial diferencia: esta vez, el narrador-protagonista se dirige a ellos directamente, hablándoles como si estuvieran vivos. El cambio del pronombre de la tercera persona a la segunda prepara el encuentro de los dos mundos (Régnier, 1919, p. 277).

La transformación tiene lugar, los muñecos parecen haber cobrado vida:

> il me semblait que les trois personnages vénitiens, debout sur le devant du théâtre, venaient de bouger. L'un d'eux s'était avancé vers le Centaure barbu qui, lui aussi, avait changé de position. Il avait relevé une de ses jambes et, la tête tournée, m'apparaissait à présent de profil. Au même moment, Arlequin fit un mouvement avec sa batte (Régnier, 1919, p. 278).

No sólo cobran vida, sino que adoptan un tamaño "natural". Primero el Centauro:

> Le Centaure barbu avait, d'un bond, franchi la rampe et sauté à bas de la scène. Avec précaution, il s'avançait vers l'endroit où j'étais étendu et, par un phénomène étrange, à mesure qu'il s'approchait, je le voyais grandir. Auparavant minuscule, quand il fut près de moi, il avait atteint la double taille naturelle d'un cheval et d'un homme (Régnier, 1919, p. 280).

Luego las demás marionetas: "À mesure qu'ils s'avançaient vers mon grabat, le phénomène que j'avais déjà observé pour le Centaure se reproduisait pour chacun d'eux. Ils grandissaient à vue d'oeil et atteignaient leur taille naturelle" (Régnier, 1919, p. 281).

Todas sus dudas ante lo que está contemplando parecen resolverse cuando escucha hablar a las marionetas. Las palabras de Arlequín, que se convierte en *porte-parole* de Henri de Régnier, son la verbalización de los anhelos del poeta simbolista, que aúna pasado y ensoñación para acceder al ideal:

> — Aimable seigneur. Arlequin et sa troupe comique vous présentent leurs hommages et veulent que vous sachiez que nous sommes tous à votre service. [...] Nous connaissions assez l'humanité pour savoir qu'elle est l'ennemie de la fantaisie et de la chimère et nous avions deviné que dame Marceline et vous n'étiez pas de la même famille d'esprits. [...] Oh! bon seigneur, laissez ce monde pour lequel vous n'êtes pas fait, ce monde réel auquel vous n'avez jamais entendu rien. Venez dans le nôtre, c'est celui qui vous convient. Laissez là Marceline et ses séides. Venez avec nous. Acceptez l'invitation de ce beau rayon de lune qui glisse par la lucarne. Son chemin argenté vous conduira vers notre Venise bienheureuse. Vous y prendrez le manteau et la baüta, comme ces trois seigneurs que vous voyez là et qu'ainsi nous avons délivrés des servitudes du réel, et vous appliquerez sur votre visage le blanc masque de carton à travers lequel on voit la vie sous les mille couleurs de la fantaisie et du rêve dont je porte, aux pièces de mon habit, la livrée changeante et mobile (Régnier, 1919, pp. 282-283).

Marceline, sin embargo, es transformada en una marioneta. Ella no accede, muy al contrario. Pierde su condición humana para convertirse en un objeto. Como no tenía alma, ni sentimientos que le guiaran en su conducta, queda reducida a lo que más apreciaba: un objeto material. Además, ironías del destino, capricho o "justicia divina", un objeto sin utilidad. Aquello que más odiaba en el mundo, un objeto con el que

distraerse, dejar volar la imaginación y librarse a la ensoñación: "Marceline était suspendue à un fil, la tête en bas, et s'y balançait mollement; puis le balancement s'arrêta et elle demeura immobile" (Régnier, 1919, p. 284).

El final plantea la posibilidad de que todo haya sido un sueño y que nada de lo narrado haya pasado. Esta *rêverie* pude interpretarse como un aviso que, a modo de sueño premonitorio, advierte a los personajes de lo que puede ocurrir si Jacques compra el teatrillo.

3. CONCLUSIONES

La máscara es un símbolo que refleja la dualidad del ser humano. De igual manera, representa el complejo juego entre la apariencia y la realidad: lo que mostramos y lo que somos en realidad.

En Henri de Régnier, la máscara reviste diversas formas; en los relatos que hemos analizado, hemos establecido, por una parte, las representaciones icónicas y, por otra, las marionetas.

Los relatos *Le pavillon fermé* y *Le heurtoir vivant* presentan como rasgo esencial una representación icónica –ya sea un retrato, ya sea una escultura- que cobra vida y se anima, manifestándose, así, como ejemplo prototípico de alteridad. En *Marceline ou la punition fantastique*, hemos observado cómo estas marionetas, reproducciones de los personajes de la *Commedia*, se han revestido de un significado especial y se han convertido en símbolos que reflejan el ideal estético del autor.

4. REFERENCIAS

Beauchamp, H. (2008). La marionnette contre l'acteur: enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes). En La vie filmique des marionnettes (pp. 91-106). Presses universitaires de París Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/810>

Bédouin, J-L. (1960). Les Masques. Presses Universitaires de France.

Besnier, P. (2015). Henri de Régnier. De Mallarmé à l'Art déco, París, Fayard.

De Sike, Y. (1998). Les masques: rites et symboles en Europe. La Martinière.

Leguy, A. (2002). Henri de Régnier et Venise. [Tesis doctoral, Université du Maine]. http://www.theses.fr/2002LEMA3005

Lobato, M. L. (Coord.) (2011). Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro. Visor Libros, DL.

Losco-Lena, M. (2014). La Gardienne, un poème théâtral symboliste et Nabi. En B. Vibert (Ed.), Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin? (pp. 49-61). Classiques Garnier.

Maeterlinck, M. (1890). Menus propos: Le théâtre. La Jeune Belgique, série 1, tome 9 (1-12), 331-33 Digithèque Revues littéraires belges, http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c12716

Magnin, C. (1862). Histoire des marionettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Michel Lévy.

Maindron, E. (1900). Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges. Félix Juven.

Maurin, M. (1972) . Henri de Régnier: le labyrinthe et le double. Les Presses Universitaires de Montréal.

Régnier, H. (1919). Histoires Incertaines. Mercure de France.

Régnier, H. (1925). Sur Mallarmé (1923). En Proses Datées (pp. 21-30). Mercure de France.

Régnier, H. (1926). La canne de jaspe. Mercure de France.

Régnier, H. (2002). Les Cahiers Inédits (1887-1936). Éditions Pygmalion/Gérard Watelet.

Sand, G. (1877). Le théâtre des marionnettes de Nohant. En Dernières Pages (pp. 123-179). Calmann Lévy. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884050c

Sand, M. (1862). Masques et bouffons, comédie italienne. A. Lévy fils.

Sarrazac, J-P. (1992). Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible. En J. Jomaron (Ed.), Le théâtre en France. Du Moyen Âge à nos jours (pp. 705-730). Armand Colin.

SECCIÓN III

GRAMÁTICAS VIRTUALES:
REDES, NODOS, CONFIGURACIONES

EL DEBATE SOBRE EL LENGUAJE INCLUSIVO EN FRANCIA: ANÁLISIS DE ACTITUDES EN LA PRENSA Y LAS REDES SOCIALES

LAURA MELERO CARNERO
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre el lenguaje inclusivo llegaron en la década de los 70 en Estados Unidos con el trabajo de Robin Lakoff en 1973. En él, Lakoff defiende que en el lenguaje, dos palabras pueden ser sinónimos, pero, una palabra puede usarse de forma favorable, mientras que la otra puede usarse de forma desfavorable (Lakoff, 1973, p. 45). Desde este trabajo de aquella década hasta la actualidad, el número de trabajos de investigación ha ido aumentando, en los que se ha estudiado el tratamiento del lenguaje inclusivo en los medios de comunicación y en las redes sociales, las actitudes de los hablantes ante su uso, el masculino genérico, en los libros de texto de instituciones educativas que se ha dado en mayor grado en el inglés, pero también en el español, en el italiano, en el alemán y en otras lenguas (Talosa, 2018; Formato y Tantucci, 2020; Guerrero Salazar, 2022; Martínez Linares, 2022, Pérez-Sabater, 2015; Pano Alamán, 2022; Bonnin y Coronel, 2021; Sato, Gabriel y Gygax, 2016; De Lemus y Estevan-Reina, 2020; Kellert, 2022; Peters, 2020; Kirey-Sitnikova, 2021; Paterson, 2020; Sarrasin, Gabriel y Gygax, 2012; López Medel, 2022).

En Francia, país en el que se centra este capítulo, el proceso de la feminización del lenguaje fue completamente distinto a diferencia de otros países como España o Suiza. Hasta el siglo XVI el francés tenía formas lexicales femeninas en oficios, títulos, cargos y funciones. A partir del siglo XVIII, se masculiniza la lengua y se aparta a las mujeres de las profesiones y, además, adquieren la posición de "esposa de". A partir

del siglo XIX, se retomó la lucha por la visibilidad de las mujeres en la lengua. En el siglo XX, ocurren tres fenómenos fundamentales: la creación de la comisión de terminología (1984), la publicación de los resultados de la comisión de 1984 en la *Circulaire du 11 mars 1986 relative à la féminisation des noms des métiers, fonction, grade ou titre* (1986) y la publicación de la *Circulaire 1998 relative à la féminisation des noms des métiers, fonction, grade ou titre*, junto con la publicación de la guía para la feminización del lenguaje *titulada Femme, j'écris ton nom…: guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions* (Becker y al., 1999; citado en Fontanille, 2021, pp. 231-232). Años posteriores, se creó *Le Haut Conseil à l'egalité entre les femmes et les hommes,* una institución cuyo papel fundamental es el de proponer unas políticas sobre los derechos de la mujer (Fontanille, 2021, p. 232). El 22 de septiembre de 2017, Le Figaro publicó un artículo en el que denuncia el empleo de la escritura inclusiva en un manual escolar, y el 17 de noviembre de 2017, el periódico Slate.fr publica un manifiesto firmado por 314 profesores, quienes declararon que no iban a enseñar que el masculino prevalecía sobre el femenino (Loison-Lerute, 2020, p. 6).

El interés por los estudios de género en Francia ha provocado la creación de programas de estudios de estos ámbitos en forma de másteres o de asignaturas dentro de otros programas de estudios universitarios de ambos países. El estudio sobre el lenguaje inclusivo en el francés también ha llevado al desarrollo de otras investigaciones, como es el estudio de las guías de feminización del lenguaje y sus funciones principales (Elmiger, 2000); los debates sobre la feminización del léxico y del discurso en francés (Matthey, 2000); el debate sobre el lenguaje inclusivo en el columnismo lingüístico en la prensa francesa (Fontanille, 2021); los problemas a la hora de caracterizar los contenidos de las guías de feminización del lenguaje (Elmiger, 2022); las recomendaciones que hacen estas guías para evitar el abuso del masculino genérico (Elmiger, 2021); los argumentos de los defensores del masculino genérico y los defensores del lenguaje inclusivo (Elmiger, 2018); las actitudes de los hablantes del inglés y de los hablantes del francés ante el lenguaje inclusivo (Coady, 2020); sobre la producción de los manuales de lenguaje no sexista

(García, 2018); el estudio comparativo de los manuales de lenguaje inclusivo en los países francófonos y las regiones italianas (Elmiger et al, 2013); o el análisis de las publicaciones sobre el lenguaje inclusivo francés en las redes sociales por estudiantes universitarios franceses (Golda, Zywicka y Ferreira, 2021).

No obstante, a pesar de este interés de los estudiosos por el lenguaje no sexista en francés, existen diferencias de opiniones con respecto a su uso, especialmente en medios con gran influencia en discursos sociales, como son la prensa y las redes sociales, en este caso, Twitter Por lo tanto, esta investigación se centra en el análisis y comparación de las actitudes del periodismo francés y de los usuarios de Twitter hacia el uso del lenguaje inclusivo en el francés. Partimos de la hipótesis de que Twitter muestra una actitud más positiva hacia la inclusión del lenguaje inclusivo que la prensa, y que esta, a pesar de que algunos artículos defienden su inclusión, todavía hay una gran parte que se muestra reticente a su uso. El motivo por el cual se ha elegido Twitter y la prensa se debe a que, por un lado, Twitter, mediante la publicación en mensajes de 140 caracteres, "permite crear contenidos […] que son difundidos de manera inmediata a otros usuarios que han elegido recibirlos" (Mancera, 2014, p. 164). Además, de las funciones que tiene Twitter es que los usuarios pueden "informar, informarse y opinar sobre cualquier tema compartido por los usuarios que se siguen, generalmente, entidades públicas y privadas, celebridades y expertos en todo tipo de cuestiones" (Pano y Mancera, 2014, p. 237). Por otro lado, la prensa es, según Llamas Saiz (2015), "un poderoso medio de difusión de actitudes valorativas" hacia determinadas cuestiones (p. 197).

Para llevar a cabo dicho estudio, se ha creado un corpus de columnas de opinión y de publicaciones en Twitter sobre el lenguaje inclusivo en el francés como punto de partida para conocer las actitudes reflejadas por los hablantes del francés. El trabajo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, el apartado 2 se exponen los objetivos principales que pretende alcanzar este trabajo. A continuación, en el apartado 3, se muestra el corpus creado para el estudio, y en el apartado 4 se muestran los resultados de las opiniones de los columnistas y de los usuarios de

Twitter. Por último, el apartado 5 muestra las discusión de los resultados y en el apartado 6 las conclusiones de la investigación.

2. OBJETIVOS

- Estudiar las actitudes lingüísticas que promueven los hablantes franceses con respecto al lenguaje no sexista.
- Elaborar un corpus de columnas de opinión y publicaciones de Twitter sobre el debate del lenguaje inclusivo en el francés, como punto de partida para conocer el estado actual de este debate.
- Comparar los discursos de Twitter y los discursos de la prensa francesa sobre el lenguaje no sexista.
- Observar si los hablantes aceptan o rechazan utilizar recursos lingüísticos inclusivos para evitar un lenguaje no discriminatorio.
- Enumerar los argumentos más frecuentes utilizados por la prensa y Twitter para mostrar su valoración hacia el lenguaje inclusivo francés.

3. EL CORPUS

El corpus está formado por 208 tuits y 39 artículos de opinión de distintos periódicos de Francia, en los que se discute sobre el uso del lenguaje inclusivo. La creación de dicho corpus sirve de punto de partida para comprobar si esta cuestión recibe atención o es un tema que pasa desapercibido en la sociedad francesa. Para la búsqueda del material, el francés cuenta con varias maneras de referirse al lenguaje inclusivo: *langue non sexiste, écriture inclusive, écriture épicene, langue inclusive* y *langage inclusif*. En primer lugar, en la prensa se ha confeccionado un listado de periódicos franceses (un total de 36 periódicos de carácter nacional, regional y local). A continuación, en la barra de búsqueda de cada uno de ellos, se han escrito las cinco palabras clave para referirse al lenguaje inclusivo y, tras esa búsqueda, se han seleccionado aquellos

artículos de opinión que incluyen esas palabras. En la Tabla 1 se muestra el nombre de los periódicos seleccionados para este corpus, junto con el lugar de edición de estos periódicos y el número de artículos seleccionados:

***TABLA 1**: Información sobre los periódicos franceses*

Nombre del periódico	Lugar de edición	Número de artículos seleccionados
Le Figaro	París	7
Le Monde	París	7
Libération	París	6
La Croix	París	5
20 Minutes	París	1
Les Echos	París	7
Mediapart	París	5
Midi Libere	Montpellier	1

Por otra parte, con Twitter se ha realizado el mismo procedimiento que con la búsqueda de artículos de opinión: en la barra de búsqueda, se han escrito las cinco palabras clave para designar al lenguaje inclusivo en el francés y se han recopilado tuits de los apartados *Destacado*, es decir, aquellos tuits que han recibido más interacciones, más retweets y más me gusta, y *Más reciente*. A continuación, en el siguiente apartado, se verá si los usuarios de Twitter y los columnistas de opinión de los periódicos franceses muestran actitudes positivas o negativas al lenguaje inclusivo, los argumentos que utilizan para mostrar defensa o rechazo de este lenguaje y comparar dichas actitudes.

4. RESULTADOS

4.1. EL LENGUAJE INCLUSIVO EN TWITTER

Dentro de los 208 tuits recopilados para este análisis, se han observado las siguientes características: por un lado, se encuentran aquellos tuits que apoyan el uso del lenguaje inclusivo para representar no solo a las

mujeres, sino también a aquellas personas que no se identifican con ninguno de los dos géneros, pero, por otro lado, se encuentran aquellos tuits que rechazan este lenguaje y proponen una serie de argumentos justificados para mostrar su rechazo. En primer lugar, en el primer grupo, no sólo están los que defienden el lenguaje inclusivo, sino que también están los que son neutros con dicho tema o los que sí que están de acuerdo con incluir un lenguaje no sexista, pero, en lugar de las nuevas terminaciones creadas, prefieren utilizar formas lingüísticas que ya están aceptadas en la lengua francesa, como se observa en (1) y (2). Los que apoyan el lenguaje no sexista en el francés mencionan aquellas lenguas que ya utilizan este lenguaje. En el ejemplo (3), el usuario utiliza el italiano como ejemplo de lengua incluye tanto anglicismos como lenguaje inclusivo y que su institución respalda su uso:

> (1) Je préfère dire «oh j'adore celui là» ou «je trouve que cet artiste est formidable» Plutôt que «mon artiste est le meilleur» ou «untel sont au dessus du lot» Ce sont des éléments de langage qui ont leur importance, l'un est neutre l'autre implique une hiérarchie. (06/02/2022)
>
> (2) En français, le point médian est fort joli, mais on peut aussi se prononcer en faveur du tiret (exemple : je suis séduit-e par cette forme de langage) : il a l'avantage d'être totalement conforme aux règles. Car le trait d'union est là pour unir différentes parties d'un mot. 2/ (26/09/2019)
>
> (3) L'italien est parlé par 63 millions de personnes et utilise beaucoup de mots anglais (computer, lockdown). Est-ce que leur Académie s'en alarme? Non, elle constitue de grands corpus et recommande un langage inclusif. C'est ça, une académie savante. https://accademiadellacrusca.it (16/02/2022)

Además de comparar la lengua francesa con otras lenguas, algunos usuarios critican a aquellas personas que critican el lenguaje inclusivo y no se informan, como se ve en el ejemplo (4), pero también critican a la Academia Francesa por ser una institución que excluye a las mujeres desde el punto de vista lingüístico (5). Otros argumentos observados en los tuits que apoyan el lenguaje inclusivo son los que defienden la utilidad y las virtudes de este lenguaje, los que piden esfuerzos a los hablantes para que usen un lenguaje más neutral, los que seguirán usando este lenguaje hasta que la Academia Francesa no se pronuncie, los que defienden que este lenguaje responde a problemas actuales, como se ve en

(6) y los que defienden que el 50% de la población lo componen mujeres y personas trans (7):

> (4) Quand on partage des glossaires, des dictionnaires sur le langage neutre et diverses ressources, c'est pas pour faire joli, c'est pour que vous preniez la peine de vous renseigner, d'appréhender nos existences à minima et de nous respecter AU QUOTIDIEN. (06/06/2019)
>
> (5) Institution d'hommes qui voulaient rendre le langage plus neutre, et asseoir sont autorité dans le langage à une époque où les femmes trouvent peu à peu leur place dans la société et gravissent des "échelons". Petit à petit, l'Académie condamne certains termes. (22/12/2020)
>
> (6) Un constat : traditionnellement la langue française est sexiste puisque le masculin l'emporte. L'écriture inclusive est une première solution mais peu pratique à l'oral. Idée : pourquoi ne pas créer des articles et des noms de genre neutre ? Chaque langue évolue après tout. (26/03/2022)
>
> (7) Les femmes et les personnes trans représentent à minima 50 % de la population. Pour un langage plus inclusif, nous nous intéressons aujourd'hui à la question du genre. Notre objectif : permettre une meilleure expérience pour les femmes, les personnes trans et non-binaires. (30/03/2022)

En cuanto a los usuarios que están en contra del lenguaje inclusivo, se ha observado tuits donde estos critican a aquellas personas que utilizan el lenguaje inclusivo (8) o que prohíbe a sus seguidores a utilizar el lenguaje inclusivo en su TL (Timeline) (9), pero también están aquellos tuits donde los usuarios expresa el empobrecimiento que está sufriendo la lengua francesa (10), el odio de algunos usuarios hacia la lengua francesa (11), o la exclusión de niños y adultos con discapacidad (12). No obstante, un elemento que ha permitido a los usuarios expresar sus ideologías lingüísticas es a través de los emojis, como se ve en (13):

> (8) Quand plus de 300 enseignants de Français s'engagent à ne + enseigner la règle de grammaire «le masculin l'emporte sur le féminin» Pétition rédigée évidemment en langage inclusif Que dire des ses fonctionnaires payes par nos impôts qui qualifient notre belle langue de fasciste (15/02/2022)
>
> (9) Rappel à tous mes abonnés et abonnées, langage inclusif, écriture inclusif est formellement interdit sur ma TL sous peine de blocage. Et même si je suis d'accord ce que vous écrivez. Ce type d'écriture n'a pas lieu d'être en France ! Merci pour votre compréhension (14/02/2022)

(10) Usage d'une langue appauvrie, mais oui, vivre-ensemble, diversité, métissage, minorité, inclusif, islamVSislamisme, blanchité, cisgenre, privilège, déconstruction, créolisation… et j'en passe ! Qui a un langage Novlangue lissé et appauvri ! (29/03/2022)

(11) J'ajouterais aussi la haine de la langue française... quand on voit son programme en écriture inclusive… (25/03/2022)

(12) j'ai jamais compris se délire du conditionnement et du la langue française et misogyne car si on suis leur logique l'écriture inclusive et validiste (rip les non voyant et les autiste et autre personne avec du mal avec le fr (01/04/2022)

(13) Cette réponse en écriture Inclusive est insupportable Respectez la Langue Français vous êtes un service Public Au pire répondez en Flamand... Cela sera mieux pour tous (29/03/2022)

En el ejemplo (13), utiliza el emoji de la bandera francesa para demostrar su absoluta defensa y respeto hacia la lengua francesa. Sin embargo, los tres temas que más han recibido atención en Twitter han sido el uso de adjetivos calificativos negativos, el hecho de que el francés ya es una lengua inclusiva y tuits donde se hace humor sobre el lenguaje inclusivo. En el primer grupo, el de los adjetivos más utilizados son "obstáculo para la comprensión", "anormal", "un sin sentido", "gilipollez", "divisivo", "horror", que destruye la lengua francesa, un "insulto", "un maltrato al idioma" o una "tiranía". En el segundo grupo, algunos usuarios argumentan que no es necesario el lenguaje inclusivo porque el francés ya tiene términos para hacerlo inclusivo (14) o que el lenguaje inclusivo, según ellos, ya existía desde hace años (15); y en el tercer y último grupo, se observan aquellos usuarios que recurren a la burla y a la ironía como forma de criticar la creación del lenguaje inclusivo, como se observan en los ejemplos (16), (17) y (18):

(14) Si on écrit Français•es par exemple, les deux mots aussi existent à l'oral. D'ailleurs, quand le président de la République ouvre ses discours par Françaises, Français, c'est un des modes du langage inclusif. (15/02/2022)

(15) Dire que le langage inclusif n'est là que depuis 10 ans est faux. On disait bien depuis longtemps "mesdames et messieurs", "employé(e)(s)", etc. Et sous prétexte qu'une petite partie de la population utilise ne signifie pas que ca n'existe pas. Comme pour "wesh" ou |as-le-bol"2/2 (15/02/2022)

(16) Ce qui m'horripile au plus haut point, c'est quand j'entends "celle-zetceux" qui fait aujourd'hui partie du langage de la bien-pensance. "Ceux" (comme "ils") est un pluriel à valeur neutre, qui utilise la forme masculine. (07/08/2019)

(17) C'est sans doute un blocage de ma part, mais je ne lis pas les tweets libellés ainsi : «les Français.e.s, les député.e.s», etc. L'écriture inclusive n'inclut rien du tout, elle appauvrit et triture la langue. Un langage «neutre» n'existe pas, au demeurant. Merci.e.s. (13/10/2019)

(18) Je crois pas trop que le langage inclusif et le "genre neutre" soit des trucs que Staline kiffai 😂 Je n'ai pas envie de sauter donc je ne vais pas détailler ce qui aurait été fait avec les gens qui disaient être fluides où je ne sais quoi mais bon, vous avez capté l'idée (30/04/2021)

(19) Des choses de nos démocraties, mais ne nous inquiétons pas, nous allons résoudre ces choses avec plus de démocratie et avec une perspective de genre et aussi avec un langage inclusif. (29/03/2022)

4.2. EL LENGUAJE INCLUSIVO EN LA PRENSA

En este apartado, se han observado opiniones divididas con respecto al lenguaje inclusivo y los argumentos que utilizan los columnistas son similares a los que utilizan los usuarios de Twitter. Dentro de los argumentos que rechazan el lenguaje inclusivo están aquellos que sostienen que el francés ya tiene todo lo necesario para incluir a las mujeres, que los dobletes de género ya son incluyentes, que el masculino ya es inclusivo, que dificulta la lectura o el uso de adjetivos calificativos como "nueva moda", "criminal", "estupidez", "separatista" o "perjudicial". Además de estos argumentos también se observan que estos expresan que este tema les provocaría risa si no fuese porque es un lenguaje que ya ha entrado en las administraciones públicas; cuestionan el progresismo de la lengua inclusiva o por qué la lengua francesa repugna a una parte de la población para que se cree una nueva; muestran sorpresa por el hecho de que se cuestione la redacción; afirman que el lenguaje inclusivo provoca sexismo; o que el lenguaje no tiene que ver con la realidad.

En (20), el artículo se basa en información general sobre el lenguaje inclusivo en Francia y sobre la implementación de los docentes en el aula; en (21) se cuestiona si la escritura inclusiva es realmente inclusiva; en (22) habla sobre la masacre que supone el lenguaje bisexual en el francés; en (23), el columnista habla sobre el nacimiento del *Manuel*

d'écriture inclusive, como parte de una petición de 374 profesores, la polémica que ha suscitado su aparición y cómo el lenguaje inclusivo puede ser "costoso" y a la vez "descortés"; en el ejemplo (24), se habla sobre la politización en la que está sometido el lenguaje inclusivo; y en (25) el columnista habla sobre el desacuerdo que tiene en ciertos puntos sobre la feminización de los títulos, a pesar de que se muestre partidario hacia la igualdad de género:

> (20) Cette nouvelle lubie du temps présent sur fond de militantisme bête et méchant pourrait prêter à sourire si elle n'avait pas fait une entrée fracassante au sein de nos services publics, et plus particulièrement au sein de l'école de la République (Le Figaro, 24/11/2021)
>
> (21) À propos d'illisibilité, l'écriture inclusive est souvent justifiée par «l'invisibilité» des femmes, qu'il faudrait rendre visibles et lisibles, quitte à compliquer l'écriture. Pourtant, bien qu'elle soit réelle à certains égards (l'élection du «Président» de la République), **l'invisibilité des femmes est souvent exagérée**. (Mediapart, 01/07/2018)
>
> (22) Veut-on flinguer l'envie de lire? Dégoûter définitivement les jeunes générations? Ou est-ce une critique subliminale, une dérision de second degré? En tous cas on peut se demander pourquoi l'humanité est sortie du borborygme et du feulement ou du cri rauque. Pourquoi elle a passé des dizaines de milliers d'années à élaborer un langage complexe et brillant (Mediapart, 17/06/2012)
>
> (23) On ne peut manquer d'être surpris lorsqu'on découvre que la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* pourrait être remise en cause dans sa formulation pour se voir substituer une autre graphie et un autre choix lexical : la *« Déclaration des droits humains et du·de la citoyen·ne »*. (La Croix, 22/11/2017)
>
> (24) L'écriture inclusive contient donc en elle les germes du sexisme. Ces digressions pourraient prêter à sourire si la situation n'était pas si grave. (Les Echos, 14/03/2021)
>
> (25) Outre que le droit de ne pas être perçue et traitée en fonction de mon sexe (définition précise de l'antisexisme) est le seul féminisme dont j'ai envie de me réclamer, je pense comme les fondamentaux de la linguistique que quand bien même y demeureraient des traces de domination masculine, la langue ne recoupe pas l'ordre du monde (La Croix, 15/11/2017)

En cuanto a los argumentos que aceptan el lenguaje inclusivo, se ha observado que hay columnistas que exponen los motivos por los cuales se debe usar el lenguaje inclusivo; afirman que la Academia Francesa debería

pronunciarse sobre la feminización de la lengua francesa; que se trata de un problema ideológico más que de léxico; resaltan la importancia de feminizar los cargos de las mujeres; o cómo la lengua ha sido un instrumento de dominación masculina. En el ejemplo (26), la columnista escribe su columna sobre los avances que ha supuesto la feminización del lenguaje en el francés; en (27) habla sobre el evento organizado por la agencia *Mots-Clés* en París para que la población se familiarice con el lenguaje inclusivo, algo denunciado por la Academia francesa; en (28), la columna habla sobre la polémica la feminización del lenguaje utilizado en la Copa del Mundo del fútbol femenino; en (29) la autora habla sobre el debate del lenguaje inclusivo y sus actualizaciones desde que se empezó a hablar de él hasta la actualidad; y en el ejemplo (30), en la columna se enumeran los motivos por los cuales el lenguaje es un elemento de dominación:

> (26) Nous constatons avec satisfaction le chemin parcouru depuis 2015 dans la prise de conscience sur ce sujet, aussi bien de la part des pouvoirs publics et des médias que de l'opinion publique. Le contexte actuel de débats sur le sujet nous semble opportun pour montrer en quoi l'écriture inclusive est un outil de promotion de l'égalité entre les femmes et les hommes (Le Monde, 20/11/2017)
>
> (27) Côté progrès, la très conservatrice Académie française devrait d'ailleurs rendre début février ses conclusions concernant la féminisation des titres et fonctions. (Libération, 10/01/2019)
>
> (28) L'occasion est pourtant belle de montrer qu'on a compris ce dont il est question, à savoir que nous ne rencontrons là aucun problème de vocabulaire, mais bien un problème d'idéologie: une difficulté à nous représenter les femmes dans les positions construites comme propres aux hommes, et à admettre qu'elles puissent les occuper. (Libération, 17/06/2019)
>
> (29) Après tout, puisqu'elle est régie par des principes variables selon les voix qui la défendent, il est possible de ne choisir que quelques codes de l'écriture inclusive. Par exemple, on peut rejeter le point médian mais, dans le même temps, féminiser les fonctions et les métiers – « l'écrivaine » – et, pour l'accord des adjectifs et du participe passé, remplacer la règle « le masculin l'emporte sur le féminin » par celle de la proximité. (La Croix, 07/03/2020)
>
> (30) La langue est un **enjeu de pouvoir** pour celles et ceux qui la parlent. Ce n'est donc pas seulement la langue en soi qui est un instrument de domination, mais aussi son utilisation par les individus. C'est pourquoi il est important d'interroger aussi le langage en tant que prise de parole (Mediapart, 04/06/2020)

A parte de estos argumentos, también hay otros donde los columnistas muestran sus preferencias en cuanto al uso del lenguaje inclusivo, como que el francés se considera sexista a diferencia de otras lenguas que ya están empleando los medios necesarios para evitar el sexismo lingüístico, que se debe cambiar la imagen de la mujer a través del lenguaje inclusivo y que el lenguaje inclusivo contribuye a la igualdad de género, aunque no guste a los amantes del francés. En el ejemplo (31), la columna habla de la necesidad de hacer el francés una lengua neutra, puesto que este debe adaptarse a la actualidad; en (32), el columnista resalta la necesidad de cambiar la imagen que se tiene de las mujeres para acabar con los clichés sexistas; y en (33), a raíz de la publicación de una guía en 2015 para adoptar un lenguaje no sexista por parte del Consejo Superior para la Igualdad entre Mujeres y Hombres, la columna se cuestiona la necesidad de añadir términos inclusivos en palabras como *pompière* e *ingénieur.e.s:*

> (31) L'anglais est une langue plutôt neutre. Ses adjectifs et ses professions ne s'accordent en effet jamais avec le sujet. De la même manière, le suédois fait de nombreux efforts pour effacer les inégalités de genre au sein de sa langue nationale. En revanche, face à des voisins européens qui se dirigent de plus en plus vers une langue neutre de genre, le français reste sur le podium des langues les plus sexistes d'Europe. (Les Echos, 19/09/2018)

> (32) On ne peut qu'espérer que ces mouvements contribuent enfin à instaurer un monde dans lequel les femmes n'ont plus à subir ni à être considérer comme des objets. En tant que professionnels de l'image, nous avons également notre part de responsabilité : celle de concevoir et déployer des communications en faveur d'une nouvelle image de la femme qui, au-delà d'un rôle d'épouse et de mère, s'assume pleinement. (Les Echos, 07/03/2018)

> (33) Dire écrivaine ou pompière, écrire des ingénieur.e.s, des salarié.e.s. Ces suggestions hérissent certains amoureux de la langue française, mais les partisans d'une communication non-sexiste sont convaincus que langage et écriture peuvent contribuer à l'égalité femmes-hommes. (Midi Libere, 14/10/2017)

5. DISCUSIÓN

Como ya se mencionó en la introducción y en los objetivos, el objetivo principal de este trabajo ha sido analizar y comparar las opiniones de la prensa y de Twitter acerca del lenguaje inclusivo en el francés, y averiguar si la población francesa acepta o rechaza la escritura inclusiva. La hipótesis que se estableció al inicio de esta investigación fue que las redes sociales muestran una actitud positiva hacia el uso de este lenguaje que la prensa. No obstante, tras los resultados obtenidos, se ha podido observar que quienes se muestran más favorables a incluir el lenguaje inclusivo son los columnistas de opinión antes que los usuarios de Twitter. En Twitter, por un lado, los argumentos a favor que más se utilizan son que otras lenguas aceptan el lenguaje inclusivo en comparación con el francés; que se critica a los usuarios que rechazan el lenguaje inclusivo; que el francés es una lengua sexista; que los defensores de este lenguaje inclusivo defienden que es una solución al sexismo en el francés y que responde a la necesidad de incluir a mujeres y a personas no binarias; y que la Academia Francesa es una institución sexista. Por otro lado, los argumentos en contra más utilizados en esta plataforma son la crítica a los que usan el lenguaje inclusivo; que empobrece la lengua francesa; que lo utilizan aquellas personas que odian el francés; que excluye a las personas con discapacidad; y que ya hay palabras y otras fórmulas neutrales que incluyen a todas las personas y que no se necesita crear nuevas palabra.

En cuanto a la prensa, los argumentos son similares a los de Twitter en cuanto a los defensores del francés y del masculino genérico, y los defensores del lenguaje inclusivo. Los argumentos del columnismo de opinión en contra son que el lenguaje inclusivo es una nueva moda; que provocaría risa si no fuese porque ya se ha incorporado en el discurso de la administración pública; se preguntan por qué hay un odio al francés; que el lenguaje inclusivo ya es sexista; o que no entiende por qué se cuestiona ahora la escritura del francés. Por otra parte, los argumentos a favor del lenguaje inclusivo son que no es un problema léxico, sino que es más bien ideológico; que se pueden combinar aspectos del lenguaje inclusivo con los del francés; que hay lenguas que están más avanzadas en cuanto a la inclusión de las mujeres en el lenguajes, como son

el inglés y el sueco; que se debe cambiar la imagen de la mujer a través del lenguaje; y que utilizar expresiones en lenguaje inclusivo contribuyen a la igualdad de género.

6. CONCLUSIONES

Para concluir con este trabajo, como ya ha señalado una de las columnas de opinión mostradas en los resultados (Ejemplo 28, *Libération*, 17/06/2019), las actitudes hacia el lenguaje inclusivo, especialmente aquellas negativas, responden más a una cuestión ideológica antes que de otra índole. Esto se debe a que aquellas personas en contra del lenguaje inclusivo son las mismas que rechazan la inclusión del feminismo en la sociedad. Puesto que el feminismo se ha convertido en un asunto principal en la agenda política, especialmente de partidos políticos de izquierda más que de partidos de derecha, esto ha hecho que parte de la población que no se siente identificada con la ideología de izquierdas, rechace toda medida que impliquen avances sociales en las mujeres. Por otra parte, como señala Guerrero Salazar (2019), uno de los discursos que se genera en la prensa y las redes sociales cuando habla de mujer y lenguaje es el que toma el diccionario académico como punto de referencia y que se considera "una autoridad para la mayoría de los usuarios de la lengua", pero también ha sido un medio cuestionado por determinados colectivos y quienes han solicitado a la Academia "cambios en determinadas acepciones que se sienten discriminatorias, peyorativas u ofensivas" (p. 45).

En este trabajo, se ha podido ver que hay opiniones divididas tanto en la prensa como en las redes sociales. La prensa, a pesar de que los columnistas vierten sus opiniones en sus textos bajo las líneas ideológicas, se muestra más proclive a incluir el lenguaje inclusivo y sus columnistas lo hacen saber a la población, mostrando los beneficios que supone su uso en la sociedad para incluir a las mujeres y a las personas no binarias, aunque también hay otros columnistas que, aunque en un mismo periódico existan artículos de opinión apoyando el lenguaje no sexista, siguen mostrando rechazo a su inclusión porque ser dañino para el francés. Por otra parte, en las redes sociales, a pesar de ser plataformas que no están

dominadas por una ideología política concreta, sino que existe una pluralidadde ideologías y sus usuarios tienen libertad de opinar sobre todo tipo de temas, existe más rechazo que aceptación al uso de un lenguaje no sexista. Estas opiniones negativas de Twitter y las de la prensa francesa guardan un elemento común: que todas ellas se apoyan de los trabajos normativos de la Academia francesa para justificar su rechazo. En definitiva, este trabajo nos ha permitido ver que, por un lado, están los que cuestionan la norma de la Academia y reivindican su uso para no discriminar a uno de los sexos, pero, por otro lado, están los que manifiestan sus ideologías lingüísticas con el apoyo de la norma francesa y que consideran que ya no es necesario hacer ningún cambio.

7.REFERENCIAS

Bonnin, J. E. y Coronel, A. A. (2021) Attitudes Toward Gender-Neutral Spanish: Acceptability and Adoptability. *Frontiers in Sociology*, 6, pp. 1-10.

Coady, A. (2020). Jardin à la française ou parc à l'anglaise? Les idéologies linguistiques: des freins au langage non sexiste. *Cahiers du Genre*, 2(69), pp. 59-83.

Elmiger, D. (2000). Les guides de féminisation allemands et français: la Suisse au carrefour d'influences différentes. En Elmiger, D. y Wyss, E. (eds.) *La féminisation de la langue en Suisse. Bilan et perspectives.* Bulletin suisse de linguistique appliquée (automne 2000). Editorial Vals/Asla.

Elmiger, D., y Tunger, V. (2013). Les consignes de rédaction non sexiste françaises et italiennes. Quelle attitude face à la généricité du masculin? *Synergies Italie*, 10, pp. 49-61.

Elmiger, D. (2018). Pour ou contre l'écriture inclusive: l'injuste milieu? *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités,* 4, pp. 1-3. Consultado el 13 de abril de 2022 en: https://journals.openedition.org/glad/1139

Elmiger, D. (2021). Toutes pour une, une pour toustes? Ou: que faire du masculin à valeur générique? *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, 9, pp. 1-7. Consultado el 13 de abril de 2022 en: https://journals.openedition.org/glad/3619

Elmiger, D. (2022). Les guides de langue non sexiste/inclusibe dans les langues romanes: un genre textuel évolutif. En Fagard, B. & Le Tallec-Lloret, G. (Ed.). *Entre masculin et féminin: français et langues romanes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2022. p. 119-136.

Fontanille, A. (2021). El debate sobre la feminización del lenguaje en la prensa francesa: análisis de *chroniques de langage* sobre el *français inclusif* en Le Figaro. *Anales de Filología Francesa*, 29, pp. 223-248.

Formato, F., y Tantucci, V. (2020). *Uno:* a corpus linguistic investigation of intersubjectivity and gender. *Journal of Language and Discrimination*, 4(1), pp. 51-73.

Garcia, D. A. (2018). Sexisme et féminisation de la langue: un processus de manuélisation. *Linguagem em Discurso*, 18(3), pp. 471-484.

Golda, P.; Zywicka, N; y Ferreira, V. (2021). S'attaquer à la suprématie du masculin sur le féminin: le français inclusif dans les publications des universités françaises dans les réseaux sociaux. *Neophilologica,* 33, pp. 1-24.

Guerrero Salazar, S. (2019). Las demandas a la RAE sobre el sexismo del diccionario: la repercusión del discurso mediático. *Doxa comunicación*, 29, pp. 43-60.

Guerrero Salazar, S. (2022). Repercusión mediática del informe de la RAE sobre el lenguaje inclusivo en la Constitución española. *Círculo de Lingüísti ca Aplicada a la Comunicación* 89, 1-17

Kellert O (2022) Gender Neutral Language in (Greater) Buenos Aires, (Greater) La Plata, and Córdoba: An Analysis of Social Context Information Using Textual and Temporal Features. *Frontiers in Sociology*, 7, pp. 1-10.

Kitney-Sitnikova, Y. (2021). Prospects and challenges of gender neutralization in Russian. *Russian Linguistics,* 45, pp. 143-158.

Lakoff, R. (1973). Language and Woman's Place. *Language in Society*, 2(1), pp. 45-80.

De Lemus, S., y Estevan-Reina, L. (2021) Influence of sexist language on motivation and feelings of ostracism (*La influencia del lenguaje sexista en la motivación y el sentimiento de ostracismo*), *International Journal of Social Psychology*, 36(1), pp. 61-97,

Llamas Saíz, C. (2015). Academia y hablantes frente al sexismo lingüístico: ideologías lingüísticas en la prensa española. *Circula,* 1, pp. 196-215.

Loison-Leruste, M., Perrier, G. y Noûs, C. (2020). Introduction. Le langage inclusif est politique: une spécificité française? *Cahiers du Genre*, 69(2), pp. 5-29.

Mancera, A. (2014). Cortesía en 140 caracteres: interacciones en Twitter entre Periodistas y *prosumidores. Revista de Filología*, 32, pp. 163-180.

Matthey, M. (2000). Féminisation du lexique et du discours en Suisse Romande: un état des lieux. En Elmiger, D. y Wyss, E. (eds.) *La féminisation de la langue en Suisse. Bilan et perspectives.* Bulletin suisse de linguistique appliquée (automne 2000). Editorial Vals/Asla.

López Medel, M. (2022). Non-sexist Language in Vacancy Titles: A Proposal for Drafting and Translation in International Organisations. *Journal of International Women's Studies*, 23(5), 63- 77.

Pano Alamán, A. (2022). De locuciones cansinas a acciones propagandísticas: argumentos contra el lenguaje inclusivo en el columnismo lingüístico español (1980-2020). *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 89, pp. 29-42

Pano Alamán, A., y Mancera, A. (2014a). La "conversación" en Twitter: las unidades discursivas y el uso de *marcadores interactivos* en los intercambios con parlamentarios españoles en esta red social. *Estudios de Lingüísticos del Español*, 35(1), pp. 234-268.

Paterson, L. (2020). Non-sexist Language Policy and the Rise (and Fall?) of Combined Pronouns in British and American Written English. *Journal of English Linguistics,* 48(3), pp. 1-24.

Pérez-Sabater, C. (2015). Research on Sexist Language in EFL Literature: towards a non-sexist approach. *Porta Linguarum,* 23, pp. 187-203.

Peters, H. (2020). Gender-inclusivity and gender-neutrality in foreign language teaching: the case of French. *Australian Journal of Applied Linguistics*, 3(3), pp. 183-195.

Sarrasin, O., Gygax, P., y Gabriel, U. (2012). Sexism and Attitudes Toward Gender-Neutral Language The Case of English, French, and German. *Swiss Journal of Psychology*, 71(3), pp. 113-124.

Sato, S., Gygax, P., y Gabriel, U. (2016). Altering Male-Dominant Representations: A Study on Nominalized Adjectives and Participles in First and Second Language German. *Journal of Language and Social Psychology*, 35(6), pp. 1-30.

Talosa, A. (2018). Filipino ESL students androgyny trait, awareness and attitude in gender-fair language. Asian Journal of Science and Technology, 9(10), pp. 8865-8874.

LA PRESENCIA DE LA CONGRESISTA EDITH NOURSE ROGERS EN LA PRENSA ESCRITA

ANTONIO DANIEL JUAN RUBIO
Universidad Internacional de La Rioja

ISABEL MARÍA GARCÍA CONESA
Centro Universitario Defensa San Javier

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo va a focalizar su atención en la relación que la congresista Edith N. Rogers mantuvo con los medios de comunicación de su país, principalmente escritos, a lo largo de su dilatada trayectoria política en la Cámara de Representantes. Lógicamente, una mujer dedicada plenamente al servicio público de su localidad natal y de su estado en primera instancia, y de los intereses generales de todo el país en segunda, es comprensible que tuviera una notable y constante presencia en los medios de comunicación de su tiempo, los cuales reflejaron en todo momento los instantes estelares de sus actuaciones políticas en el Congreso y las repercusiones que para la sociedad estadounidense éstas tuvieron o pudieron tener.

Todo ello se tradujo en una presencia en los medios de comunicación escritos (periódicos o revistas) que se hicieron eco de su buen quehacer diario. Ahora bien, Edith N. Rogers no sólo centró la atención de periódicos de su localidad natal como pudo ser por ejemplo *The Lowell Sun,* sino que también centró la atención de aquellos de su estado de Massachusetts, donde apareció de una forma constante[233].

[233] Los periódicos de ámbito estatal que se hicieron eco de los actos de la congresista Rogers fueron los siguientes: The Boston Herald, Andover Townsman, The Boston Globe, Lawrence Sunday Sun, Boston Traveler, Watertown Sun, Woburn Daily Times, Wilmington News, Belmont Citizen, o Watertown Press.

Pero, sobre todo, llegó a llamar y centrar la atención de famosos periódicos de tirada nacional[234], así como de prestigiosas revistas también de alcance nacional, como a continuación veremos, lo que claramente demuestra la notoriedad pública de la congresista Rogers a todos los niveles (local, estatal y nacional)[235].

Por lo tanto, analizaremos la presencia de Edith N. Rogers en los medios de comunicación escritos de la época, así como el tratamiento concedido no sólo a los hechos en cuestión sino también a la consideración de la propia congresista. Como iremos viendo, el trato de la prensa hacia la señora Rogers fue siempre correcto y respetuoso.

2. OBJETIVOS

Sorprendentemente, la figura de la congresista Rogers ha sido poco estudiada y valorada su aportación a la historia política de los Estados Unidos. En este sentido, el mero hecho de ser la tercera mujer en la historia que más tiempo ha servido en el Congreso de los Estados Unidos debería haber sido más que suficiente para validar su estudio y análisis. Pero, no ha sido así y aquí radica la originalidad de nuestra investigación.

En definitiva, el objetivo principal de esta investigación será el de mostrar la leyenda política de la congresista Rogers a lo largo de sus más de 40 años de servicio público en la Cámara de Representantes del Congreso de los Estados Unidos en su relación con los medios de comunicación escritos de su país.

3. METODOLOGÍA

La metodología empleada en la elaboración del presente artículo combina parte teórica con empírica pero que en su ejecución va desde lo más global hasta lo más concreto. Es decir, nos centraremos primero en los

[234] Los periódicos de ámbito nacional que se hicieron eco de la congresista Rogers fueron: The News, Times Herald, The Washington Post, o National Tribune.

[235] Las ilustres revistas de ámbito nacional que se hicieron eco de los actos de la congresista Rogers fueron las siguientes: Time, Life, American Weekly, Reader's Digest, Newsweek, o Look Magazine.

aspectos más globales o genéricos del estudio, para ir concretando lo más detalladamente posible el campo delimitado en los siguientes estadios de esta.

Por extensión, tanto el diseño como la elaboración del artículo se han basado en una combinación de investigación y utilización de fuentes primarias, así como secundarias. Ambos tipos de fuentes son, a la par que complementarias, necesarias para cubrir todos los espectros posibles de la investigación.

Y este tipo de investigación primaria es la que hemos llevado a cabo para realizar la parte empírica del trabajo, siendo tan exhaustivos en el tratamiento de la información como nos ha sido posible. Para poder realizar esta primera parte del trabajo hemos utilizado distintos y diversos recursos originales como puedan ser varios archivos y fondos gubernamentales.

Pero sobre todo como fuente primaria principal se ha estudiado y usado el ingente fondo institucional adecuado en el depósito disponible en la Schlesinger Library perteneciente al *Radcliffe Institute for Advanced Study de la Harvard University*, donde se ha hallado un fantástico inventario para su consulta y estudio de correspondencia, discursos, escritos, documentos de campaña y oficiales, fotografías o cartas de la congresista Edith Nourse Rogers, al que este autor ha tenido acceso.

Pero además de estas numerosas fuentes primarias también nos hemos basado en la utilización de diversos recursos bibliográficos como puedan ser publicaciones científicas, revistas, artículos o la información disponible y accesible en la web.

4. RESULTADOS

En el presente apartado vamos a analizar la relación de Edith Nourse Rogers con la prensa escrita del momento, entendiéndose como tal no sólo aquella en periódicos o revistas de ámbito local (*The Lowell Sun*), o estatal (*The Boston Herald*) sino también de ámbito nacional en algunos de los más prestigiosos del país (*The Washington Post*).

De hecho, su primera manifestación en la prensa escrita se produjo por ser la mujer del congresista John Jacob Rogers, antes incluso de obtener su escaño en la Cámara de Representantes en 1925. Así, la primera vez que apareció su nombre en el periódico fue en el año 1917 con motivo de un incidente cuando un submarino alemán atacó el barco en el que viajaban, relatando la siguiente información en su portada: "El vapor en el que los representantes de los Estados Unidos John B. Kenyon de Iowa, James B. Parker de Nueva York y John Jacob Rogers y esposa de Massachusetts fue atacado por un submarino alemán en las costas de Gales el pasado sábado" (*The Lowell Sun*, 30 de octubre de 1917).

Su segunda aparición fue en el año 1922 en un periódico de ámbito nacional, cuando fue nombrada por el presidente Warren Harding para investigar las condiciones en los hospitales militares. En el recorte de periódico donde se recoge la noticia figura una foto suya vestida de enfermera con el siguiente texto: "La señora de John Jacob Rogers, esposa del representante Rogers de Massachusetts, ha sido nombrada por el presidente Harding para investigar las condiciones en los hospitales militares de todo el país. La señora Rogers se encuentra ahora mismo de viaje de inspección tras haber recibido las instrucciones finales en la Casa Blanca" (*The National Republican*, 29 de abril de 1922).

Además, hubo un tercer asunto en este año que centró la atención de dos periódicos, uno local y otro estatal, quienes focalizaron su interés en el papel de la señora Rogers en su labor de inspección de los hospitales militares por todo el país. Así, por ejemplo, en el artículo recogido en *The Boston Herald* se señalaba su popularidad, además de insertar una foto suya igualmente vestida de enfermera bajo un llamativo texto en su portada: "La señora de John Jacob Rogers es la visitante más popular de los diferentes pabellones del hospital Walter Reed de Washington" (*The Boston Herald*, 6 de marzo de 1925).

Un periódico de la localidad también recogió el funeral del congresista en su portada con un titular llamativo en el que se reconocía el duelo reinante: "El congresista Rogers enterrado hoy. Miles de personas presentes en el tributo final a la memoria de John Jacob Rogers al descansar sus restos en el cementerio municipal de Lowell" (*The Lowell Sun*, 31 de marzo de 1925).

Pero, sin duda, el hecho de que fuese un hombre conocido a nivel nacional fue lo que permitió que la noticia de su muerte fuese también recogida por medios de ámbito nacional. Como ejemplo podemos destacar el caso del artículo publicado: "John Jacob Rogers ha fallecido. Con su muerte la Cámara de Representantes nacional pierde a uno de sus abogados más valiosos en el Congreso" (*San Francisco Herald*, 29 de marzo de 1925).

El otro asunto principal del año que fue recogido fue la victoria electoral de Edith N. Rogers en las elecciones especiales que se celebraron tras el fallecimiento de su marido sobre su contrincante del Partido Demócrata, el ex–gobernador Eugene Foss. La intención de la señora Rogers de presentarse al escaño dejado vacante fue muy bien acogida por los periódicos del estado. Fue éste el caso, por ejemplo, del *The Lowell Sunday News*, afirmando: "La viuda de John Jacob Rogers puede ser la primera mujer congresista del estado" (*The Lowell Sunday News*, 19 de abril de 1925).

Después de un año con frecuentes apariciones del apellido Rogers en la prensa escrita por diversos motivos, hubo que esperar hasta el año 1927 para poder encontrar de nuevo algún artículo o recorte de prensa en el que figurase la congresista Rogers. Una vez más, fue un periódico de su localidad el que se hizo eco de sus esfuerzos por conseguir que la ciudad estrenase un nuevo aeropuerto. En dicha noticia aparece una foto de la congresista acompañada del siguiente texto: "Que la ciudad de Lowell tiene una magnífica oportunidad de convertirse en una ciudad con aeropuerto junto a algunas otras es una opinión firme del mayor Ernest Jones, experto en aviación por parte del Departamento de Comercio de los Estados Unidos. El mayor Jones visitó un destacado número de potenciales emplazamientos junto a la congresista Edith Nourse Rogers y confirmó que al menos uno de ellos cumplía con todos los requisitos necesarios para un moderno aeropuerto" (*The Lowell Sun*, 20 de julio de 1927).

Tras dos años de sequía informativa, en el año 1930 se dio la curiosa circunstancia de que la congresista Rogers protagonizó un reportaje completo para una revista de tirada nacional. Este artículo pretendía ser una llamada de atención sobre el nuevo papel de las mujeres en la

política bajo el siguiente enunciado: "¿Le ha proporcionado a la mujer estadounidense una década de sufragio un mayor interés en los asuntos públicos del que solía tener? La señora Rogers cree que sí y que este interés está afectando al lado del negocio dentro del gobierno" (*Nation's Business*, 12 de agosto de 1930).

Hubo que esperar hasta 1941 para que varios periódicos publicasen bajo sonoros titulares sus esfuerzos por unificar las señales de advertencia en caso de ataque aéreo cuando el viejo continente se encontraba en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial.

Éstos eran principalmente medios escritos de la localidad de Lowell o del estado de Massachusetts. Baste como muestra el contenido del artículo publicado en *The Lowell Journal* con el siguiente contenido: "Esta semana en la Cámara de Representantes nacional, la congresista Edith Nourse Rogers de este distrito presentó una propuesta de ley para crear un sistema uniforme de advertencia en caso de ataque aéreo para todo el país" (*The Lowell Journal*, 19 de diciembre de 1941).

Pero hubo un asunto en este año que empezó a debatirse seriamente en el Congreso a iniciativa de la señora Rogers. Éste no fue otro que su propuesta de crear un cuerpo de mujeres en el ejército de los Estados Unidos. Esta importantísima noticia fue portada de un periódico en el que se analizaba dicha iniciativa: "Una oportunidad magnífica para las mujeres del país de ofrecerse voluntarias para un servicio no combatiente codo con codo con los hombres del ejército de los Estados Unidos ha sido llevada a trámite por la representante Edith Nourse Rogers, republicana por el estado de Massachusetts, porque las mujeres quieren hacer su parte también en el esfuerzo bélico" (*The Lowell Sun*, 17 de diciembre de 1941).

Como resultado, un periódico de su propia localidad ensalzaba en un artículo la labor que la congresista estaba haciendo y los servicios que prestaba a la ciudad, pudiéndose leer lo siguiente en el mismo: "La representante Edith Nourse Rogers una vez más nos ha demostrado lo valiosa que es para nuestra ciudad y para otras comunidades del condado de Middlesex. Qué pena que nuestra ciudad no tenga más servidores públicos como la señora Rogers. Sólo nos queda preguntarnos cómo le

habría ido a Lowell si ella hubiese sido su alcaldesa durante la última década" (*The Lowell Sun*, 20 de enero de 1942).

El primer artículo que apareció en este año enfatizó la presión que la congresista Rogers estaba haciendo para conseguir la aprobación del cuerpo. Y curiosamente, no fue ni en un medio local ni estatal, sino en uno nacional en el que se recoge la información de cómo surgió la idea: "Durante los días de su servicio en Inglaterra durante la Gran Guerra, la señora Rogers vio la eficacia de las mujeres en el trabajo diario durante la guerra para el gobierno. Durante mucho tiempo ha estado intentando preparar el camino para la creación de un servicio voluntario oficial para las mujeres en el ejército. Ideó su plan en tiempos de paz esperando que estuviera en funcionamiento cuando llegara la guerra" (*The Washington Daily News*, 6 de enero de 1942).

Incluso un periódico tan relevante como *The Washington Post* albergó la definición y naturaleza de este cuerpo en un artículo bastante completo como se deduce de la lectura de las siguientes líneas: "A semejanza de otros cuerpos, la representante Edith Nourse Rogers está proponiendo la creación del *WAAC* en los Estados Unidos. Mujeres con edades comprendidas entre 21 y 45 años pueden ser elegidas para alistarse en el *WAAC* como el primer cuerpo de su género en servir jamás en el ejército de los Estados Unidos" (*The Washington Post*, 18 de enero de 1942).

Después llegaron tres años en los que casi no hubo presencia de la congresista Rogers. Así pues, hasta el año 1946 no se publicaron artículos sobre las actuaciones de la señora Rogers comentando algunas de las más destacadas. Pero sin duda, el tema que más noticias acaparó a lo largo del año fue el de la escasez de carne en el circuito de distribución de Nueva Inglaterra, asunto sobre el que la congresista Rogers puso toda su atención e interés.

Naturalmente, al tratarse éste de un tema eminentemente local, fueron los periódicos de la zona los que mayoritariamente se hicieron eco de las gestiones llevadas a cabo por la señora Rogers. Podemos destacar entonces el publicado en uno de ellos a finales del mes de septiembre con el que se pretendía llamar la atención de los ciudadanos: "La representante Edith Nourse Rogers le comentó al presidente Truman esta

tarde que debía convocar una sesión especial del congreso con el fin de solucionar la crisis de la escasez de carne" (*The Lowell Sun*, 26 de septiembre de 1946).

El año posterior, 1947, fue bastante prolífico en cuanto a la cantidad de recortes de periódicos existentes sobre Edith N. Rogers, aunque a diferencia del año anterior hubo una mayor variedad de temas. Curiosamente, los dos primeros artículos correspondieron a sendas agencias de noticias. La primera noticia, publicada *Associated Press*, era referente a los esfuerzos llevados a cabo por la congresista con el fin de introducir diferentes colores en las denominaciones de los billetes de dólar: "Una mujer del congreso, Edith Nourse Rogers, quiere que el papel moneda cambie de color. La señora Rogers sugirió el pasado sábado, en una carta remitida al Secretario del Tesoro, John W. Snyde, que los billetes de diferentes denominaciones se imprimieran en colores diferentes para que la gente reconociera fácilmente su valor" (*Associated Press*, 21 de agosto de 1947).

Y la segunda noticia de agencias tenía que ver con otro espinoso asunto por el que se interesó la congresista Rogers como era la restauración o eliminación de las cruces en el cementerio militar de Hawái. Esta agencia publicó la siguiente información: "La representante Edith Nourse Rogers, republicana por Massachusetts, dijo hoy que el ejército había estado de acuerdo en reconsiderar la eliminación de 13.000 cruces blancas de las tumbas de los soldados estadounidenses fallecidos en Hawái" (*United Press*, 14 de diciembre de 1947).

El resto de noticias del año fueron ya publicadas en diferentes periódicos estatales, coincidiendo tanto en el tiempo de publicación, en el mes de mayo, como en el tema tratado en sus respectivos artículos. En ambos, se narraba la celebración con motivo del quinto aniversario del WAC, pudiéndose leer lo siguiente: "La representante Edith Nourse Rogers, que introdujo la ley en el Congreso que creó el cuerpo en 1942 como una medida de guerra, cortó la tarta verde con ribetes dorados y le entregó el primer trozo a la mujer del presidente Harry S. Truman" (*The Boston Traveler*, 15 de mayo de 1947).

Tras tres años de sequía informativa (1948, 1949 y 1950), el año 1951 contó con tan sólo un único recorte de periódico, que además se hacía eco de la luctuosa noticia del fallecimiento del hermano de la congresista Rogers. El periódico en su redacción expresaba lo siguiente: "Benjamin Franklin Nourse, hermano de la representante Edith Nourse Rogers, murió en su casa de San Francisco, California, el pasado viernes. Había sufrido una operación menor y falleció por un fallo coronario. Fue enterrado en el cementerio *Cypress Lawn* en su hogar natal el lunes por la mañana" (*The Lowell Sun*, 22 de agosto de 1951).

Un caso similar sucedió en el año 1954 del que únicamente se conserva un recorte de periódico en el que se expresa la oposición de la congresista Rogers al envío de tropas estadounidenses a Indochina. Este tema, que era de candente actualidad, fue publicado por *The Lowell Sun* con el siguiente contenido: "Si América necesita golpear al comunismo se debe golpear en Moscú, el corazón del comunismo, declaró la representante Edith Nourse Rogers cuando criticó la reciente propuesta del vicepresidente Nixon de enviar tropas a Indochina, lo cual causaría la muerte de miles de nuestros soldados mientras que no moriría ningún soldado ruso" (*The Lowell Sun*, 20 de abril de 1954).

El año 1955 fue muy relevante en la cantidad de los artículos publicados se refiere, puesto que fue en este año cuando Edith N. Rogers cumplió treinta años de servicio ininterrumpido en el Congreso con su lógico reflejo en la prensa escrita, principalmente la de su propio estado. Así pues, periódicos como *The Lowell Sun* o *The Boston American* se hicieron eco de la noticia, llegando a publicar este último la siguiente información: "Esta semana en Washington, la Cámara de Representantes abandonó la política por completo, y tanto republicanos como demócratas se unieron en un homenaje espontáneo a la congresista Edith Nourse Rogers de Lowell. Pocas mujeres en la historia de los Estados Unidos han conseguido tanto o han contribuido más al bienestar de las personas como ella" (*The Boston American*, 29 de junio de 1955).

Un asunto totalmente diferente motivó el siguiente artículo del año, aún en el mes de marzo, en el que se daba la bienvenida al primer ministro italiano con motivo de su visita a los Estados Unidos. Así, reproducimos a continuación lo más destacado del mismo: "La representante Edith

Nourse Rogers convocó ayer a todos los americanos a unirse en la bienvenida al primer ministro de Italia, Marco Scelba, quien está de visita en nuestro país por una serie de conferencias, expresando la esperanza de que Italia y América estén juntos hombro con hombro en la causa de la libertad" (*The Lowell Sun*, 31 de marzo de 1955).

El último artículo publicado en este año fue en el mes de octubre haciéndose eco de la preocupación de la señora Rogers por ayudar a la recuperación económica de la zona de Nueva Inglaterra tras el desastre natural acontecido en la primavera, tal y como se confirmó en la noticia: "A Edith Nourse Rogers se le ha notificado hoy que una propuesta federal adicional estará disponible a un 10% del coste para ser usado para la rehabilitación de los pequeños negocios en la zona catastrófica" (*The Lowell Sun*, 21 de octubre de 1955).

La tendencia de estos últimos años se vio bruscamente interrumpida en el año 1956, año en el que únicamente se publicaron tres artículos relacionados con la congresista Rogers. El primero de ellos fue especialmente relevante al hacer un papel de mediadora en el conflicto árabe – israelí ante las Naciones Unidas, como recogió el periódico *The Lowell Sun* en sus páginas centrales: "Un plan a dos bandas diseñado para resolver el conflicto árabe – israelí y resolver el problema del Canal de Suez basado en las sugerencias presentadas directamente al presidente Eisenhower por la representante Edith Nourse Rogers de Lowell ha sido hoy presentado ante las Naciones Unidas" (*The Lowell Sun*, 3 de noviembre de 1956).

Los tres últimos años en la vida de Edith N. Rogers, de 1958 a 1960, volvieron a ser bastante prolíficos en cuanto a la cantidad de artículos publicados en diversos periódicos se refiere. Comenzando pues con el año 1958, podemos empezar con un recorte ilustrativo recogido en el mes de abril con el siguiente llamativo pero breve mensaje: "La congresista Rogers no tiene ninguna intención de retirarse de la vida pública" (*The Lowell Sun*, 9 de abril de 1958).

Otro recorte de periódico interesante fue el publicado en el periódico *The Boston Globe* en el mes de enero. Cada vez surgía con más fuerza dentro del Partido Republicano la idea de que Edith N. Rogers se

presentase a senadora en las próximas elecciones ante la rotundidad de las victorias electorales en su propio distrito: "Los problemas internos del Partido Republicano en el estado de Massachusetts rebrotaron en Washington también hoy en un almuerzo de trabajo espontáneo en el restaurante de la Cámara de Representantes. Del mismo, surgió la idea de varios líderes estatales para que la señora Rogers ocupe el escaño dejado vacante por el senador John F. Kennedy" (*The Boston Globe*, 10 de enero de 1958).

Este año se caracterizó además por un artículo publicado en el mes de septiembre en el que la señora Rogers expresaba sus condolencias ante el fallecimiento del Papa Pío XII, tal y como se desprende de las siguientes líneas: "La representante Edith Nourse Rogers emitió hoy una nota de prensa en relación con la muerte anoche de su santidad el Papa Pío XII. En la misma afirmó que el hombre más grandioso del mundo había sido llamado por Dios. La muerte del Santo Padre es una tragedia mundial y una tragedia para el mundo" (*The Lowell Sun*, 9 de septiembre de 1958).

El penúltimo año en la vida de Edith N. Rogers, 1959, estuvo caracterizado no sólo por la gran cantidad de artículos de prensa publicados relacionados con ella de alguna manera, prácticamente durante todos los meses del año, sino también por la gran variedad de asuntos tratados en los mismos a lo largo del año. Es notorio asimismo que en estos últimos años la atención mediática sobre la congresista volvió a centrarse en periódicos locales o estatales más que en nacionales. Y esto fue especialmente sintomático en estos últimos años en los que la mayoría de los artículos fueron publicados en periódicos locales. Durante el mes de enero se publicó un artículo como era la petición efectuada por la congresista a Fidel Castro para que pusiera fin a los asesinatos masivos de civiles: "La representante Edith Nourse Rogers le mandó ayer un telegrama a Fidel Castro, comandante de las fuerzas cubanas, quien recientemente llegó al poder mediante un golpe de estado militar. En dicho telegrama, le instó a que pusiera fin a los asesinatos masivos de civiles en nombre de la humanidad y como signo de progreso del país" (*The Lowell Sunday Sun*, 18 de enero de 1959).

En el mes de marzo se publicó el tercer artículo del año, siendo una llamada de atención a la opinión pública estadounidense ante la grave situación que tenía lugar en Berlín. Y así se recogió en la siguiente información en el diario: "La representante Edith Nourse Rogers ha introducido en el Congreso una firme resolución en la que reclamaba la preparación necesaria a causa de la grave situación en Berlín. Su propuesta se sumaría a la opinión del presidente Eisenhower y de todos los líderes del Congreso que han declarado que no se retirarán de la posición que han asumido con respecto a Berlín" (*The Lowell Sun*, 13 de marzo de 1959).

Llegamos así finalmente al año 1960, el último en la vida de Edith N. Rogers, caracterizado nuevamente por la escasez en cuanto al número de artículos aparecidos con tan sólo tres a lo largo de todo el año, o al menos hasta el mes de septiembre que es cuando falleció, además de las lógicas necrológicas insertadas en prácticamente todos los periódicos importantes del país.

Comenzando en esta ocasión por el final, y destacando el último artículo del que se tiene constancia se produjo en el mes de septiembre, tan sólo unos días después del fallecimiento de la congresista. Fue éste un tributo redactado por el capitán Harold Lawrence, de cuyo enunciado podemos resaltar las siguientes líneas: "Todos los que conocíamos a la señora Rogers y disfrutamos del honor de trabajar con ella, supimos al instante de su amabilidad, su consideración y la amplitud de su conocimiento y comprensión. Sabíamos acerca de su fortaleza, su energía, su tenacidad y su inspiración para todos los que compartíamos oficina con ella" (*The Lowell Sun*, 17 de septiembre de 1960).

5. DISCUSIÓN

Si bien la aparición de la congresista Rogers en los medios de comunicación fue constante a lo largo de su carrera política, bien es cierto que en el comienzo de la misma ésta se centró más en periódicos de ámbito local o estatal. De igual forma, a medida que su presencia se iba haciendo conocida en Washington, su intervención en periódicos nacionales fue creciendo conforme éstos iban publicando artículos donde se recogían sus principales medidas.

Cronológicamente hablando, el primer gran tema en centrar la atención de la prensa escrita a lo largo del año fue el fallecimiento del congresista John Jacob Rogers el veintiocho de marzo. Lógicamente, los primeros en hacerse eso de tan luctuosa noticia fueron los periódicos de la localidad de Lowell recogiendo dicho fallecimiento y haciendo sentir el pesar de la población.

Posteriomente, la sonada victoria de Edith N. Rogers sobre su oponente, el señor Eugene Foss, fue atendida con grandes titulares en diversos medios de comunicación. Por destacar uno, podemos citar el caso del primero quien publicó la siguiente noticia: "Edith Nourse Rogers, viuda del representante John Jacob Rogers, ha derrotado al antiguo gobernador Eugene Foss por el escaño en el Congreso que se había quedado vacante tras el fallecimiento de su marido" (*The New York Herald*, 2 de julio de 1925).

Curiosamente, hubo que esperar una década para volver a encontrar algún artículo en el que la protagonista fuese la señora Rogers, con el agravante empero de que todos se produjeron a lo largo del mes de diciembre de ese año. Y casi todos ellos recogían las diversas actuaciones de la congresista a lo largo del año.

Esta tendencia en cuanto a la no muy numerosa aparición de Edith N. Rogers en los diferentes periódicos del momento se vio notablemente alterada en el año 1942 en el que su contribución en artículos o recortes de periódico fue la tónica habitual a lo largo de todo el año. La razón vino motivada por la introducción y posterior aprobación en la Cámara de Representantes de un proyecto de ley que pretendía crear un Cuerpo Auxiliar de Mujeres en el Ejército (*WAAC*).

Que la aprobación de este cuerpo de mujeres era motivo de encendidos debates, y no sólo en el congreso, quedó claramente demostrado en la cantidad de artículos publicados en los periódicos, sobre todo en los meses de enero y febrero. Solamente en el mes de enero se recopilaron más de quince recortes de periódico sobre este tema en todo tipo de medios.

Inexplicablemente, tras este prolífico año en cuanto a la cantidad de artículos publicados sobre la congresista, durante los siguientes tres años (1943, 1944 y 1945) no apareció ningún otro artículo en la prensa

escrita. Recordemos que fue en estos años cuando la señora Rogers introdujo su segunda medida estrella por la que se creaba el servicio de reajuste para los soldados que volvían a casa, conocida como "*G.I. Bill of Rights*".

A pesar de que este tema centró mayoritariamente la atención de la prensa escrita en este año, hubo algún que otro artículo que apuntaba más a las actuaciones en cuanto a la política exterior estadounidense. Así pues, el periódico *The Lowell Sun* publicó un par de artículos sobre temas de política internacional en los meses de agosto y septiembre sobre la petición de la señora Rogers de pedir que se rechazase la visita del mariscal Tito debido a la oposición de los ciudadanos.

El año 1955 fue muy significativo por lo que a la temática de los artículos publicados se refiere, puesto que fue en este año cuando Edith N. Rogers cumplió treinta años de servicio ininterrumpido en el Congreso con su lógico reflejo en la prensa escrita, principalmente la de su propio estado.

La tendencia mantenida en estos últimos años se vio bruscamente interrumpida en el año 1956, año en el que únicamente se publicaron tres artículos relacionados con la congresista Rogers. Finalmente, los tres últimos años en la vida de Edith N. Rogers volvieron a ser bastante prolíficos en cuanto a la cantidad de artículos publicados en diversos periódicos se refiere.

El penúltimo año en la vida de Edith N. Rogers, 1959, estuvo caracterizado no sólo por la gran cantidad de artículos de prensa publicados relacionados con ella de alguna manera, prácticamente durante todos los meses del año, sino también por la gran variedad de asuntos tratados en los mismos a lo largo del año.

El último año en la vida de Edith N. Rogers, 1960, fue caracterizado nuevamente por la escasez en cuanto al número de artículos aparecidos con tan sólo tres a lo largo de todo el año, al menos hasta el mes de septiembre que es cuando falleció tristemente en un hospital de Boston.

6. CONCLUSIONES

En esta parte empírica de la investigación nos hemos centrado en analizar la participación activa de Edith Nourse Rogers en los diferentes medios de comunicación de su época. Una figura pública de su calado era de suponer, y de esperar, que apareciese con cierta frecuencia y periocidad en los principales medios del momento.

Ahora bien, teniendo en cuenta que hemos procedido a revisar el período que abarca desde los años veinte hasta el año 1960, es lógico pensar que los grandes medios de comunicación que recogiesen el quehacer diario de la congresista fuesen escritos (periódicos, revistas o publicaciones), con una residual presencia en empresas de publicidad o en editoriales y sin casi ninguna presencia en canales de televisión.

Se ha de recordar, además, que la aparición de la señora Rogers en prensa escrita se produjo a todos los niveles. Es decir, que su contribución no sólo se produjo en medios locales (*The Lowell Sun*) o estatales (*The Boston Globe*) sino también nacionales (*The Washington Post*). No obstante, sería conveniente matizar asimismo en este sentido que la intervención de Edith N. Rogers en los medios fue más constante en aquellos locales o estatales tanto al inicio como al final de su carrera política, mientras que en los años intermedios destacó igualmente en los nacionales.

Este hecho, que pudiera parecer relevante a primera vista, no lo es tanto si tenemos en cuenta que la congresista se centró y preocupó más por los asuntos locales y estatales que afectaban al bienestar de sus conciudadanos al inicio y al final de su andadura política. Por el otro lado, en su cénit, su interés giró más hacia los asuntos nacionales e incluso internacionales, lo cual tuvo su indiscutible efecto en la prensa.

Entonces, en líneas generales podemos afirmar que la relación que la señora Rogers mantuvo con los principales medios de comunicación fue más que cordial, especialmente con los medios locales y estatales, y respetuosa por ambas partes. Es decir, que los medios no sólo se limitaron a recoger las principales actividades de la congresista a lo largo de los años, sino que generalmente las aplaudían y ensalzaban mientras emitían

comentarios favorables hacia la enorme labor que estaba llevando a cabo en la Cámara de Representantes.

Buena muestra de ello, como se condensó en el primer apartado del capítulo, fue la más que abundante correspondencia que Edith N. Rogers mantuvo con los medios de comunicación durante más de treinta años. El análisis de esta considerable correspondencia nos ha permitido comprobar el grado de respeto existente entre ambas partes, así como la fructífera relación existente entre ambos.

Dicha relación se refrendó con la publicación de las noticias más relevantes e impactantes en cuanto a las actuaciones o iniciativas legislativas de la congresista por más de tres décadas, a la par que la petición mutua de favores e intereses. Así pues, no fue extraño encontrar cartas redactadas por la propia señora Rogers dirigidas a algún medio de comunicación en la que le solicitaba la publicación de algún evento importante.

Igualmente fue bastante normal y hasta habitual el hecho de que algún medio de comunicación se dirigiese a la congresista solicitándole información adicional o suplementaria sobre alguna noticia o aclaraciones posteriores a alguna nota de prensa o comunicado emitido por ella o por su oficina. Por no hablar, consecuentemente, de las incontables peticiones de entrevistas o citas personales a lo largo de todos estos años.

Así pues, la primera carta intercambiada entre ambas partes se produjo en el año 1934 y lo fue con un medio de su propia localidad, siendo las últimas en el mismo año de su fallecimiento en 1960. Entre medias, se contabilizaron multitud de cartas y telegramas intercambiados con medios locales, estatales, nacionales e incluso algún medio extranjero, como fueron un par de revistas mejicanas con motivo de su visita y participación en una conferencia interamericana que se celebraba en Ciudad de México.

En la segunda parte del artículo nos hemos centrado exclusivamente en analizar la aparición de Edith N. Rogers en la prensa escrita del momento, ya fuese en periódicos locales, estatales o nacionales, así como en diferentes folletos, revistas, editoriales o agencias de publicidad de todo el país.

Como hemos indicado anteriormente, su presencia fue constante desde antes incluso de que obtuviese el escaño en el año 1925 hasta después de su fallecimiento en el año 1960, cuando se recogió la noticia de sus exequias y de su funeral. No obstante, también es cierto el hecho de que siendo esta participación numerosa a la par que constante, no lo es menos el dato de que hubiera algunos años en los que no se publicaron artículos sobre su figura o sobre sus actuaciones, al menos que se hayan podido colegir.

Por lo tanto, las primeras apariciones de la señora Rogers en medios de comunicación escritos se produjeron en 1917 por ser la mujer del congresista John Jacob Rogers y no por su propia valía, a pesar de la notoriedad pública que progresivamente iba obteniendo con su lógico reflejo en los medios.

Naturalmente, los principales periódicos de la época se hicieron eco de las trascendentales noticias que les proporcionaba la congresista Rogers, bien fuese por sus declaraciones públicas bien por sus notas de prensa, sin olvidarnos de sus actuaciones legislativas en el Congreso, así como las diferentes leyes que se iban aprobando paulatinamente a iniciativa suya.

Y lógicamente hubo una serie de años en los que la aparición de Edith N. Rogers en los periódicos fue abrumadora como consecuencia de las leyes que se aprobaban o de sus curiosas iniciativas, con aportaciones casi todos los meses del año. Entre las primeras podemos destacar la creación en el año 1942 del Cuerpo Auxiliar de Mujeres del Ejército (*WAAC*), mientras que entre las segundas su propuesta en el año 1947 de introducir colores identificativos en los diferentes billetes de dólar.

Sin embargo, hubo también una serie de años en los que misteriosamente no figuró en ningún medio escrito, aunque personalmente nos inclinamos por pensar que este hecho se debiese más a la extraña pérdida o extravío de las referencias más que a su ausencia de intervención.

7. REFERENCIAS

Associated Press. (1947). Different Colors as Guide to Value of Bills Is Urged. 21 de agosto. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

Nation's Business. (1930). Women's New Place in Politics. 12 de agosto. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

San Francisco Herald. (1925). America Loses Great Lawmaker In Death of John Jacob Rogers. 29 de marzo. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1917). Congressman and Mrs. Rogers on Ship Attacked by U-Boat. 30 de octubre, p. 1. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The National Republican. (1922). 29 de abril. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Boston Herald. (1925). Angel of Mercy to Wounded Solders. 6 de marzo, p. 1. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1925). Cong. Rogers Buried Today. 31 de marzo, p. 1. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sunday News. (1925). Edith Nourse Rogers, The Soldiers' Best Friend. 19 de abril, p. 3. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The New York Herald. (1925). Mrs. Rogers Beats Foss for Congress. 2 de julio. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1927). Expert Says Lowell Has Good Opportunity to Become Airport City. 20 de julio. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Journal. (1941). Mrs. Rogers Urges Uniform Air-Raid Signals for U.S. 19 de diciembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1941). Rep. Rogers Wants Women Non-Combatant Volunteers. 17 de diciembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1942). Magnificent Lady. 20 de enero. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Washington Daily News. (1942). Rep. Rogers Presses for Volunteer Army Corps for Women. 6 de enero. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Washington Post. (1942). American Women May Soon Be In The Army. 18 de enero. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1946). Meat Shortage Worst In All Lowell History. 26 de septiembre, p. 1. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Boston Traveler. (1947). Rep. Rogers Cuts Birthday Cake At WAC's Fifth Anniversary. 15 de mayo. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1951). Brother of Rep. Rogers Dies in California. 22 de agosto. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1954). Rep. Rogers Against Sending American Troops to Indochina. 20 de abril. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Boston American. (1955). Mrs. Rogers' Tribute. 29 de junio. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1955). Rep. Rogers Welcomes Italian Prime Minister in Speech Before Congress. 31 de marzo. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1955). Rep. Rogers Briefed on U.S. Plan to Aid Disaster Areas. 21 de octubre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1956). Suggestions by Rep. Rogers Offered UN. 3 de noviembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1958). Rep. Rogers Will Not Retire. 9 de abril. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Boston Globe. (1958). Rogers-for-Senator, Idea Wins State GOP Backing. 10 de enero. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1958). Rep. Rogers in Tribute to Pope. 9 de septiembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sunday Sun. (1959). Rep. Rogers Asks Castro End Slaughter. 18 de enero. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1959). Being Prepared. 13 de marzo. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

The Lowell Sun. (1960). The Honorable Edith Nourse Rogers. 17 de septiembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

United Press. (1947). Rep. Rogers In 1st Skirmish On Grave Markers on Hawaii Cemetery. 14 de diciembre. Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

RIESGOS Y ENFERMEDADES EN LA CIUDADANÍA DIGITAL

LUCÍA AMORÓS POVEDA
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

La ciudadanía digital arrastra peligros ya apuntados a finales del siglo pasado (Pedrero-Pérez et al., 2018; Ringenberg et al., 2022). Internet, imprescindible para muchos campos del conocimiento, ha llevado a malas prácticas y a hábitos que reflejan conductas adictivas (Pastrana et al., 2020) o patológicas trasladadas a lo digital (Serrano, et al., 2012). Desde el punto de vista educativo, el compromiso pasa por exponer los riesgos y enfermedades que acarrea la ciudadanía digital, principalmente por porque hay malas prácticas que han quedado normalizadas por la juventud y la familia (Pastrana et al., 2020) o socialmente toleradas (Serrano, et al., 2012). Acerca de malas prácticas, afectando a la salud pública se identifican hábitos como el phubbing (Capilla y Cubo, 2017) o el vamping (Pastrana et al., 2020). Atendiendo a la seguridad ciudadana, se consideran delitos el cyberbulling y el grooming sexual (Craven et al. 2006; Ringenberg et al., 2022; Williams and Hudson, 2013). La advertencia sobre agresión y violación de las normas están atendidas (Deater-Deckard, 2008) junto a nuevos riesgos ante las tecnologías digitales más nuevas (OCHCRH, 2021). *Sin lugar a dudas, cuando hay un acercamiento al uso de las nuevas tecnologías sale a relucir Internet, el uso de teléfonos móviles y la identidad digital como temas que se retroalimentan nutriendo las nuevas prácticas en la vida social.* El efecto del uso inadecuado de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC) impacta en las identidades. De esta manera, la ciudadanía digital se vuelve vulnerable ante enfermedades nuevas a las que hacer frente.

2. OBJETIVOS

– Con la finalidad de prevenir y ofrecer soluciones, se plantea una aproximación teórica del estado de la cuestión. El objetivo general se centra en analizar las malas prácticas que afectan a la ciudadanía digital. Para ello, se establecen dos objetivos específicos. De un lado, se identifican algunas malas prácticas con TIC. De otro, se describen ciertas enfermedades que acarrean su uso afectando a las identidades en la ciudadanía digital.

3. METODOLOGÍA

Se ofrece una investigación exploratoria y descriptiva. Desde el marco de interpretación heurística, se analiza el estado de la cuestión mediante una revisión de literatura (García-Peñalvo, 2021) en dos pasos. En el primero se emplea la revisión narrativa (RN) y en el segundo la revisión sistemática cualitativa (RSC). Aguilera (2014) señala que la RN se caracteriza por explorar un tema de manera relativamente exhaustiva. Suele ser utilizada por expertos y tiene un sesgo elevado por su subjetividad ya que el procedimiento metodológico queda sin describir. Por su parte, la RSC evidencia la exploración describiéndola aunque no utilice para ello un análisis estadístico o metaanálisis.

En la revisión de literatura narrativa se procede seleccionando textos por interés para detectar vacíos mediante selección bibliográfica por oportunidad y no reproducible. Se almacenan los que han recibido un tratamiento de análisis más profundo y se generan notas de campo y memorandos de investigación.

Para paliar la subjetividad y sesgo que acarrea la RS es aconsejable sistematizar el procedimiento de revisión. En un segundo momento se recurre a la RSC. De esta manera se trata de paliar las debilidades de no disponer de un patrón en el procedimiento (Da Costa et al., 2007). En el estudio que nos ocupa, al tratarse de un investigador único, se procede tomando a Kitchenham (2004) que considera la elaboración de un protocolo derivado del problema de investigación como elemento

aconsejable cuando no hay en el estudio un equipo de trabajo. Se procede en este sentido a continuación.

La revisión narrativa se inicia con documentos, de naturaleza diferente, archivados en un directorio creado al efecto denominado "Riesgos de lo digital". Este espacio de análisis consta de 16 documentos repartidos en tres subdirectorios. El primer subdirectorio se abre el 22/12/2021 y se denomina "Problemas de la tecnología en la infancia". Esta carpeta consta de siete documentos que son, dos artículos científicos, un libro, un memorando y tres notas digitales de campo. El segundo subdirectorio se abre el 03/03/2022 con el nombre de "Ciudadanía" y contiene cuatro documentos, un artículo científico, dos notas digitales de campo y un memorando. El tercer subdirectorio se denomina "Peligros y enfermedades" y se crea el 05/04/2022. Hay un total de cinco documentos, un libro, tres notas de campo y un memorando.

Se utilizan fuentes primarias (informes gubernamentales) y secundarias (artículos científicos, libros, blogs o prensa). La documentación se lee y se establecen los siguientes descriptores: (1) *Tipo* que atiende al papel que hace el texto dentro de la investigación, (2) *Tema* referido al asunto que provocó su apertura, (3) *Año* que es la fecha en que se ha almacenado el documento como material de investigación y (4) *Idioma,* lengua en la que se redactan o se consultan los documentos.

Desde los descriptores se establecen los criterios de evaluación de calidad de los documentos que se manejan y se construye el Protocolo de revisión narrativa. Los criterios de cada descriptor son:

- DESCRIPTOR Tipo: Artículo científico, libro o capítulo, nota digital de campo, memorando
- DESCRIPTOR Tema: Problemas-infancia, ciudadanía, peligros-enfermedades
- DESCRIPTOR Año: Documentación igual o más reciente que 5 años. Este criterio se obtiene ya que se registran documentos que van desde el 22/12/2021 hasta el 10/06/2022, se entiende que hay un tramo de investigación de 12 meses
- DESCRIPTOR Idioma: Español e inglés

4. RESULTADOS

Atendiendo a la identificación de malas prácticas con TIC se identifican ocho. De ellas, dos son hábitos no correctos y seis se refieren a acciones que, inconsciente o conscientemente, hacen daño. Estas últimas se marcan como malas prácticas. Los hábitos identificados son el phubbing y el vamping. Las malas prácticas identificadas son el acecho, acoso, vigilancia, vulneración a la privacidad, doxing y trolling. Veamos cada uno de ellos.

El phubbing es la interferencia en la comunicación cara a cara. Se trata de un hábito comunicativo vinculado a los dispositivos móviles. Consiste en interferir en una reunión entre personas utilizando el teléfono móvil (Soto-Pérez y Franco-Martín, 2018). Se trata de una palabra que fusiona a dos, a saber, phone (teléfono) y snubbe-snubbing (despreciar-hacer un desprecio). Este comportamiento puede estar relacionado con déficits en autocontrol (Álvarez y De la Villa, 2020). Presenta síntomas somáticos afectando al bienestar psicológico al estar conectado a la red y desconectado de la realidad, por lo que se relaciona con la ansiedad y el insomnio, así como la con la disfunción social y la depresión (Capilla y Cubo, 2017).

Atendiendo al vamping, éste se refiere al uso de nuevas tecnologías una vez nos hemos metido en la cama con la finalidad de ir a dormir. Se conoció como un hábito popular entre los adolescentes que se ha extendido como una práctica en personas adultas. El vamping altera los hábitos de sueño y puede acarrear riesgo de sufrir insomnio (Albares, 2021). En este sentido, se recomienda apagar el teléfono móvil dos horas antes de ir a la cama (Albares, 2021; Bisbal, 2021). La situación de insomnio puede desencadenar trastornos en el ritmo cardiaco, cansancio, irritabilidad, alteración del metabolismo y obesidad así como disminución o empobrecimiento del sistema inmune (Albares, 2021). El estudio de Patrana et al. (2020) llevado a cabo con adolescentes evidencia conducta adictiva a Internet.

Se identifican como malas prácticas el acecho en línea (online stalking), el acoso (online harassment), las infracciones de vigilancia y privacidad (surveillance and privacy breaches), la humillación (doxing), el dolor

intencionado (trolling) y la manipulación de la imagen personal (unauthorized use of personal information). Unidas a las anteriores, se continúa detectando ciberacoso (cyberbulling) y abuso sexual (grooming).

Particularmente, las Naciones Unidas (OHCHR, 2021) identifican el acecho en línea (Online stalking), acoso en línea (Online harassment) y la infracción de vigilancia, esto es, el uso y manipulación de información personal, incluyendo imágenes y videos. También se consideran malas prácticas la vulneración de privacidad, es decir, el uso y manipulación de información personal, incluyendo imágenes y videos. Incidiendo en la privacidad se encuentra el doxing, o publicación privada de alguien para humillar, intimidar o amenazar. Finalmente, el trolling es la acción intencionalmente provocativa para causar dolor.

Unidas a las anteriores, se continúa detectando grooming (Williams y Hudson, 2013) y ciberbulling (2008). El grooming se aprovecha de la comunicación síncrona mediante la mensajería instantánea. Hace referencia al abuso sexual. El infractor utiliza el anonimato, característica que ha llevado al sinónimo de "abuso del extranjero" para especificar el grooming. El agresor se hace pasar por un igual generando una relación de confianza que utiliza para, finalmente, cometer el abuso sexual (Williams y Hudson, 2013). Por su parte, el ciberbullyng (Smith et al., 2008) hace uso de las redes sociales digitales para llevar a cabo el acoso. El bullyng se viene estudiando desde hace cuarenta años. Se incluyen a niños y niñas de entre 9 y 12 años, por lo que sus prácticas no son nuevas. Lo que ha cambiado es el medio de llevarlas a cabo.

A la hora de describir las enfermedades que acarrea el uso de las TIC se aborda el planteamiento poniendo el punto de mira en las identidades de la ciudadanía digital. El uso abusivo de las TIC evidencia adicciones como nomofobia, vibranxiety y FoMO (Pedrero-Pérez, 2018). Particularmente, la nomofobia, miedo irracional a no tener teléfono móvil, genera llamadas de alerta mediáticas por malas prácticas como el vamping (Bisbal, 2021).

La nomofobia utiliza como recurso el teléfono móvil. Siguiendo el trabajo de Chico (2018) se trata de una adicción. La persona experimenta

miedo sin razón porque teme o comunicarse con otras personas a causa de no disponer de teléfono móvil o acceso a Internet. En otras palabars, se trata de un miedo irracional a no tener el móvil o a estar incomunicado a Internet. En los últimos años, la nomofobia ha ido en aumento debido a la mayor facilidad de adquisición de *smartphone* y al auge de las redes sociales.

Una nueva adicción al dispositivo móvil es la vibranxiety, también denominado *high ringxiety* (Kruger y Dierf, 2016). Se manifiesta ante la dependencia a su sonido o vibración (Soto-Pérez y Franco-Martín, 2028). Se trata de una ilusión en la cual el teléfono móvil suena (Kruger y Dierf, 2016).

Una tercera adicción es el FOMO, acrónimo de *Fear of Missing Out* (miedo a perderse algo). El efecto implica temer perderse noticias importantes que se encuentran en la red. SE manifiesta porque la persona genera actos de revisión permanente para conocer si hay algo nuevo en el espacio digital (Soto-Pérez y Franco-Martín, 2018).

Finalmente, la acumulación cibernética es una condición patológica en la conducta. Consiste en acumular materiales digitales, por ejemplo, fotografías repetidas o correos electrónicos obsoletos. La acumulación cibernética también se la denomina síndrome de Diógenes digital o síndrome de acumulación cibernético. Entre sus rasgos se encuentra que la persona pase el día entero descargando información como películas, canciones o videojuegos. Otro rasgo se da cuando el sujeto intenta, sin conseguirlo, clasificar la información. Unidos a los anteriores se une la vivencia de disfrute que se asume al llevar a cabo la acción. La intervención psicosocial resulta difícil al tratarse de una acción egosintomática (la persona señala que lo que hace "no es malo"). Además hay una nula conciencia, probablemente, porque el espacio que se ocupa es virtual y no físico. La acumulación cibernética es una característica del trastorno de acumulación (Serrano et al., 2012).

5. DISCUSIÓN

Las Naciones Unidas (OHCHR, 2021) reconocen que el uso de las tecnologías digitales conlleva vulneración de privacidad, seguridad y

protección. En particular, se subrayan estos males mediante violencia contra las mujeres. En este sentido, cabe reflexionar en una nueva paradoja intrínseca al uso de tecnologías digitales. El uso de las TIC se promueve en la educación formal e informal como medios para generar relaciones de confianza, colaboración, participación e implicación (Gros et al., 2016; Mor et al., 2012; Mor et al., 2014). Las tecnologías digitales son consideradas medios que contribuyen a la democratización (Gros y Durall, 2020). Por contra, la cercanía a las TIC resulta ser la llave que abre relaciones basadas en la agresión por Internet (Wood & Wheatcroft, 2020) al tiempo que se subrayan trastornos que acarrean problemas de salud pública (Serrano et al., 2012).

Conviene discutir también que se ha pasado del aviso ante la violación de normas y los abusos en Internet a las enfermedades provocadas por el exceso de uso. Particularmente, la violencia de género y la doble discriminación por género y cultura en las tecnologías digitales originan, además, enfermedades mentales (OHCHR, 2021).

6. CONCLUSIONES

Coincidiendo con Pedrero-Pérez (2018), los nuevos problemas de las TIC ante sus distintos usos, podrían explicarse conociendo cómo funcionan en la vida de las personas y de los grupos. Los resultados invitan a pensar sobre la conveniencia de atender a las condiciones socioeconómicas y sociopolíticas que motivan usos innovadores, las mejoras en la vida cotidiana y las causas tanto de un uso excesivo como del sentirse forzado a reducirlo.

Al respecto de las redes sociales, la responsabilidad respecto a sus contenidos podría pasar por el monitores para no permitir las malas prácticas. Al respecto hay acciones como por ejemplo ofrecer protocolos deontológicos al entrar en la red, ofrecer formación desde organismos y entidades o promocionar la apertura de grupos de chat de acceso fácil (como WhatsApp) para informar y orientar.

Atendiendo específicamente a las redes sociales digitales, se corre el riesgo de descontextualizar lo que son de lo que no son malas prácticas. Habría que revisar el concepto en los tiempos que corren y, desde ahí,

ofrecer una taxonomía de redes sociales. Con todo, como con cualquier tecnología, todo depende no del instrumento, sino del uso que se haga de él. La naturaleza de este trabajo se dirige en esta línea con el fin de ofrecer buenos usos visibilizando las malas prácticas. Sin embargo, tanto este trabajo, como otras acciones, precisan de políticas asumiendo responsabilidad de cada país, y de su gobierno, a la hora de establecer leyes. La colaboración y participación entre ciudadanía y gobierno resulta fundamental cuando se trata de abordar los usos y abusos de las nuevas tecnologías disponibles en prácticamente todos los sectores de nuestro entorno cotidiano.

En otro orden, el estudio que se ha presentado no ofrece una taxonomía de enfermedades o patologías derivadas de las malas prácticas en Internet, lo cual es conveniente por la importancia de la temática. Además, ha quedado pendiente diferenciar los riesgos, malos usos y enfermedades estratificando los resultados. Por ejemplo, resulta de interés atender a grupos de edad (menores, adultos y mayores), estatus social (situación familiar en menores, adultos activos o desempleados, adultos vulnerables, mayores sin y con brecha digital) así como establecer vínculos con la diversidad funcional y cultural. *Otra limitación en el estudio se refiere a la no identificación de malas prácticas y enfermedades por edades. Creo que es importante tener acceso a qué peligros acarrean en infancia, en juventud y en edad adulta y mayores. Esta variable sociodemográfica, la edad, sería interesante cruzarla con el género y el territorio (tamaño del municipio de residencia). Con todo, por las experiencias profesionales en el ámbito de las nuevas tecnologías y brecha digital, se excluirían las variables sociodemográficas, nivel de estudios y renta familiar ya al no evidenciar un impacto en las malas prácticas en este sentido.*

El estudio se realiza como base para plantear una intervención socioeducativa, implementarla y evaluarla. Entre las lineas futuras de investigación este trabajo considera el papel de la tecnología educativa para intervenir ante las malas prácticas. Sin embargo, para ello, el primer paso precisa establecer pautas conceptuales acerca de lo que hoy se considera tecnología educativa.

Por un lado, tradicionalmente posicionada en lo instrumental-tecnológico, la tecnología educativa en España se vincula a la ingeniería, la psicología, a la

didáctica y a la sociología (tecnopsicología, tecnosociología, etc). Pero por otro, la tecnología educativa también se sustenta desde un corte filosófico vinculado con la teoría y la historia de la educación, así como con la pedagogía desde la antropología y los estudios culturales. Dependiendo de la posición en la que la tecnología educativa se posiciona conceptualmente hablando, a mi modo de ver la intervención socio-educativa será distinta a la hora de afrontar los peligros en las redes digitales. Particularmente, a tenor de este trabajo, me posiciono en el segundo corte conceptual, el filosófico-antropológico al asumir la cultura de los objetos. Desde aquí, el papel de la tecnología educativa, para afrontar los peligros, asume espacios de comunicación basados en la relación entre las personas. Instrumentos innovadores pueden ser, a día de hoy, los espacios de diálogo que ofrecen los patrones pedagógicos al abrir cauces de comunicación donde se generan relaciones simétricas de comunicación y de acción. En esencia, la base se fundamenta desde procesos dialógicos, basados en el acompañamiento y el cuidado para generar conciencia y responsabilidad cívica. En este sentido, algunos trabajos recientes explican dicho talante como por ejemplo el ensayo de Han (2021) sobre el efecto de lo no material o el de Amorós et al. (2021) sobre patrones pedagógicos.

Con la finalidad de buscar soluciones y prevenir, se han analizado las malas prácticas que afectan a la ciudadanía digital. En este sentido, se han descrito malas prácticas y se han buscado programas y acciones actuales para enfrentarlas, o al menos, intentarlo.

7. REFERENCIAS

Aguilera, R. (2014). ¿Revisión sistemática, revisión narrativa o metaanálisis?. Revista de la Sociedad Española del Dolor, 21(6), 359-360. https://doi.org/gdm92n

Albares, J. (30 de septiembre, 2021). Vamping. [Mensaje en un blog]. CIS FLEX. Centro de investigación del sueño. https://n9.cl/83ofx

Álvarez, M. y De la Villa, M. (2020). Phubbing, uso problemático de teléfonos móviles y de redes sociales en adolescentes y déficits en autocontrol. Salud y drogas, 20(1), 113- 125. https://n9.cl/ebvxo

Amorós-Poveda, L., Cabero-Almenara, J. & Palacios-Rodríguez, A. (2022). Pedagogical Patterns for tMOOC as a Social Technology of Relationship. Societies, 12(2), 47. https://bit.ly/3i2i8HV

Bisbal, (27 septiembre, 2021). Qué es el 'vamping' y cómo afecta a los hábitos de sueño de tu hijo adolescente. [Mensaje en un blog]. El País. https://n9.cl/di65h

Capilla, E. y Cubo, S. (2017). Phubbing. Conectados a la red y desconectados de la realidad. Un análisis en relación al bienestar psicológico. Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación, 50, pp. 173-185. https://doi.org/hvm5

Chico, A., Díaz, L. y Garrote, L. (2018). Nomofobia. Enfermedades del siglo XXI. Medicina de Familia. SEMERGEN, 44(7), e117-e118. https://doi.org/hkr8

Craven, S., Brown, S. & Gilchrist, E. (2006). Sexual grooming of children: Review of literature and theoretical considerations, 12, 287-299. https://doi.org/dcsk2v

Da Costa, C.M., de Matos, C.B. y Cuce, M.R. (2007). Estrategia PICO para la construcción de la pregunta de investigación y la búsqueda de evidencias. Revista Latino-Americana de Efermagem, 15(3). https://doi.org/b8m5gd

Deater-Deckard, K. (2008). New Perspectives on Aggression. Journal of Child Psychology and Psychiatry, 49(4), 357–358. https://doi.org/b8j2b4

García-Peñalvo, F.J. (2021). El recetario de las revisiones de literatura. CINAIC 2021: VI Congreso Internacional sobre Aprendizaje, Innovación y Competitividad (pp.1-61). https://doi.org/hgm4

Gros, B., Escofet, A. y Marimón-Martí, M. (2016). Los patrones de diseño como herramientas para guiar la práctica del profesorado/The design patterns as tools to guide the practice of teachers. Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa-RELATEC, 15(3), 11-25. https://doi.org/hktv

Gros, B. y Durall, E. (2020). Retos y oportunidades del diseño participativo en tecnología educativa. Edutec. Revista electrónica de tecnología educativa, 74, 12-24. https://doi.org/hktw

Han, B-Ch. (2021). No-Cosas. Quiebras del mundo de hoy. Madrid: Taurus.

Kitchenham, B.A. (2004). Procedures for Undertaking Systematic Reviews. University – NICTA. https://bit.ly/3Jq8muK

Kruger, D., & Djerf, J. (2016). High ringxiety: Attachment anxiety predicts experiences of phantom cell phone ringing. Cyberpsychology, behavior, and social networking, 19(1), 56-59. https://doi.org/f77rm9

Mor, Y., Mellar, H., Warburton, S., & Winters, N. (Eds.). (2014). Practical Design Patterns for Teaching and Learning with Technology. Rotterdam: Sense Publishers. https://bit.ly/3pZLuv9

Mor, Y., Warburton, S., & Winters, N. (2012). Participatory pattern workshops: a methodology for open learning design inquiry. Research in Learning Technology. Supplement: ALT-C 2012 Conference Proceedings, 163-175. https://doi.org/gj8qtt

Office of the United Nations High Commissioner. (OHCHR). (2021). OHCHR "Kick-Off" Consultation oh Gender, digital tech and the role of business. Concept Note. (8 December 2021). https://bit.ly/3KBfRzK

Pastrana, M.G., Salgado, M.E., González, E.S. y Solís, F. (2020). Repercusiones cognitivo-conductuales del vamping en adolescentes del Instituto Reino de Suecia de Estelí. Revista Científica de FAREM-EsteliMedio ambiente, tecnología y desarrollo humano, 34, 91-106. https://doi.org/h226

Pedrero-Pérez, E. J., Ruiz-Sánchez de León, J. M., Rojo-Mota, G., Llanero-Luque, M., Pedrero-Aguilar, J., Morales-Alonso, S. y Puerta-García, C. (2018). Information and Communications Technologies (ICT): Problematic use of Internet, video games, mobile phones, instant messaging and social networks using MULTICAGE-TIC. Adicciones, 30(1), 19-32. https://bit.ly/3wlGcTu

Ringenberg, T. R., Seigfried-Spellar, K. C., Rayz, J. M., & Rogers, M. K. (2022). A scoping review of child grooming strategies: pre- and post-internet. Child Abuse & Neglect, 105392. https://doi.org/hksc

Serrano, Mª.C.; Vicente, J.; Serrano, Mª.M.; Serrano, M. (2012). El acumulador cibernético: a propósito de una situación clínica de acumulación virtual. Revista de la Asociación Gallega de Psiquiatría y Neurociencia, 11, pp. 95-97. https://n9.cl/6xu1j

Smith, P.K, Mahdavi, J., Carvalho, M., Fisher, S., Russell, S. & Tippett, N. (2008). Cyberbullying: its nature and impact insecondary school pupils. Journal of Child Psychology and Psychiatry, 49(4), 376–385. https://doi.org/df2hqf

Soto-Perez, F. y Franco-Martín, M. (2018). Atención psicológica y Tecnologías: oportunidades y conflictos. Revista Iberoamericana de Psicología, 11(3), 109-120. https://doi.org/hvm7

Williams, M. L., & Hudson, K. J. (2013). Public perceptions of internet, familial and localised sexual grooming: predicting perceived prevalence and safety. Journal of Sexual Aggression 19(2), 218-235. https://doi.org/hksf

Wood A.C., & Wheatcroft, J.M. (2020). Young Adult Perceptions of Internet Communications and the Grooming Concept. SAGE Open. https://doi.org/hksv

MÍNIMA GRAMÁTICA DE INSTAGRAM. TRES CASOS DE ESTUDIO

HÉCTOR NAVARRO-GÜERE
Universitat de Vic–Universitat Central de Catalunya

1. CONTEXTO INICIAL

El actual panorama de convergencia digital se presenta lleno de posibilidades, de hibridación de formatos y medios, protagonizado por el papel de la construcción hipertextual, abiertamente participativo en internet. En este contexto es fundamental tener en cuenta que uno de los principales facilitadores de las formas de producción participativa es la proliferación de dispositivos, plataformas y la informática que estimulan la creación independiente y la autoproducción. (Noguera-Vivo, 2010; Arnau-Roselló y Galán-Cubillo, 2013)

En este contexto y desde su nacimiento en 2010, Instagram ha sido diferente a los servicios *online* para compartir fotografías ya que permitía el uso de filtros y herramientas simples de edición de imágenes en su aplicación (app) para teléfonos inteligentes y había propiciado la masificación de la práctica fotográfica. (Manovich, 2017)

La plataforma digital nativa de fotografía para dispositivos móviles Instagram posibilita hacer fotografías, editarlas (recortar, girar, aplicar efectos y filtros) y publicar hasta 10 fotos en una sola publicación. Las fotografías deben tener una resolución de entre 320 y 1.080 píxeles, una relación de aspecto de entre 1,91:1 y 4:5. Sobre los videos, en el subapartado Instagram *Stories* se permite grabar y alojar videos de entre 3 y 60 segundos de duración. En IGTV –canal propio de videos de Instagram– se pueden alojar videos desde el dispositivo móvil de 15 minutos de duración; y si se suben desde la web, de 60 minutos, de relación de aspecto

de 9:16 (vertical), 16:9 (horizontal), de mínimo 30 fotogramas por segundo, y una resolución mínima de 720 píxeles. (Instagram, 2020)

Producto de la facilidad de apropiación plataforma por parte de sus usuarios, Instagram es la red social que más ha crecido en los últimos años. En concreto, en septiembre de 2017 alcanzó los 800 millones de usuarios únicos al mes (Instagram-Empresas, 2017), y continúa en expansión, valoración y notoriedad (IAB-Spain, 2018). Instagram se ha convertido en un medio en el que tiene lugar una democratización del arte fotográfico (Millard, 2016) incluso practicar el *artivismo.* (Carrasco-Polaino, Villar-Cirujano y Martín-Cárdaba, 2018)

2. LA PRAXIS DE INSTAGRAM

Instagram es una plataforma especialmente popular entre las personas de 18 a 24 años (Pew Research Center, 2018), ha sabido adaptarse a la era de los teléfonos inteligentes con cámaras incorporadas. Lo que más motiva a jóvenes y adolescentes a usar Instagram es: cotillear (no perderse y conocer las últimas noticias, lugares y acontecimientos de los demás usuarios, tanto si son del círculo cercano como desconocidos o famosos), almacenar (registrar y publicar todo lo que hacen para que los demás lo vean) e interactuar con los demás usuarios de la plataforma (conocer y dándose a conocer a las demás personas a partir de la fotografía, creando un espacio personal y único (Abbott, Donaghey, Hare y Hopkins, 2013; Ting, wong-poh-ming, De-Run y Choo, 2015). Los adolescentes tienden a publicar menos fotos, pero se involucran en agregar más etiquetas a sus propias fotos y recibir más "Me gusta" y comentarios sobre sus fotos de otros, y también publican más *selfies* y expresarse más que los usuarios adultos, mostrando un mayor sentido de autorrepresentación. (Yea-Jang, Han, Shih, y Lee, 2015)

Hoy en día, la fotografía, e Instagram en particular, dan poder a los jóvenes para crear identidades únicas. La plataforma digital es mucho más fácil de usar para establecer un estilo visual, elegir temáticas y composiciones particulares para sus fotos, donde pueden usar filtros y ajustes preestablecidos. Entre diferentes temáticas, composiciones, paletas de colores, niveles de contraste, otros ajustes y filtros, el número de estilos

distintos que se pueden crear es muy grande: “[Los] jóvenes en Instagram practican algo que llaman diseño poético", según Manovich (2017). Instagram ha propiciado el surgimiento de estrategias para atraer a usuarios. La primera regla es “desarrolle un estilo particular y úselo siempre para todas las fotos” (Manovich, 2017).

Lev Manovich –pionero de la investigación de imágenes digitales– habla de los buenos *feeds* de Instagram y los clasifica en dos tipologías: Los que controlan las peculiaridades de todas o al menos la mayoría de sus fotografías individuales, pero no intentan secuenciarlas de ninguna manera en particular; y los que controlan tanto la estética de las fotos individuales como la estética general de una secuencia. Para la segunda tipología de usuarios, la estética de la secuencia tiene prioridad sobre cualquier fotografía individual. No importa cuán interesante sea una fotografía en particular, el usuario no la publica si rompe el ritmo y el tema establecido. Para el autor, los usuarios que diseñan tanto fotografías individuales como sus secuencias pueden considerarse como los “verdaderos profesionales de Instagram". Opina Manovich (2017) que estos usuarios no siguen las reglas de la "buena fotografía" y las estrategias desarrolladas por Instagram para la captura y edición de fotos, plataformas de publicación y exhibición, y mecanismos de circulación y retroalimentación. Son ellos los que explotan las propiedades, ventajas y limitaciones específicas de Instagram. Así que actualmente la fotografía, y la plataforma de Instagram en particular, da a los jóvenes tanto poder para crear identidades únicas. Instagram es mucho más fácil de usar para establecer un estilo visual, elegir temas y composiciones originales para sus fotografías, filtros y ajustes preestablecidos.

2.1. La fotografía y tipologías en Instagram

En el contexto actual saturado de imágenes (Fontcuberta, 2010) y dada la envergadura de perfiles y la variedad de estilos que se pueden hallaren Instagram, los criterios de clasificación pueden ser amplios. Una labor titánica que no cubre todo el espectro, donde la plataforma digital, los usuarios y los contenidos siguen evolucionando.

Partiendo que hacer una sistematización empírica de la fotografía se advierte incompleta, según Barthes (1990), éstas se pueden clasificar en:

Fotografías profesionales/aficionados, fotografías retóricas (Paisajes / objetos / retratos / desnudos), y fotografías estéticas (realismo / pictorialismo).

Otra investigación propone ocho categorías de perfiles en Instagram: 1)Amigos (usuarios posando con otros amigos; al menos dos rostros humanos están en la foto); 2) Comida (platos, recetas, tartas, bebidas, etc.); 3) *Gadget* (artículos electrónicos, herramientas, motocicletas, automóviles, etc.); 4) Foto subtitulada (fotos con impresiones de texto, memes, etc.); 5) Mascotas (animales como gatos y perros que son los objetos principales en la imagen); 6) Actividades (lugares donde ocurren: conciertos, lugares de interés); 7) *Selfie* (autorretratos; solo hay una cara humana presente en la foto); y 8) Moda (zapatos, disfraces, maquillaje, objetos personales, etc.). (Hu, Manikonda y Kambhampati, 2014)

En la misma línea, otra investigación propone una categorización centrada en: 1) Fotografías informales: Tienen por objetivo documentar una experiencia, una situación o una persona o un grupo de personas. Una persona que captura y comparte una fotografía casual no intenta controlar el contraste, los colores y la composición. La función representativa domina sobre la función estética. Históricamente, estas imágenes continúan las prácticas de "fotografía doméstica" en color que se desarrolla en la década de 1950 a medida que disminuyen los costos del procesamiento de la película en color; 2) Fotografías profesionales: Son creadas bajo las reglas de la fotografía profesional que también se desarrollan durante el siglo veinte. Sus autores intentan seguir estas convenciones que probablemente aprenden informalmente. Por lo tanto, el término profesional no se refiere a las personas que se ganan la vida con sus fotografías, sino a fotografías que siguen una estética particular; y 3) Fotografías de *design*: Se refieren a fotografías que adoptan la estética que se remonta a una tradición diferente del arte modernista, el diseño y fotografía de los años veinte. Ésta se desarrolló aún más en la moda comercial, la publicidad y la fotografía editorial de las décadas de 1940-50. Se trata de fotografías que tienen un fuerte contraste, mayor brillo, fondos vacíos de detalles y el uso del punto de vista mirando hacia abajo para que el sujeto destaque. (Manovich, 2017)

3. METODOLOGÍA

La pregunta principal de la investigación cualitativa es saber cómo algunos perfiles de usuario en Instagram presentan sus fotografías más allá de los condicionamientos propios (visionado y consulta) de la plataforma digital, el establecimiento así de una gramática, más allá del espacio plástico (Aumont, 1992). En otras palabras, el objeto de estudio es conocer de qué forma la práctica de la fotografía en Instagram adquiere otra dimensión a la hora de presentar y visionar fotografías de algunos perfiles.

Como investigación empírica y empleando la técnica de la observación participante, el estudio de caso trabaja la comprensión en conjunto a partir del contexto, descripción y análisis (Yin, 1994). Así que el presente estudio de tres casos responde a perfiles y momentos particulares.

Los tres perfiles que se han elegido no han sido escogidos ni por su temática, ni por su número de seguidores, ni por la descripción del perfil, ni por el número de publicaciones, que suelen ser datos significativos en las investigaciones de Redes Sociales; por el contrario, la elección de los perfiles se han centrado en la presentación interesada y singular de las imágenes fotográficas, sean en formato vertical, mosaico, carrete de fotos, formato cuadrado, pase de rollo, foto extensible, foto con marco, principalmente.

El análisis del estudio de casos lleva a formular inferencias acerca del contenido latente (Colle, 2011) y para ello se han establecido como unidades de análisis varios conceptos como la relación de aspecto y formato, marco, campo y fuera de campo, estructura narrativa, elementos gráficos, y tono y estilo.

La justificación de la presente investigación parte de la vorágine que viven las imágenes contemporáneas propiciada por la convergencia mediática digital (Jenkins, 2006); de allí que sea necesario identificar, diferenciar y clasificar las imágenes que se nos presentan las Redes Sociales, e Instagram es un ejemplo de ello. Encontrar investigaciones científicas que estudien esta problemática desde esta perspectiva es poco frecuente para el momento del planteamiento de la presente investigación.

Para conocer más los casos de estudio desde la perspectiva del creador del perfil de Instagram, se hicieron entrevistas con preguntas semiestructuras por correo electrónico para que opinaran sobre cómo usan la plataforma digital para mostrar su trabajo.

Como limitaciones de la investigación hay que decir que no se han estudiado las propuestas plásticas fotográficas (técnicas, géneros y temáticas), recursos como los filtros fotográficos, Instagram *Stories* y IGTV de los tres perfiles objeto de estudio. En último lugar precisar que el período de observación comprendió del 15 de abril al 30 de mayo de 2020.

3.1. Conceptos para el análisis

Existen algunos conceptos que son necesarios abordar para el estudio de caso: las nociones de imagen, soporte/dispositivo y cuadro/marco, campo/fuera de campo y formato de la imagen. Desde la teoría de la imagen, se trata de conceptos con un amplio recorrido: "[…] mirar una imagen es entrar en contacto, desde el interior de un espacio real que es el de nuestro universo cotidiano, con un espacio de naturaleza fundamentalmente diferente, el de la superficie de la imagen" (Aumont, 1992, p. 144). Así que la primera función del soporte/dispositivo es la de proponer soluciones concretas a la gestión de ese contacto entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen: el "espacio plástico" (144). Los elementos plásticos de la imagen son los que caracterizan su forma, construcción visual, composición, color, elementos gráficos y la "materia" de la imagen (la pincelada en la pintura, el grano de la película, etc.). (Aumont, 1992, p. 144)

Como la pintura tradicional, la imagen ha sido producida para situarse en un entorno que determina su visión. Esta concepción quedó trastocada en el ecosistema de imágenes digitales donde la imagen prescinde del dispositivo de destino. Ésta se puede visionar en cualquier pantalla o superficie. No siempre hay una correspondencia entre la imagen primigenia y su exhibición. A lo largo de la historia, los soportes como contenedores de las imágenes tienen funcionan que se perpetúan y mutan. La pintura mural y el fresco, como representaciones evolucionadas de las pinturas de las cuevas, se materializaban en las paredes o los

techos de los edificios. La pintura en lienzo significó un cambio de soporte: aislable y portátil, de formas cuadrados, rectangulares ovaladas y circulares de la pintura clásica italiana. Se puede decir que esta característica determinó los formatos de soportes futuros. (Navarro-Güere, 2007)

Mas recientemente, la técnica fotográfica ha conducido a reestructurar el espacio de la imagen y la discusión en torno a la profundidad en la representación: "el discurso ideológico del gran angular", al referirse a la evolución y uso de la óptica fotográfica: "[…] el sistema perspectivo occidental está en crisis desde hace un siglo aproximadamente"; "[…] el modelo dominante se ve, pues amenazado en su seguridad y sólo debe su supervivencia al relanzamiento operado por la fotografía, luego el cine". (Gauthier, 1986, p. 37)

Vinculado al soporte/dispositivo hallamos el cuadro/marco que remarca la frontera del soporte, el límite de lo pintado. El marco es ante todo el borde de un objeto. Está presente en la pintura del museo, en la fotografía sobre la chimenea, incluso en el monitor de la televisión. La imagen no podía sobresalir. El marco en madera tallada, lacada, con pan de oro e incluso con piedras preciosas enaltece lo pintado y le adjudica un valor. Hoy, la imagen digital ha desestimado este medio (Navarro-Güere, 2007).

Otros dos conceptos para el análisis son el campo que es aquella porción de espacio que va a ser representada y el fuera de campo que es todo el espacio alrededor. Esta correlación campo/fuera de campo ordena en parte el funcionamiento de la imagen. Los elementos del campo serán visibles en función de la organización de la profundidad del espacio de referencia; invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo. Éstos deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen. El campo es un espacio en profundidad y puede ser limitado por las dos dimensiones de la geometría plana y para la tercera dimensión será equivalente el alcance de la mirada, más o menos asociada al objetivo de la cámara fotográfica. La imagen a su vez sólo restituye la profundidad mediante artificios, "ya que está condenada a jugar únicamente sobre la superficie […] Esta superficie precisamente está delimitada por un contorno de forma variable que la aísla de la

superficie circundante" (Gauthier, 1986, p. 21). En la fotografía hay una homología entre campo y cuadro: el campo de la fotografía es el que se inscribe en el cuadro del visor, que se convertirá además en el cuadro de la fotografía.

Al vincular el campo y el cuadro/marco: "El campo está del lado del *referente*, el cuadro del lado del *significante*. El cuadro se esfuerza en tener por significante el campo; el fuera de cuadro no pretende significar el fuera de campo. Sin embargo, se comprende mejor lo que es una imagen comparando el fuera de cuadro y el fuera de campo esforzándose en asimilar el cuadro y el campo" (Gauthier, 1986, p 22). Así que el cine –por ejemplo– reproduce una porción de paisaje en un rectángulo e impide cualquier asociación de las nociones de campo y marco según las leyes de la perspectiva.

Sobre el formato hay que decir que la forma rectangular de la imagen es un hecho cultural. El rectángulo en la imagen fotográfica no es responsable de ello: "[…] no ha hecho más que seguirle los pasos a la pintura occidental que poco a poco, sobre todo desde el siglo XIV, ha privilegiado la pintura de caballete, el cuadro de forma rectangular"; "[…] su aparición es tardía en la historia de las imágenes y la mayoría de las civilizaciones, asiáticas o amerindios, sobre todo, no la han utilizado prácticamente, o si la han utilizado, con proporciones totalmente diferentes"; "[…] Esta noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por un trazo lineal parece surgido de la cultura occidental, según procesos todavía misteriosos"; "Hay que admitir, pues que el cuadro con forma mayoritariamente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva, la racionalidad geométrica […]". (Gauthier, 1986, p. 23)

4. ANÁLISIS

La plataforma digital Instagram hace posible la consulta, seguimiento y visionado de perfiles de usuarios. Así, sus seguidores pueden visionar imágenes de diferentes maneras tanto desde la aplicación (app) para dispositivos móviles, como desde su web.

Cada perfil en Instagram cuenta con un nombre del usuario, breve descripción, número de "Publicaciones", "Seguidores" y "Siguiendo", y favorece la vista de dos galerías de imágenes temporalmente organizadas: Una donde se muestra las imágenes publicadas por el propio usuario y otra galería donde terceros han publicado imágenes y han etiquetado al usuario. Desde 2016, se incluye además dos nuevas galerías para Instagram *Stories* e IGTV, en cada perfil. Así, el orden en las galerías de imágenes corresponde a la fecha (temporalidad) en que se compartieron éstos en Instagram: las imágenes más recientes aparecen primero a la izquierda y al visionarlas hacia abajo se revelan las imágenes publicadas con anterioridad. Al hacer clic en una imagen se obtiene una nueva vista individual. Así se muestra la imagen en un tamaño más grande junto con los iconos de "Me gusta", comentarios y compartir la imagen con terceros, fecha y hora de publicación.

Los tres perfiles estudios de caso se detallan en la figura 1.

***FIGURA 1**. Casos de estudio de tres perfiles de Instagram.*

	Caso 1	**Caso 2**	**Caso 3**
Nombre del perfil IG:	diAVlo Garcia	filippalmen	eugeniorecuenco_oficial
Fecha de creación:	12/02/2020	02/09/2014	02/08/2013
Publicaciones:	3.867	262	656
Seguidores:	202	1.858	69.500
Siguiendo:	1.001	412	861
Descripción:	Artista Punk is Attitude Kinky A Religion Perez&García ASOCIADOS FollQuer & Thermodynamic CosmicQuatum Graphic Poetry. Bu Chici & diAVlo Garcia	Filip Palmen Artist [jewellery & sculpture]. Enquiries: contact@filippalmen.com Represented at the National Museum of Fine Arts, Stockholm	Eugenio Recuenco Photographer & Director 365º Exhibition Catalogue eugeniorecuenco.com/p ublications
Número de Instagram *Stories*:	100	0	5
Número de IGTV:	8	0	19
Contenido:	Fotografías, videos	Fotografías, videos	Fotografías, videos, dibujos, textos
País de origen:	Barcelona, España	Estocolmo, Suecia	Madrid, España
Información recogida:	25/04/2020	25/04/2020	05/05/2020

Fuente: Garcia, 2020a; Palmen, 2020a; Recuenco, 2020a.

Análisis del caso 1*:* El artista Diavlo Garcia tiene activo este perfil desde 12 de febrero de 2020 y tiene una amplia producción de imágenes

superior a las 3 mil publicaciones para el 25 de abril de 2020. Paralelamente tiene otros perfiles (MetaNauto, Menstrual Vampire) que no se incluyen en este estudio.

Su trabajo es la fotografía con la técnica del fotomontaje, a partir de fotografías propias y de terceros. Entre los elementos fotografiados figura el propio artista, otras personas, animales, paisajes, elementos arquitectónicos (edificios, interiores, etc.), muebles, objetos, etc. También emplea formas geométricas, dibujos y textos. Principalmente publica fotografías, pero también intercala algún video dentro de las propuestas fotográficas.

Sobre los géneros de fotografía de sus fotomontajes emplea el retrato y el paisaje, pero casi siempre con otros elementos dentro de la composición fotográfica, hechas en posproducción. Así, hace uso del retoque y los filtros, el juego de escalas, las superposiciones, la repetición de elementos y las deformaciones.

Sobre la secuencia en la presentación de las imágenes en el perfil, Instagram preconfigura la publicación de imágenes con la ratio de aspecto 1:1; 16:9 y/o 9:16, y consecutivas. La presentación y secuenciación de los fotomontajes no se limita a esa condición, sino a la selección expresa del artista de crear composiciones de visualización más allá de esas prerrogativas. Así se puede apreciar que la presentación de su trabajo en Instagram tiene varias formas de visualización y casi nunca ligada con el formato, ni con la secuenciación temporal. Partiendo de la cuadrícula de visionado de 3x3 de cualquier perfil (esta configuración podría cambiar dependiendo del dispositivo), sus fotomontajes desafían ese orden. Parten de la infranqueable cuadrícula prefigurada, pero el centro de atención visual es movedizo. No está en el visionado de cada cuadro de la cuadrícula, sino en una lectura más amplia, un visionado cambiante, incluso arbitrario (figura 2). Cada fotomontaje tiene una forma de visionado diferente dentro de la cuadrícula. Es más, si se opta por ver cada imagen por separado, haciendo clic en cada cuadro de la cuadrícula, es imposible visualizar todo el espacio plástico en sí. Para su visionado hace falta la cuadrícula por defecto de Instagram.

Narrativamente, Diavlo Garcia en una entrevista afirma que le resulta cómoda esta plataforma para mostrar su trabajo: “Llevo utilizando Instagram desde sus comienzos cuando solo se podían publicar fotos con

una relación de aspecto 1:1 y era una plataforma para fotógrafos y artistas. ¡Vaya cambio a pegado! […] [así que] dependiendo del trabajo y el público de destino, utilizo varias plataformas [como] Tumblr, Mewe, Youtube"; "No creo pensando en la plataforma de visualización: lo adapto a ella". Sobre las limitaciones de la propia aplicación afirma que "No hay una adaptación al medio de exhibición. La única limitación es el número [cantidad] de contenidos." (Garcia, 2020b)

Expresivamente, "El reto es conseguir cada vez imágenes más impactantes […] que provoquen y remuevan la consciencia del espectador. Y [que] cada uno tenga una libre interpretación de lo que se está mostrando". Agrega que emplea varias imágenes iconográficas: […] utilizo recurrentemente cráneos, cruces, corazones anatómicos, cuchillos. Voy mirando por la web. Busco imágenes que me llamen la atención por algún motivo y a partir de ahí empiezo a desarrollar un concepto y lo traslado a mi realidad. Busco convertir lo más natural en lo más sórdido, y lo más sórdido en lo más natural." (Garcia, 2020b)

Análisis del caso 2: Filip Palmen se describe a si mismo con artista, joyero y escultor. Su perfil en Instagram está activo desde el 2 de setiembre de 2014, y tiene una producción de imágenes mucho menor que los casos 1 y 3.

Su trabajo lo expresa con la fotografía en blanco y negro; donde muestra sus piezas de joyería y esculturas a diferentes escalas dialogando con la figura humana (masculina), y así construye espacios ingrávidos, sobre iluminados, polvorientos; también el uso ocasional de tipografías y en general pocos elementos en sus composiciones (figura 2). En cuanto al uso de cuerpo humano, lo muestra de forma completa o detalles (dedo, mano, brazo) en primeros planos, planos medios y generales. Esporádicamente puede incluir algún video. Sí emplea el retoque fotográfico no se nota un uso de forma exagerada.

Sobre cómo presenta las imágenes, se observa que muchos de sus trabajos desafían el cuadrado y se puede desplegar en dos, tres y seis cuadros para cada propuesta fotográfica, en la cuadrícula de Instagram. Las imágenes temporalmente más antiguas del perfil de Filip Palmen no juegan con esta dinámica: se ciñen al cuadrado y cada composición se circunscribe a la

unidad básica expresiva de la plataforma. De forma general, las fotografías publicadas en este perfil usan la relación de aspecto 1:1.

Narrativamente, Filip Palmen en una entrevista afirma que sus propuestas fotográficas en Instagram usan un método para narrarlos. Planifica sus publicaciones en orden cronológico inverso, como se verían más adelante en cualquier perfil. Con cuidado planifica cómo cada imagen se percibe repetitiva: "[…] es importante que no sean demasiado o aburridas"; "[…] igualmente cada imagen individual sirve como una pieza del todo". Palmen afirma que le gusta la necesidad de perspectiva para ver el todo: "[…] te detienes y te alejas, y hay otra forma de ver las cosas". (Palmen, 2020b)

Con respecto a uno de sus trabajos de 3 años de duración opina que cuando tiene todas las imágenes y el material, pasó semanas planeando cómo mostrarlo en Instagram y así terminó con 250 días de contenido para Instagram. Agrega que emplea Instagram porque es muy fácil adaptar su trabajo y mostrarlo en esta plataforma: "Mi trabajo está basado en imágenes por lo que no hay mucha necesidad de adaptación." (Palmen, 2020b)

Expresivamente, opina que "Tengo en cuenta mis ideas e Instagram cuando documento mi trabajo; es decir, tomo fotos de ella [la plataforma], ya que Instagram es la plataforma donde expongo lo que imagino". Al preguntar sobre la relación de aspecto 1:1 en Instagram afirma que aprendió rápido a trabajar en un formato de mayor escala para poder recortarlo más tarde para cualquier otro medio. Sin embargo, cuando me adaptó a la proporción 1:1 siempre termino perdiendo partes de la imagen. Igualmente, afirma que no se recorta mucho el tema [compositivo] ya que tiende a estar más cerca del centro de la imagen". (Palmen, 2020b)

Análisis del caso 3: Eugenio Recuenco se presenta en Instagram como fotógrafo y director de fotografía. Su perfil fue creado en 2 de agosto de 2013 y tiene una producción de imágenes mucho menor que el caso 1.

Su trabajo en Instagram está centrado en la fotografía y se observa que hay un amplio trabajo de pre-producción que muestra. También se nota que emplea recursos de pos-producción los cuales le confieren un estilo propio a su trabajo. Su fotografía es a color y puede emplear diferentes tipos de encuadre: plano general, plano medio, primerísimo primer

plano, etc. Sus temáticas pueden ser variadas y muchas están vinculadas a una narración, a una historia, a la moda, etc.

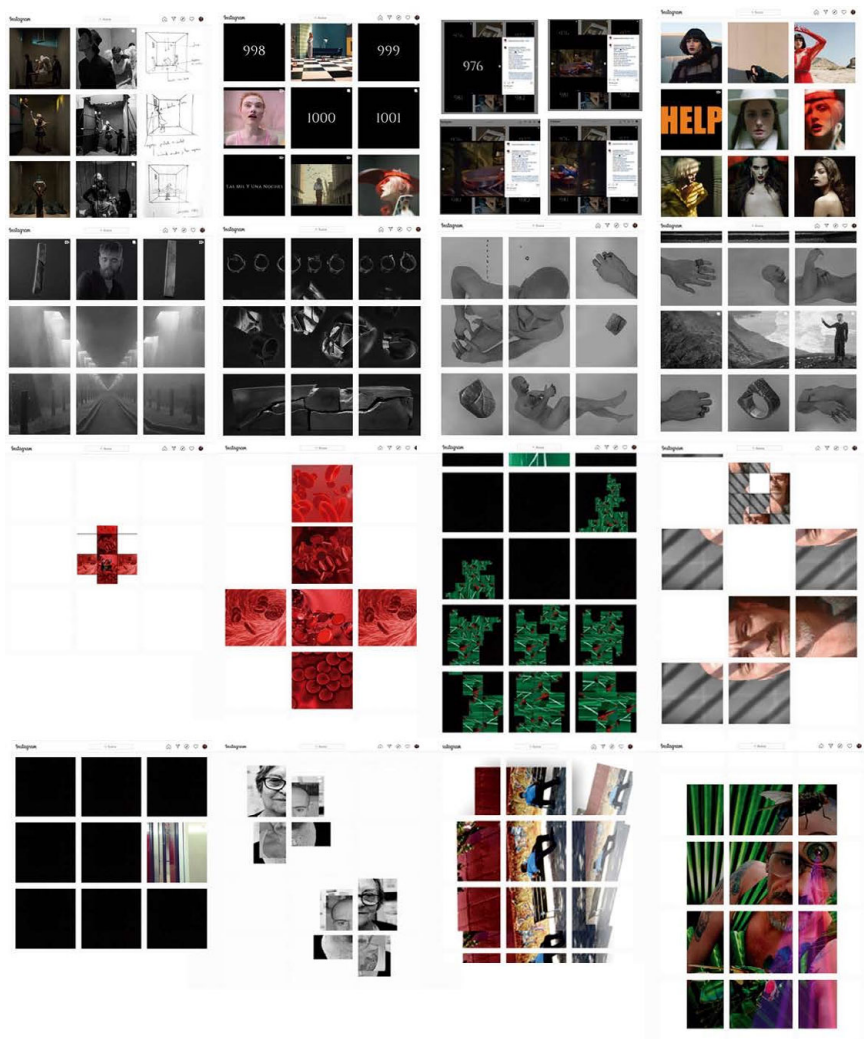
Sobre la presentación de las imágenes, en la mayoría de los casos se circunscribe a la publicación de fotografías cuadro por cuadro, propio de Instagram. Existe también la composición de tres en tres imágenes en cada narración para presentar un hecho (un dibujo, una fotografía final, una fotografía de pre-producción) y más recientemente muestra el cuento *Las mil y una noches*, enumerando cuadros negros –en cuenta atrás– de cada noche del cuento (figura 2). En cada cuadro hay de media tres fotografías: un dígito, y varias imágenes con detalle de la misma. Incluso emplea la fotografía horizontal que se despliega al hacer clic. Así que serán 1.001 cuadros negros numerados siguiendo este esquema. Igualmente intercala aleatoriamente videos, algunos publicados también en IGTV con relación de aspecto 16:9. De forma general, las fotografías publicadas en este perfil usan la relación de aspecto 1:1.

Narrativamente, en una entrevista Eugenio Recuenco opina que ha creado una narrativa doble en Instagram: "Por un lado, el descubrimiento a lo largo del tiempo del proyecto en donde voy revelando las fotografías que lo componen con un formato de cuenta atrás en donde las imágenes se van descubriendo"; enfatiza que es "[…] como un regalo envuelto por un número que no te las deja ver directamente en el muro". Y por la otra parte, va mostrando sus trabajos comerciales anteriores, *making of*. Dice que "Esta parte tiene la intención de dar color al muro y de mantener la atención de los que no están interesados en el proyecto *Las mil y una noches*". Eugenio Recuento afirma que utiliza Instagram para mostrar su trabajo: "Todavía no he entrado en realizar piezas específicas para Instagram; aunque en cierta medida, la forma de mostrar *Las mil y una noches* es una creación para aprovechar el formato Instagram". (Recuenco, 2020b)

Expresivamente, la relación de aspecto 1:1 no lo condiciona: "Creo que en un cuadrado entra un cuadrado, un rectángulo vertical y otro horizontal. Le pones un fondo neutro y ya está. La información está transferida"; "No realizo las fotografías pensando en el formato de Instagram, ni siquiera para que sean vistas en un terminal pequeño como el teléfono. Sé que algunas fotografías pierden interés al mostrarse en ese formato en donde los detalles muchas veces quedan invisibles". Afirma que con las

fotografías más panorámicas hace una serie: “La primera foto me sirve para enseñar la composición completa, y luego en las siguientes las corto de tal manera que al pasar de una a otra sea suavemente; lo que da la sensación de navegar por la fotografía”. (Recuenco, 2020b)

Figura 2. Capturas de pantalla de Instagram. En horizontal arriba, imágenes del perfil de eugeniorecuenco_oficial; en la segunda línea, imágenes de filippalmen, y en la tercera y cuarta línea imágenes de diAVlo Garcia.



Fuente: Garcia, 2020a; Palmen, 2020a; Recuenco, 2020a.

5. DISCUSIÓN

En sus perfiles, Instagram preconfigura la publicación de imágenes con la relación de aspecto 1:1; 16:9 y/o 9:16, consecutivas y linealmente temporal, pero las posibilidades de prácticas expresivas, narrativas, incluso plásticas desbordan este condicionamiento.

La elección de los tres casos de estudio muestra esta variedad. No son los únicos perfiles en Instagram que tienen está dinámica de presentar así sus composiciones con imágenes, pero se pueden considerar potenciales referentes de estas prácticas.

Narrativamente, el caso 3 emplea a Instagram como escaparate de su trabajo. Posiblemente su propuesta de *Las mil y una noches* sea de forma secuencial numerada de un trabajo continuo –con final predecible– que coincide con el modelo temporal y secuencial de la plataforma. Van a la par, pero numerando cada cuadro (que puede contener tres o cuatro fotografías). Así la fuerza la tiene cada cuadro. Se trata de una unidad completa. Cuenta algo por sí misma. Una unidad con significación. Cada cuadro puede contener una historia concreta, pero siempre momentánea porque la totalidad importa. Igualmente hace falta el resto para apreciar el todo. De forma general, se puede decir que hay una correspondencia entre imagen, marco y cuadro.

Por su parte, la narración de las imágenes del caso 2 no tiene un patrón fijo. Puede intercalar en su *feed* fotografías en un solo cuadro, o se despliegan en dos o más cuadros por separado. Desde una visión global, y al igual que el caso 3, todas las imágenes dialogan entre sí, forman parte de un todo, pero también siguen manteniendo la identidad individual del cuadro. Se podría decir que el todo es igual a sus partes. Pueden consultarse de forma lineal o no. Ni la secuencialidad y aún menos la temporalidad son un condicionante de su propuesta visual en Instagram.

La narración del caso 1 es diferente a los dos casos anteriores. Se puede decir que la unidad mínima expresiva de Instagram no existe. Cada propuesta visual (fotomontaje, por lo general) desafía los límites del cuadro. Siempre lo desborda. Siempre busca más. No usa un patrón fijo. Las imágenes están descentradas respecte a la cuadricula del dispositivo. Al

recorrer la galería de imágenes no se puede identificar un *modus operandi* que permita desgranar un orden, un esquema. Lo que si se observa es el uso de cuadros blancos o negros como para franquear cada propuesta visual, como silencios, pausas. Parecen unidades sin sentido, pero que enmarcan y delimitan la propuesta dentro de cuadrícula. Establecen una conexión de dentro y fuera. Es decir, hay un desafío constante al marco, al cuadro, al límite del dispositivo. Desafía el centro, lo descentra, incluso da fuerza al fuera de campo. A diferencia de los casos 2 y 3, aquí la unidad mínima no tiene un sentido aparente, no se puede descifrar. Así que aquí es importante el todo por sobre las partes al visionar su obra en Instagram. Las partes carecen de sentido.

En los tres casos de estudio, la presencia del video es secundario. Puede aparecer como incrustado, como aleatorio en la secuencialidad que impone Instagram. Solo en el caso 1, muchos de sus videos están conformados dentro de alguna composición visual de imágenes fijas. Se le enmarca.

6. CONCLUSIÓN

El paradigma mediático consiste en la exploración y detección de singularidades; en el estableciendo de relaciones, transiciones y secuencias, a la vez que nos movemos de lo singular a lo plural, de lo cercano a lo distante. Pariendo de esa premisa, el ecosistema de medios y plataformas digitales nacen con unas prerrogativas de uso, pero esa condición a priori no garantiza que sus usuarios y seguidores continúen esos principios iniciales.

La identidad cultural se establece a través de pequeñas variaciones y diferencias, con la hibridación de formatos y lenguajes, o el nacimiento de nuevas prácticas. Así Instagram proporciona recursos para personalizar aún más estas identidades. Inicialmente pareciera que no hay conciencia explícita del proceso de adaptación de las propuestas visuales analizadas al formato de Instagram, pero es cierto que el proceso de creación artística va por una parte y luego el uso que se hace de la plataforma por otra; también se observa que hay perfiles que nacen y tienen sentido en Instagram. Su evolución, desarrollo y adaptación son vitales. La relación

de imagen y marco, incluso dispositivo, se trastoca constantemente. Sus formatos: continuos, cortados, segmentados van más allá del marco visual impuesto. Inicialmente pareciera que no hay conciencia explícita del proceso de adaptación de las propuestas visuales al formato de la plataforma digital. Así, algunas prácticas en Instagram parten de la infranqueable cuadrícula prefigurada, pero el centro de atención visual es movedizo. No está en el visionado de cada cuadro de la cuadrícula de la aplicación, sino en una lectura más amplia, un visionado cambiante, incluso arbitraria que se desborda más allá de la configuración de la red social.

Finalmente, es necesario destacar que es tiránica la tarea de establecer cualitativamente tipologías de imágenes en Instagram. Las siguientes líneas de investigación deberían ir es esa dirección: en seguir conociendo las expresiones de los *prosumer* de medios digitales quienes transgreden libertades y marcan nuevas experiencias.

7. REFERENCIAS

Abbott, W.; Donaghey, J.; Hare, J y Hopkins, P. (2013). An Instagram is worth a thousand words: An industry panel and audience. Library Hi Tech News 30(7): 1–6. https://doi.org/10.1108/LHTN-08-2013-0047

Arnau-Roselló, R. y Galán-Cubillo, E. (2013). La disolución del soporte audiovisual y la quiebra de la linealidad en el relato. Historia y Comunicación Social (18) Dic., 359-367. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44334

Aumont, J. (1992) La imagen. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1990) La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.

Carrasco-Polaino, R.; Villar-Cirujano, E. y Martín-Cárdaba, M. (2018) "Artivismo y ONG: Relación entre imagen y 'engagement' en Instagram." Comunicar (57), 29–38. https://doi.org/10.3916/C57-2018-03

Colle, R. (2011). Análisis de contenido de las comunicaciones. 1. Fundamentos. Colección Cuadernos Artesanos de Latina, n. 11. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. https://goo.gl/MZhtsb

Fontcuberta, J. (2010). La cámara de Pandora. Barcelona: Gustavo Gili.

Garcia, D. (2020a, 25 de abril). @diAVlo Garcia Instagram. https://www.Instagram.com/diavlo.garcia.ps/

_____(2020b, 29 de abril) [entrevista realizada por Héctor Navarro-Güere].

Gauthier, G. (2016). Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Madrid: Cátedra.

Hu, Y.; Manikonda, L. y Kambhampati, S. (2014). "What We Instagram: A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types". In Proceedings of the Eighth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media. (p. 595–598). https://www.aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM14/paper/view/8118/8087

IAB-Spain (Ed.) (2018). Estudio anual redes sociales 2018. Madrid: IAB Spain. https://bit.ly/2Spfixp

Instagram (2020). "Servicio de ayuda. Usar". Instagram, 1 de mayo 2020. https://help.Instagram.com/

Instagram-Empresas (2017). "Reforzamos nuestro compromiso con la seguridad y la amabilidad para 800 millones de personas". Instagram for Business, Mayo 1 2017. https://bit.ly/2IdoVv3

Jenkins, H. (2006). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. Nueva York: New York University Press

Manovich, L. (2017). Instagram and Contemporary Image. Manovich. Creative Commons. http://manovich.net/index.php/projects/Instagram-and-contemporary-image

Millard, R. (2016). Is Instagram an art form? Newsweek, 26 de agosto 2016. https://bit.ly/2rC5ncG

Navarro-Güere, H. (2007, 13-17 de agosto). "Imágenes sin fronteras. El marco en la representación de las imágenes". En I Congresso Internacional de Arte e Novas Tecnologias: Caminhos da arte para o século 21. Universidade São Paulo (Brasil).

Noguera-Vivo, J. (2010). "Redes sociales como paradigma periodístico. Medios españoles en Facebook". Revista latina de comunicación social (65), 176-186. https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-891-176-186

Palmen, F. (2020a, 25 de abril). @filippalmen. Instagram. https://www.Instagram.com/filippalmen/?hl=es

— (2020b, 6 de mayo) [entrevista realizada por Héctor Navarro-Güere].

Pew Research Center (2018). Social Media Use in 2018. Washington: Pew Research Center. https://www.pewresearch.org/internet/2018/03/01/social-media-use-in-2018/

Recuenco, E. (2020a, 5 de mayo). @eugeniorecuenco_oficial. Instagram. https://www.Instagram.com/eugeniorecuenco_oficial/

— (2020b, 7 de mayo) [entrevista realizada por Héctor Navarro-Güere].

Ting, H.; Wong-Poh-Ming, W.; De-Run, E. y Choo, S. (2015). Beliefs about the Use of Instagram: An Exploratory Study. International Journal of Business and Innovation, 2(2), 15–31. https://www.researchgate.net/publication/272026006_Beliefs_about_the_Use_of_Instagram_An_Exploratory_Study

Yea-Jang, J.; Han, K.; Shih, P. y Lee, D. (2015, abril). Generation Like: Comparative Characteristics in Instagram. En CHI '15: Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (p. 4039-4042). http://doi.org/10.1145/2702123.2702555

Yin, R. (1994). Discovering the Future of the Case Study. Method in Evaluation Research. American Journal of Evaluation, (15) 3, 283–290. http://doi.org/10.1177/109821409401500309

ESTRATEGIAS DE MARKETING Y COMUNICACIÓN EN LA EMISIÓN DE CONTENIDOS DE LOS CLUBES DE LALIGA EN LA RED SOCIAL TIKTOK

RAFAEL CANO TENORIO
Universidad de Cádiz

PEDRO PABLO MARÍN DUEÑAS
Universidad de Cádiz

DIEGO GÓMEZ CARMONA
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el mundo del deporte es una gran industria con importancia económica y social, a nivel mundial. Según el portal Palco23 (2021), en los últimos años se han producido grandes innovaciones en la industria del deporte, de considerable repercusión en materia económica, y representa entre el 1,5% y el 2% del PIB mundial. Dentro del deporte, uno de los que más popularidad tiene a nivel mundial es el fútbol, que es el deporte rey en un gran número de países. La universalidad e importancia del fútbol es incuestionable, su principal organización es la F.I.F.A. Según el propio portal de esta organización (2021), nació en el año 1863, cuando en Inglaterra se separaron los caminos de los deportes del rugby y el fútbol, dando lugar a la fundación de la *Football Association*.

El marketing es un pilar importante para las organizaciones del mundo del fútbol. En este sentido, y como factor muy importante dentro de la industria del deporte y el fútbol, el investigador Sanahuja (2013) destaca que en el siglo actual se ha dado propiciado la explosión del fenómeno del marketing deportivo. Según datos de Laliga (2019), la industria del fútbol profesional generaba antes de la pandemia 185.000 empleos, 4.100 millones de euros en impuestos y una facturación equivalente al

1,37% del PIB en España. Para los clubes de LaLiga uno de sus objetivos más importante en la actualidad es la fidelización de sus seguidores o simpatizantes, como apuntan los autores Thrassou, Vrontis y Kartakoullis (2012:300), que señalan que los directivos del mundo del fútbol deben utilizar de manera correcta todas las posibilidades que puedan ofrecer el marketing y la comunicación. Olabe (2012: 146) afirma que las entidades del mundo de fútbol como marca están condicionados por su dimensión, su influjo, la categoría profesional a la que pertenecen, su estructura organizativa y su administración empresarial.

La gestión del marketing y comunicación será fundamental dentro de la industria del mundo del fútbol, con el fin de generar beneficios a las entidades. Lobillo (2018: 35) señala que debe presentarse de manera fundamental dentro de las estrategias de las entidades, destacan en la relación con sus públicos meta, por lo que resulta imprescindible plasmar y analizar el papel de los departamentos desde el seno de la entidad y como se desarrollan dentro de las funciones de los directivos. Por su parte, los autores Zhang, Kim, Mastromartino, Qian y Nauright (2018: 122) destacan en sus aportaciones que los temas de la industria del deporte en las economías desarrolladas y el mecanismo para sus avances han sido principalmente la norma de las investigaciones académicas, como se evidencia las publicaciones científicas. Alonso y Avalos (2013: 40) indican que la investigación del deporte como objeto de estudio en el campo de la comunicación es una tendencia que nunca han dejado de crecer.

Las entidades del mundo del deporte deben apoyarse en la gestión de la comunicación y el marketing para un desarrollo adecuado de sus actividades. García y Marta (2017: 75) indican que la información y la comunicación son la base de nuestra sociedad actual y es fundamental entender cómo crean y difunden esa información los profesionales que la manejan. Según los autores Pedersen, Laucella, Miloch y Fielding (2007: 195), la, la yuxtaposición del deporte y la comunicación es una disciplina con interés académico es reciente. Rowe (2004: 24) postula que existe una economía cultural en el mundo del deporte, en la que se intercambian información, imágenes, ideas y retórica, en la que se añade

valor simbólico. Las redes sociales juegan un papel esencial en el contexto actual para las entidades del mundo del fútbol.

1.1. La importancia de la gestión de las redes sociales para los departamentos de marketing y comunicación de LaLiga en su proceso de internacionalización

La digitalización del deporte ha llamado la atención de los investigadores, como señala Llopis (2016: 87). Los autores Stoney y Fletcher (2020: 14) indican que las tecnologías ayudan la comercialización y mediatización de las entidades deportivas. En este sentido, según Coutinho y Luzzi (2017: 24) indican la importancia que tiene el uso de la comunicación y el uso de las redes sociales para interactuar con los aficionados o seguidores. Por su parte, Paché e Ika (2017: 34) prestan atención a la la reciente transformación de los clubes de fútbol en materia de marketing, y la atención que los responsables de comunicación deben prestar a las apuestas financieras de los clubes a los que pertenecen. Miranda (2021: señala que el deporte contemporáneo se caracteriza por ligarse a nuevos ambientes y tecnologías, ser precursor en el desarrollo económico y comercial a través de la mercadotecnia y los negocios deportivos.

Según MCClearen (2017), las tecnologías han facilitado los cambios en las prácticas creativas de producción de medios en todas las profesiones. No obstante, según los autores Paniagua, Gómez y Fernández-Sande (2012: 695) los departamentos de comunicación no aprovechan las posibilidades de la web 2.0, ya sea en términos de interacción o de diálogo con sus diferentes públicos, que se verán en las siguientes páginas del manuscrito. En relación a la capacidad de conectar con audiencias externas y atraer a los públicos externos, el autor Favaretto Louzada (2014) señala que las redes sociales en el medio internet han posibilitado amplificar los mensajes, conectar con diversas audiencias y atraer a los consumidores de información hacía las páginas web de las instituciones.

Los autores Castillo, Fernández y Castillero (2016: 251), señalan que los clubes de fútbol con mayores ingresos del mundo desarrollan una estrategia de comunicación 2.0 en la mayor parte de las redes sociales existentes. En este sentido, los investigadores Ruihley, Yu y Harden

(2017: 26) apuntan que el advenimiento de Internet proporcionó oportunidades para estudiar el consumo deportivo en línea desde la perspectiva de un seguidor o simpatizante. García, Del Hoyo y Fernández (2014: 15) señalan que los instrumentos de marketing y comunicación han revolucionado las oportunidades de comunicación de los individuos. En muy poco tiempo su uso se ha generalizado. Sus funcionalidades han multiplicado las posibilidades de interacción, el grado de inmediatez de las mismas y su alcance. Se ha llegado a hablar de la nueva democracia de la comunicación gracias al impacto de las herramientas sociales.

Constantemente se producen cambios en el ámbito digital. Skalski, Neuendorf, y Cajigas (2017: 201) señalan que los medios interactivos están sustituyendo rápidamente a los medios y modos de comunicación tradicionales, como los periódicos, las revistas, la televisión de la vieja escuela e incluso el teléfono tradicional. Bañuelos Capistrán, y Pérez (2020: 101) el comportamiento transmedia se expande de manera participativa en cada red social. En el mundo del fútbol hay diferentes grupos de interés. Chicotsky (2017: 17) señala que las estrategias pueden incluirse en función de grupos que producen identidades sociales. Existen sectores de aficionados y seguidores de entidades del mundo del fútbol que son contrarias a la implantación de las nuevas tecnologías como herramienta para relación entre la institución y la afición, como señala Hutchins (2016).

En España, los clubes de fútbol profesionales tienen, según Ginesta (2010: 161) como uno de sus principales objetivos la internacionalización de sus respectivas marcas. Los clubes de fútbol españoles son marcas con gran interés a nivel internacional, como señala el autor Mañas Viniegra, L. (2019: 142), que indica que cuentan con gran reconocimiento internacional. Los clubes cuentan con una gestión adaptada al contexto global, como indica Alberico (2019: 263). Según Capriotti (2009: 69), los públicos son uno de los pilares fundamentales para las entidades. Dugalić, S. (2018: 66) señala que el marketing deportivo en el ámbito digital se basa en la atención que el deporte suscita entre la audiencia. En el mismo sentido, Vannier (2019: 128) apunta a que el marketing debe estar presente en la gestión de los medios en los clubes de fútbol.

Para la internacionalización de las entidades del mundo del fútbol una de las herramientas imprescindibles son las redes sociales. Andrade-Vargas, Iriarte-Solano, Rivera-Rogel y Yunga-Godoy (2021: 88) señalan que las redes sociales han abierto la posibilidad de recibir información no solo de manera unidireccional. En este sentido, Pourazad, Stocchi y Pare (2019: 559) que las marcas deportivas y la relación con sus seguidores en redes sociales es directa. Según De Melo y Gallo (2015: 113), cada vez más se percibe que la integración de las acciones de comunicación es la mejor forma de atingir la gran diversidad de los públicos organizacionales.

1.2. TikTok como herramienta de interés para el desarrollo de estrategias de marketing en el mundo del fútbol

En los últimos años se han producido grandes cambios en el desarrollo de las redes sociales. Los autores Thelwall y Cugelman (2017) apuntan que las redes sociales pueden distribuir mensajes a una gran audiencia a la que sería difícil llegar por otros medios. Las investigaciones de Sotelo (2012: 223) apuntan que hay que prestar atención a la red social Facebook, por aglutinar a más seguidores de clubes de fútbol, por delante de Twitter, Instagram, YouTube y Google Plus. En este contexto, en el que ya existían un gran desarrollo de las redes sociales como herramienta de comunicación y marketing para las entidades del mundo del fútbol, ha aparecido TikTok. Los autores Sidorenko, Herranz y Moya (2021: 120) apuntan que en el año 2020 la red social TikTok se ha convertido en tendencia digital global, y ha obligado a marcas y empresas que aún no conocían la plataforma, a desarrollarse en la misma. TikTok puede convertirse en una de las redes sociales más importantes para las entidades deportivas en un corto espacio de tiempo. Richards (2021) postula que TikTok contribuye a los nuevos desarrollos tecnológicos y que tiene consecuencias positivas. Los autores, Al-Maroof, Ayoubi, Alhumaid, Aburayya, Alshurideh, Alfaisal y Salloum (2021: 207) indican que los contenidos de TikTok aumentan enormemente su aceptación debido a la característica de humor muy extendida, en comparación con los de otras redes sociales. Teniendo en cuenta los objetivos principales de los clubes de LaLiga, como la internacionalización, los autores Vintimilla-

León y Torres-Toukoumidis (2021: 17) señalan que TikTok es una de las plataformas digitales de mayor crecimiento en el mundo. Esta red social, por lo tanto, puede contribuir de manera destacada a conseguir los objetivos propuestos por las entidades del mundo del fútbol. Por último, según apuntan los autores Wibowo, Chen, Wiangin, Ma y Ruangkanjanases (2021) TikTok, puede ser utilizado como herramienta de estrategia de marketing.

2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El presente estudio es de carácter científico, y se distingue de otras investigaciones o conocimientos en el uso del denominado método científico. Según Bunge (1960: 33), el método científico no es solamente una lista de recetas para dar con las respuestas correctas a preguntas científicas, sino el conjunto de procedimientos por los cuales se plantean los problemas científicos y se ponen a prueba las hipótesis científicas. La aplicación del método científico, según Igartua y Humanes (2014: 3), sirve en una investigación para describir, comprender y manipular los elementos y procesos de la comunicación mediática.

De acuerdo a lo que indican Rivero y Salomón (2008: 22), toda investigación debe ser objetiva. Según el mismo autor, se deben preferencias y sentimientos personales. Esta premisa ha sido fundamental a la hora de realizar el estudio. El autor Gómez-Barrera (2021: 200) señala que cas actuales redes sociales digitales se han convertido en el foco de múltiples análisis y temas de investigación. La metodología de la esta investigación se ha basado principalmente en las técnicas de la observación directa y del análisis de contenido, que en los siguientes subapartados se detallan y justifican. Los resultados de la investigación serán representados en gráficas, teniendo en cuenta lo expuesto por la autora Garrido Ramos (2017: 20), que apunta que el contenido, así como la estética son importantes, y su correspondiente visualización algo fundamental. Por último, Mancinas-Chávez, Romero-Rodríguez y Aguaded (2016: 242) indican que la divulgación científica de los resultados de investigaciones que se realizan desde todas las ciencias y ámbitos del conocimiento es

fundamental para el crecimiento de cada una de las áreas científicas, sociales y humanísticas.

2.1. La observación directa

Es la primera técnica utilizada en este estudio. La técnica de la observación directa, según el autor Ruiz (2012) es una técnica científica que es útil a un objetivo que se formula en la investigación, es planificada de manera sistemática, y se relaciona con teorías de carácter más general, de tal forma que no quede como un conjunto de anécdotas.

2.2. El análisis de contenido

La segunda técnica utilizada en este estudio. El análisis de contenido, según Ruiz (2012), trata de realizar una lectura e interpretación el contenido de toda clase de documentos y, más concretamente de documentos escritos. Esta técnica científica de investigación, según los autores Berganza Conde y Ruiz San Román (2005: 213) supone por tanto la aplicación sistemática de unas reglas fijadas previamente que sirvan para medir la frecuencia con que aparecen unos elementos de estudiar algunos de los aspectos que nos parecen útiles conforme a los propósitos de nuestra investigación. Por su parte, Colle (2011: 38) indica como principales características del análisis de contenido que se trata de una técnica que se combina de manera intrínseca, que cuenta con cierta complejidad, y facilita la recogida de los datos para su posterior interpretación y análisis.

2.3. Selección de la muestra de la investigación

En toda investigación científica es importante definir de manera correcta la selección de la muestra de la investigación. Se ha determinado que la muestra de la investigación se realice en función de criterios objetivos. A continuación, se presentan los clubes de LaLiga elegidos para la realización de la investigación. Se trata de los ocho equipos mejor clasificados en el ranking de la Real Federación Española de Fútbol (2021), estos ocho equipos serían los que más temporadas han disputado en la historia de la competición y serían los siguientes: Athletic Club, Fútbol Club Barcelona y Real Madrid Club de Fútbol (85 temporadas), Real

Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D. y Valencia Club de Fútbol S.A.D. (81 temporadas), Club Atlético de Madrid, S.A.D. (79 temporadas), Sevilla Fútbol Club, S.A.D. (72 temporadas) y Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. (69 temporadas).

El período en el que se ha realizado la investigación abarca la finalización de la temporada 2020/21. La muestra temporal de la recogida de datos ha sido fijada del 1 de enero de 2021 al 30 de junio de 2021 (6 meses en total).

2.4. Categorización de contenidos

Para realizar una correcta aplicación de la técnica del análisis de contenido, es fundamental realizar el proceso de categorización de contenidos en el proceso de la investigación. Según los autores Berganza y Ruiz (2005: 217) es la tarea realizada por el investigador para clasificar los elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación a partir de criterios previamente establecidos. En el mismo sentido, Krippendorff (1990) señala que las personas encargadas de realizar una investigación determinada deben familiarizarse con la naturaleza del material que se va a registrar, y tener capacidad de dominar fiablemente las categorías y términos que componen el lenguaje de datos de su investigación.

A continuación, se van a determinar los criterios clasificatorios. La categorización de contenido que se han propuesto en el presente estudio han sido seis y se han basado en los siguientes criterios:

I) Institucional: categoría que registra los contenidos institucionales publicados. Se incluyen contenidos en los que se les de protagonismo a los miembros de la junta directiva de cada club o en los que se incluya información sobre actos institucionales organizados por el club analizado.
II) Estadio: contenidos sobre el estadio del club.
III) Historia: contenidos que muestran algún acontecimiento importante en la historia del club analizado. Se incluyen efemérides.
IV) Pre-partido: contenidos deportivos previos a la disputa de un partido que se realizan por parte de los clubes de LaLiga.

V) Post-Partido: contenidos deportivos posteriores a la disputa de un partido que se realizan por parte de los clubes de LaLiga.
VI) Entrenamientos: contenidos deportivos sobre la realización de los entrenamientos por parte de los miembros de la plantilla o el cuerpo técnico del club de LaLiga que se analice.
VII) Jugadores: contenidos en los que los futbolistas profesionales que pertenecen a las entidades son los protagonistas del contenido. Se incluyen en esta categoría las entrevistas o reportajes con jugadores, así como contenidos sobre los fichajes o traspasos que realizan las entidades analizadas.
VIII) Afición: contenidos centrados en la afición del club de LaLiga analizado.
IX) Contenidos de marketing: contenidos sobre acciones de marketing realizadas por el club de LaLiga. Se incluyen campañas en las que colabora, presentación de equipaciones o patrocinadores, y colaboración con otras entidades o marcas.
X) Otros: contenidos relacionados con otras disciplinas en las que el club participa. Se incluyen categorías inferiores de fútbol o contenidos sobre otro deporte en el que el club tiene representación.
XI) Para una correcta realización del proceso de investigación, hay que aplicar criterios de validez y fiabilidad, de acuerdo a los autores White y Marsh (2006: 38) que señalan la importancia del rigor en el proceso de codificación y análisis.

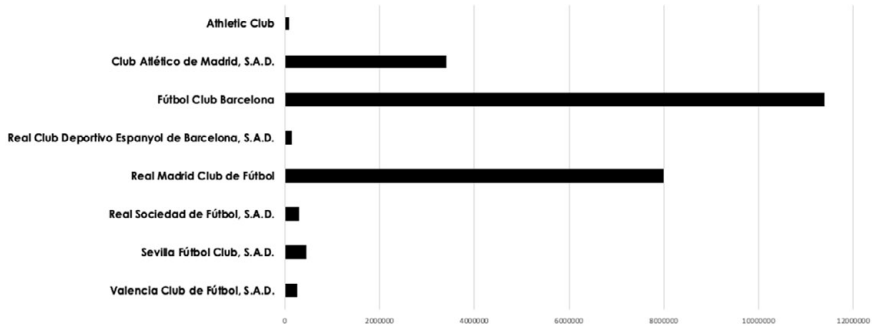
3. RESULTADOS

A continuación, se presentan los resultados de la investigación desglosados en varios subapartados.

3.1. Nivel de seguimiento de los clubes de LaLiga en la red social TikTok

A continuación, se presenta una figura con los datos recogidos de los seguidores de los clubes de LaLiga seleccionados para la muestra de la investigación.

FIGURA 1. *Seguidores de los clubes de LaLiga en la red social TikTok*



Fuente: elaboración propia

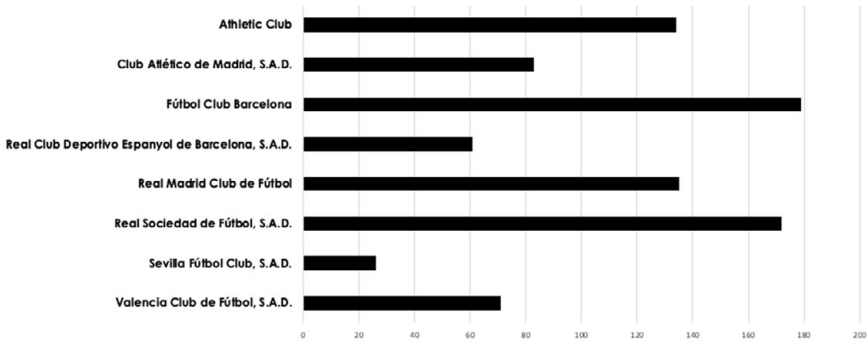
Como se puede observar en el gráfico, el club con más seguidores es el Fútbol Club Barcelona, con más de 11 millones de seguidores, seguido del Real Madrid Club de Fútbol, con más de 8 millones. En tercera posición, aparece destacadamente el Club Atlético de Madrid, S.A.D, con más 3 millones de seguidores.

El resto de clubes analizados tienen un número mucho menor de seguidores: Sevilla Fútbol Club, S.A.D. (más de 400.000 seguidores), Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. (más de 300.000), Valencia Club de Fútbol, S.A.D. (más de 200.000), Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D. (más de 100.000) y Athletic Club (más de 90.000).

3.2. Emisión de contenidos de los clubes de LaLiga en la red social TikTok

En el presente estudio se han analizado un total de 861 publicaciones en la red social TikTok. Según el nivel de emisión de contenidos en la red social analizada, el club con más publicaciones ha sido el Fútbol club Barcelona (179 publicaciones), seguido de la Real Sociedad de Fútbol (172 publicaciones), Athletic Club (134 publicaciones), Real Madrid Club de Fútbol (135 publicaciones), Club Atlético de Madrid, S.A.D. (83 publicaciones), Valencia Club de Fútbol (71 publicaciones), Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D. (61 publicaciones) y Sevilla Fútbol Club, S.A.D. (26 publicaciones).

FIGURA 2. *Publicaciones emitidas por los clubes de LaLiga en la red social TikTok*



Fuente: elaboración propia

En siguiente lugar, se presentan los datos de los resultados de emisión y tipos de contenidos emitidos de los clubes de LaLiga analizados en la muestra de la investigación.

Se constata, por los resultados obtenidos, que la categoría de contenido I (Institucional) ha tenido un total de 23 publicaciones, de las que 2 han sido del Athletic Club, 5 del Club Atlético de Madrid, S.A.D, 3 del Fútbol Club Barcelona, 4 del Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 1 del Real Madrid Club de Fútbol, 4 de la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 1 del Sevilla Fútbol Club, S.A.D., y 3 del Valencia Club de Fútbol, S.A.D.

En la categoría de contenido II (Estadio) el nivel de emisión de contenido ha sido de 22 publicaciones totales, desglosadas de la siguiente manera: 8 del Athletic Club, 5 del Club Atlético de Madrid, S.A.D., 3 del Fútbol Club Barcelona, 4 de la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 1 del Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 1 del Valencia Club de Fútbol, S.A.D. El Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D. y el Real Madrid C.F. no realizaron publicaciones de este tipo.

La categoría de contenido III (Historia) presenta un nivel de emisión de contenidos de 23 publicaciones, de las que 6 fueron realizadas por el Athletic Club, 6 por el Fútbol Club Barcelona, 2 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 3 por el Real Madrid Club de Fútbol, 1 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 4 por el Sevilla Fútbol

Club, S.A.D. y 1 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D., El Club Atlético de Madrid, S.A.D. no emitió ningún contenido de esta categoría.

En siguiente lugar, la categoría de contenido IV (Pre-partido) tiene un nivel de emisión de contenidos de 94 publicaciones, de los que 13 fueron realizados por el Athletic Club, 15 por el Club Atlético de Madrid, S.A.D., 18 por el Fútbol Club Barcelona, 6 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 22 por el Real Madrid Club de Fútbol, 15 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 2 por el Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 3 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D.

La categoría de contenido V (Post-partido) tiene unos datos totales de 129 publicaciones analizadas, de las que 14 fueron realizadas por el Athletic Club, 18 por el Club Atlético de Madrid, S.A.D., 24 por el Fútbol Club Barcelona, 2 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 10 por el Real Madrid Club de Fútbol, 55 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. 3 por el Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 3 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D.

Respecto a la categoría de contenido VI (Entrenamiento), se han publicado un total de 148 publicaciones, desglosadas de la siguiente forma: 7 publicaciones realizadas por el Athletic Club, 29 por el Club Atlético de Madrid, S.A.D., 21 por el Fútbol Club Barcelona, 12 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 55 por el Real Madrid Club de Fútbol, 9 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 4 por el Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 11 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D.

A continuación, la categoría de contenido VII (Jugadores) es la que mayor nivel de emisión de contenidos ha tenido, con un total de 184 publicaciones, de las que 41 fueron realizadas por el Athletic Club, 8 por el Club Atlético de Madrid, S.A.D., 44 por el Fútbol Club Barcelona, 16 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 32 por el Real Madrid Club de Fútbol, 23 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. 7 por el Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 13 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D.

En la categoría de contenido VIII (Afición) se han publicado un total de 141 publicaciones, de las que 27 fueron realizadas por el Athletic Club, 3 por el Club Atlético de Madrid, S.A.D., 20 por el Fútbol Club Barcelona, 13 por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 13

por el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 4 por el Real Madrid Club de Fútbol, 53 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. y 21 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D. El Sevilla Fútbol Club S.A.D. no realizó publicaciones de este tipo.

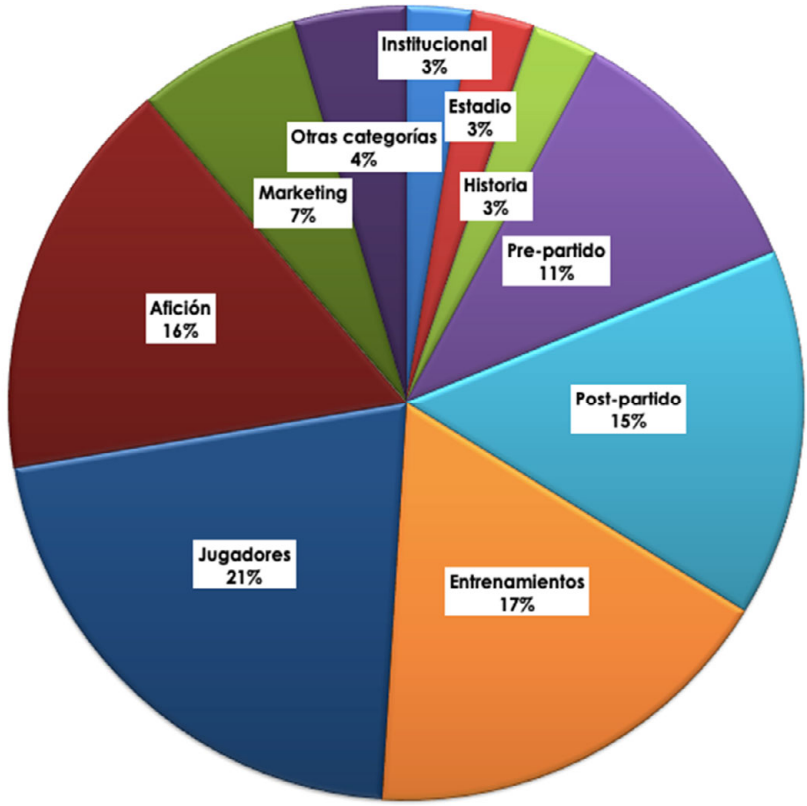
La categoría de contenido IX (Contenidos de Marketing) presenta un nivel de emisión de contenidos totales de 58 publicaciones, de las que 12 fueron realizadas por el Athletic Club, 19 por el Fútbol Club Barcelona, 2 por el Real Madrid Club de Fútbol, 7 por la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D., 4 por el Sevilla Fútbol Club, S.A.D. y 14 por el Valencia Club de Fútbol, S.A.D. Por su parte, el Club Atlético de Madrid, S.A.D. y el Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D. no realizaron ninguna publicación de este tipo.

Por último, la categoría de contenido X (Otros) tiene un nivel de emisión de contenidos de 39 publicaciones, siendo la que menor cantidad de contenidos analizados tiene en los resultados de la investigación. El desglose sería el siguiente: 4 publicaciones del Athletic Club, 21 del Fútbol Club Barcelona, 6 del Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, S.A.D., 6 del Real Madrid Club de Fútbol, 1 de la Real Sociedad de Fútbol, S.A.D. y 1 del Valencia Club de Fútbol, S.A.D. Los clubes que no realizaron ninguna publicación de este tipo fueron el Club Atlético de Madrid, S.A.D. y el Sevilla Fútbol Club.

Según el tipo de categoría de contenido emitido, el desglose de los resultados se presenta de la siguiente forma: 23 publicaciones con contenido institucional (3% del total), 22 sobre el estadio (3% del total), 23 de historia de cada club (3% del total), 94 sobre contenidos antes de los partidos (11% del total), 129 contenidos posteriores a los partidos (15% del total), 148 sobre entrenamientos (17% del total), 184 de los futbolistas que conforman las plantillas de cada club de LaLiga (21% del total), 141 sobre la afición (16% del total), 58 de acciones de marketing relacionadas con las entidades (7% del total) y 39 de otras categorías (4% del total).

A continuación, se presenta una figura con la distribución de los contenidos emitidos según el porcentaje de cada categoría de contenido.

***FIGURA 3**. Tipos de contenidos emitidos por los clubes de LaLiga en la red social TikTok*



Fuente: elaboración propia

4. CONCLUSIONES

Los clubes de fútbol de LaLiga han experimentado un gran crecimiento en la gestión de las redes sociales y de la comunicación digital en los últimos años. La gestión de las redes sociales le ha posibilitado a este club expandir su imagen de marca a nivel internacional de una manera notable. En consonancia con lo que señalan Delgado y Gallardo (2019: 110), se ha constatado que para los equipos de fútbol la imagen corporativa reviste suma importancia, pues mantener una buena imagen marca el futuro de estas organizaciones deportivas.

No cabe duda de que la red social TikTok es una importante herramienta de comunicación y marketing para los principales clubes de fútbol españoles. Según revelan los datos obtenidos, se publica mayor nivel de contenidos centrados en los jugadores profesionales de fútbol que conforman las plantillas de cada club analizado. También destacan los contenidos deportivos y sobre la afición de cada club, lo que constata el interés de estas entidades por cuidar a sus públicos y consumidores.

Con respecto a las acciones de Marketing, los clubes analizados de LaLiga publican pocos contenidos centrados en marketing. En este sentido, y de acuerdo con Mayorga (2019: 185), se puede afirmar que la situación de los clubes de La Liga en el desarrollo de sus procesos de gestión estratégica de marketing es mejorable y necesaria. En este sentido, como señalan otros investigadores como Fernández-Souto, Vázquez-Gestal, Puentes-Rivera (2019: 1085), la comunicación organizacional de los equipos de fútbol españoles no está tan profesionalizada como cabría esperar. Los departamentos de marketing y comunicación de los clubes de fútbol deben adaptarse lo antes posible, pues tal como señalan Belfiore y Ascione (2018: 9) en los últimos años las redes sociales influyen en la forma de comunicarse de las personas, e incluso han creado lo que estos autores denominan la "generación 2.0".

5. REFERENCIAS

Al-Maroof, R., Ayoubi, K., Alhumaid, K., Aburayya, A., Alshurideh, M., Alfaisal, R., & Salloum, S. (2021): "The acceptance of social media video for knowledge acquisition, sharing and application: A comparative study among YouTube users and TikTok users' for medical purposes", International Journal of Data and Network Science, 5(3), pp. 197-214.

Alberico Chaves, R. (2019): "Torcedores do Futuro? As Motivações que Levam Jovens Brasileiros a se Envolverem como 'Torcedores' de Clubes de Futebol da Europa Fans of the Future? The Motivations that Lead Brazilians Young People to be Involved as' Fans' of European Football Clubs", Revista de Gestão e Negócios do Esporte (RGNE), 4(2), pp. 250-266.

Alonso Meneses, G. &Avalos González, J. (2013): "La investigación del fútbol y sus nexos con los estudios de comunicación. Aproximaciones y ejemplos", Nueva Época, 20, pp. 33-64.

Andrade-Vargas, L. D., Iriarte-Solano, M., Rivera-Rogel, D., & Yunga-Godoy, D. (2021): "Jóvenes y redes sociales: Entre la democratización del conocimiento y la inequidad digital", Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación, 69(29), pp. 85-95

Bañuelos Capistrán, J. & Pérez Restovic, B. (2020): "Memes e imaginarios sociales mexicanos en Copa del Mundial de la FIFA 2018", en Miguel Hernández Communication Journal, 11 (1), pp. 97-115. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v11i0.323

Belfiore, P., & Ascione, A. (2018): "Social Marketing in Sport Communication", Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva, (4).

Berganza Conde R. & Ruiz San Román, J.A. (2005): Investigar en Comunicación, Madrid: McGraw-Hill.

Bunge, M. (1960): La ciencia, su método y su filosofía. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Castillo Esparcia, A., Fernández Torres, M. & Castillero Ostío, E. (2016): "Fútbol y redes sociales. Análisis de la gestión de Relaciones Públicas 2.0 por los clubes de fútbol", Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 22 (1), pp. 239- 254.

Capriotti Peri, P. (2009): Branding Corporativo, fundamentos para la gestión estratégica de la Identidad Corporativa. Santiago de Chile: Colección de Libros de la Empresa.

Chicotsky, B. K. (2017): The brand persona: operationalizing a synthesis of brand equity and social capital. The University of Alabama.

Colle, R. (2011): "El análisis de contenido de las comunicaciones 3. Ejemplos de aplicaciones", Colección Cuadernos Artesanos de Latina. La Laguna (Tenerife) (España).

Coutinho, E., & Luzzi, A. (2017): "Sports Marketing Plan: An Alternative Framework for Sports Club", International Journal of Marketing Studies; 9(4), pp. 15-28.

De Melo Cardos, P. & Gallo, P. (2014): "La comunicación integrada y la narrativa transmedia", Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 1(1), pp. 112-116.

Delgado Rocha, J. & Gallardo Castellano, P. A. (2019): "La imagen corporativa de los clubes deportivos de Quito medida por el Índice C4", Textos y Contextos (segunda época), (18), pp. 102-110.

Dugalić, S. (2018): "Sport, media and digitalization", Sport–Science & Practice, 8(1), pp. 56-69.

Favaretto Louzada, C. (2014): “La evolución de los ciberdiarios deportivos en el escenario de la web 2.0 El caso español (AS, Marca, Mundo Deportivo y Sport)”. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Fernández-Souto, A. B., Vázquez-Gestal M. & Puentes-Rivera, I. (2019): “Gestión comunicativa de los clubs de fútbol: Análisis de los departamentos de comunicación de La Liga”, Revista Latina de Comunicación Social, 74, pp. Pp. 1071- 1093. DOI: 10.4185/RLCS-2019-1372

FIFA.com (2021): “Los orígenes”, fifa.com. Disponible en: https://es.fifa.com/about-fifa/who-we-are/the-game/ (Fecha de consulta: 18/06/2019).

García Galera, M., Del Hoyo Hurtado, M. & Fernández Muñoz, C. (2014): “Las redes sociales en la cultura digital: percepción, participación, movilización”, Revista de la Asociación Española de Investigación en Comunicación 1(1), pp. 12-18.

García, M., & Marta Lazo, C. M. (2017): “Análisis de Twitter como fuente, recurso de interacción y medio de difusión para los periodistas vascos”, Zer, 22(42), pp. 73-95. DOI: https://doi.org/10.1387/zer.17833

Garrido Ramos, B. (2017): “Visualización de datos y clasificación Iconclass: un estudio de caso desde la perspectiva de las humanidades digitales”, Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital, 6 (1), pp. 10-33.

Ginesta Portet, X. (2010): “Los medios propios de los clubes de fútbol españoles. De la revista oficial a los canales de TDT”, Estudios sobre el mensaje periodístico, 16, pp. 145-166.

Gómez-Barrera, J. C. (2021): “Estudiar las redes sociales: perspectivas teóricas para un análisis”, Mediaciones, 17(26), pp. 190-203.

Hutchins, B. (2016): ‘We don’t need no stinking smartphones! Live stadium sports events, mediatization, and the non-use of mobile media”, Media, Culture & Society, 38(3), pp. 420-436.

Igartua, J.J. & Humanes, M.L. (2004): Teoría e investigación en comunicación social. Madrid: Síntesis.

Krippendorff, K. (1990): Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica. Barcelona: Paidós.

Laliga.com (2019): “La industria del fútbol profesional genera 185.000 empleos, 4.100 millones de euros en impuestos y una facturación equivalente al 1,37% del PIB en España. En laliga.com”. Disponible en: https://www.laliga.es/noticias/la-industria-del-futbol-profesional-genera-185-000-empleos-4-100-me-en-impuestos-y-una-facturacion-equivalente-al-137-del-pib-en-espana (Fecha de consulta: 12/10/2021).

Llopis Goig, R. (2016): “Deporte, medios de comunicación y sociedad”, RICYDE. Revista Internacional de Ciencias del Deporte, 2016,12(44), pp. 86-89.

Lobillo, G. (2018): “Desarrollo comunicacional en los clubes de fútbol españoles. Estudio de caso: Sevilla FC”, Revista Iberoamericana de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, 7(1), pp. 34-46.

Mancinas-Chávez, R., Romero-Rodríguez, L. M., & Aguaded J. I. (2016): “Problemas de la divulgación de las investigaciones en Comunicación en revistas de alto impacto en español”, F@ ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación, 1(23), 16.

Mañas Viniegra, L. (2019): “The international contribution of the Real Madrid brand to the City of Madrid (Spain) as a tourist destination for sporting events”, Turismo y Sociedad, 24, pp. 129-148.

Mayorga Escalada, S. (2019): “La marca en los clubes de La Liga: valoración de la gestión en la temporada 2017-18”, Mediapolis–Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público, (8), pp. 159-187. Disponible en: http://hdl.handle.net/10316.2/47810

McClearen, J. (2017): “We Are All Fighters: The Transmedia Marketing of Difference in the Ultimate Fighting Championship (UFC)”, International Journal of Communication, 11, 18.

Miranda Peña, A. C. (2021): “Las redes sociales un área de oportunidad en el fútbol”, Summa Humanitatis, 11(2), pp. 1-15.

Olabe Sánchez, F. (2012): “La RSC como factor de reputación en los clubes de fútbol profesionales”, aDResearch ESIC: International Journal of Communication Research/Revista Internacional de Investigación en Comunicación, 6(6), pp. 144-157.

Paché, G., & Ika, L. (2017): “European Professional Football Club Image and Human Capital Management”, International Journal of Business Administration and Management Research, 2(3), pp. 30-34.

Paniagua Rojano, F.J., Gómez Calderón, B.J. & Fernandéz Sande, M. (2012): “La incorporación de los departamentos de comunicación de las universidades españolas al entorno digital. Un análisis cuantitativo”, Estudios sobre el mensaje periodístico, 18, pp. 691-701.

Palco23 (2021): “Reflexiones acerca de la evolución de la industria del deporte en el último lustro”, Palco23. Disponible en: https://www.palco23.com/opinion/sports-out-of-the-box/reflexiones-acerca-de-la-evolucion-de-la-industria-del-deporte-en-el-ultimo-lustro.html

Pedersen, P. M., Laucella, P. C., Miloch, K. S., & Fielding, L. W. (2007): "The juxtaposition of sport and communication: Defining the field of sport communication", International Journal of Sport Management and Marketing, 2(3), pp. 193-207.

Pourazad, N., Stocchi, L., & Pare, V. (2019): "The power of brand passion in sports apparel brands", Journal of Product & Brand Management. Disponible en: https://researchnow.flinders.edu.au/en/publications/the-power-of-brand-passion-in-sports-apparel-brands (consultado el 25/10/2021).

RFEF.es (2021). "Clasificación histórica", Rfef.es. Disponible en: https://www.rfef.es/clasificacion-historica (consultado el 25/10/2021).

Richards, A. (2021): "TikTok: The Darkside of Surveillance", Critical Reflections: A Student Journal on Contemporary Sociological Issues. Disponible en: https://ojs.leedsbeckett.ac.uk/index.php/SOC/article/view/4614 (consultado el 20/10/2021).

Rivero, B. & Salomón, D. (2008): Metodología de la Investigación. Medellin, Colombia: Editorial Shalom.

Ruihley, Y. & Harden (2017): "Korean sport consumers perceptions of sports in the United States", Global Sport Business Journal, 5(1), 23-41.

Ruiz Olabuenaga, J. (2012): Teoría y práctica de la investigación cualitativa. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.

Sanahuja Peris, G. (2013): "Planificación y estrategia de identidad corporativa en los clubes deportivos españoles", Questiones Publicitarias, 1(18), pp. 126-143.

Sidorenko Bautista, P., Herranz de la Casa, J. M., & Moya Ruiz, A. S. (2021): "Análisis de la comunicación de empresas europeas y norteamericanas en TikTok", aDResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación, (25), pp. 106-123.

Skalski, P., Neuendorf, K. & Cajigas, J. (2017): "Content Analysis in the Interactive Media Age" en Neuendorf, K. A. (2017). The content analysis guidebook. sage. Cleveland State University, USA.

Rowe, D. (2004): Sport, culture & media: The unruly trinity (2ª edición). McGraw-Hill Education (UK).

Sotelo González, J. (2012): "Deporte y social media: el caso de la Primera División del fútbol español", Historia y comunicación social, 17, pp. 217-230.

Stoney, E., & Fletcher, T. (2020): “Are fans in the stands an afterthought?: sports events, decision-aid technologies, and the Television Match Official in Rugby Union”, Communication & Sport, DOI: https://doi.org/10.1177/2167479520903405 (consultado el 15/10/2021).

Thrassou, A., Vrontis, D. & Kartakoullis N. (2012): “Comtemporary Marketing Communications frameworks for Football Clubs”, Journal of Promotion Management, 18, pp. 278-305.

Thelwall, M. & Cugelman, B. (2017): “Monitoring Twitter strategies to discover resonating topics: The case of the UNDP”, El profesional de la información, v. 26, n. 4, pp. 649-661.

Vannier Borges, F. (2019): “Os clubes de futebol e novas formas de produzir a informação desportiva”, Mediapolis–Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público, (8), pp. 119-133.

White, M. D., & Marsh, E. E. (2006): “Content analysis: A flexible methodology”, Library trends, 55(1), pp. 22-45.

Vintimilla-León, D. E., & Torres-Toukoumidis, A. (2021): “Covid-19 y TikTok. Análisis de la Folksonomía social”, Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologias de Informação, (40), pp. 15-26.

Wibowo, A., Chen, S. C., Wiangin, U., M. Y., & Ruangkanjanases, A. (2021): “Customer behavior as an outcome of social media marketing: The role of social media marketing activity and customer experience”, Sustainability, 13(1), p. 189.

Zhang, J. J., Kim, E., Mastromartino, B., Qian, T. Y., & Nauright, J. (2018): "The sport industry in growing economies: critical issues and challenges", International Journal
of Sports Marketing and Sponsorship, 19(2), 110-126. DOI: https://doi.org/10.1108/IJSMS-03-2018-0023 (consultado el 10/09/2021).

SECCIÓN IV

LUCHAS, PEDAGOGÍAS Y ESPACIOS DE HABITABILIDAD

A UNIVERSIDADE PÚBLICA EM UM CAMPUS NO INTERIOR: A RETÓRICA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

GUILHERME BERALDO DE ANDRADE
Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG - Brasil
Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO – Brasil

1. INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa buscamos maiores reflexões, consoante os pressupostos teóricos da análise de discurso, acerca do papel da Universidade Pública em seu campus no interior, notadamente da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – na cidade de Passos/MG - Brasil, bem como a retórica de constituição e construção de sentidos no espaço urbano.

Ao pensarmos no espaço universidade pública, pensamos na tríade sujeito, história e memória (Orlandi, 2002), bem como sua legitimação e decorrente produção de sentidos. Assim, na peculiaridade de instalação de um campus da Universidade do Estado de Minas Gerais na cidade de Passos, distante 340 km da capital Belo Horizonte, em decorrência da absorção de antiga Fundação de Ensino Superior, a qual exigia mensalidades pagas por alunos que cursavam o ensino universitário, buscamos, a partir dos ensinamentos de Orlandi, analisar sua significação, bem como, por meio dos ensinamentos retóricos de Aristóteles, a legitimação de seu discurso em sua relação com a comunidade.

Ora, espaço simbólico que é, a UEMG é uma parte de um todo que merece compreensão, produzindo sentidos no espaço urbano, sobretudo na peculiaridade de sua instalação interiorana. Suportado pelo estudo de Venturini (2017), entendemos que o campus da Universidade na cidade de Passos é um objeto discursivo merecedor de diferentes modos de

olhar e, por ser, assim, um espaço de significação de e sobre sujeitos-cidadãos.

De igual forma, a legitimação e aceitabilidade de seu discurso implica na análise retórica de sua constituição, num enfrentamento do discurso proposto e o convencimento do auditório. Sua instalação traz estratégias discursivas que, atreladas ao acentuado interesse coletivo, incitam a análise sob a ótica do ato persuasivo.

Enfim, busca-se analisar a produção de sentidos decorrente da instalação do campus na cidade, que significa e faz significar sujeitos, discursos e memórias, bem como, em vertente complementar, sua legitimação retórica.

2. OBJETIVOS

2.1. Objetivo Geral

- A partir da presente pesquisa, buscamos ampliar a compreensão do funcionamento discursivo do espaço urbano campus de uma Universidade Pública no interior.

2.2. Objetivo Específico

- Investigar e compreender os efeitos de sentido que circulam a partir da constituição e legitimação da UEMG na cidade de Passos/MG, bem como novas perspectivas.
- Descrever e analisar como se dá o funcionamento discursivo no corpus selecionado, contribuindo para a compreensão do funcionamento discursivo do espaço urbano em referência a suas novas perspectivas.

3. METODOLOGIA

Foi realizado um estudo sobre o espaço discursivo Universidade Pública, a saber, o campus da UEMG na cidade de Passos/MG - Brasil, além da análise do funcionamento da discursividade do espaço urbano pelo viés, inicial, da retórica.

A pesquisa foi dividida, basicamente, em:

1. Levantamento bibliográfico.
2. Seleção de material de e sobre o corpus selecionado (UEMG Passos/MG - Brasil).
3. Estudo sistemático em retórica.
4. Compreensão de novos modos de significar e fazer significar que o campus no interior interpela o sujeito-cidadão;

4. DISCUSSÃO

4.1. Da Uemg

4.1.1. Histórico da Universidade do Estado de Minas Gerais

Uma análise dos 29 anos de sua criação permite afirmar que a Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG representa, hoje, uma alternativa concreta de aproximação do Estado mineiro com suas regiões, por acolher e apoiar a população de Minas Gerais (Brasil) onde vivem e produzem. Por sua vocação, tem buscado ser agente do setor público junto às comunidades, colaborando na solução de seus problemas, por meio da realização do tripé ensino, pesquisa e extensão, e na formatação e implementação de seus projetos de desenvolvimento.

Para se firmar no contexto do Ensino Superior no Estado e buscando estar presente em suas mais distintas regiões, a UEMG adotou um modelo multicampi, se constituindo não apenas como uma alternativa aos modelos convencionais de instituição de ensino, mas também como força política e social para o desenvolvimento regional.

Originalmente, a UEMG foi criada em 1989, mediante determinação expressa no Art. 81 do "Ato das Disposições Constitucionais Transitórias – ADCT" da Constituição do Estado de Minas Gerais, tendo sua estrutura regulamentada pela Lei nº 11.539, de 22 de julho de 1994, que a definiu como uma autarquia de regime especial, pessoa jurídica de direito público, com sede e foro em Belo Horizonte, capital do Estado, com autonomia didático-cientifica, administrativa e disciplinar, incluída a gestão financeira e patrimonial. Está vinculada à Secretaria de Estado

de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior – SECTES, à qual compete formular e implementar políticas públicas que assegurem o desenvolvimento científico e tecnológico, a inovação e o ensino superior.

O Campus de Belo Horizonte teve sua estrutura definida pela mesma Lei nº 11.539/1994, que autorizou a incorporação à UEMG da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho – FUMA, hoje transformada em duas escolas: Música e Design; a Fundação Escola Guignard; o curso de Pedagogia do Instituto de Educação, que foi transformado na Faculdade de Educação. Compõe o Campus Belo Horizonte ainda, a Faculdade de Políticas Públicas Tancredo Neves – FAPP, criada pela Resolução CONUN/UEMG Nº 78, de 10 de setembro de 2005, com vistas a contribuir para a consolidação do compromisso da UEMG relativo ao desenvolvimento de projetos de expansão e diversificação dos cursos oferecidos e, para a ampliação do acesso ao ensino superior no Estado.

No interior de Minas Gerais, a UEMG realizou, em convênio com prefeituras municipais, a instalação do curso de Pedagogia fora de sede em Poços de Caldas e das Unidades Acadêmicas em Barbacena, Frutal, João Monlevade, Leopoldina e Ubá, com a oferta de cursos que buscavam contribuir para a formação de profissionais e para a produção e difusão de conhecimentos, que reflitam os problemas, as potencialidades e as peculiaridades de diferentes regiões do Estado, com vistas à integração e ao desenvolvimento regional.

Mais recentemente, por meio da Lei nº 20.807, de 26 de julho de 2013, foi prevista a estadualização das fundações educacionais de ensino superior associadas à UEMG, de que trata o inciso I do § 2° do art. 129 do ADCT, a saber: Fundação Educacional de Carangola, na cidade de Carangola; Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha, em Diamantina; Fundação de Ensino Superior de Passos, na cidade de Passos; Fundação Educacional de Ituiutaba, no município de Ituiutaba; Fundação Cultural Campanha da Princesa, em Campanha e Fundação Educacional de Divinópolis, na cidade de Divinópolis; bem como os cursos de ensino superior mantidos pela Fundação Helena Antipoff, no município de Ibirité.

Finalizado o processo de estadualização, a UEMG assumiu posição presencial em 14 Territórios de Desenvolvimento, sendo 17 municípios com cursos presencias e 7 polos de Educação à Distância, com o objetivo de promover o ensino, a pesquisa e a extensão, bem como a integração dos setores da sociedade e das diversas regiões do Estado.

4.1.2. Histórico da Unidade Acadêmica de Passos - MG

Após mais de 50 anos de existência, foi regulamentada a absorção da Fundação de Ensino Superior de Passos - FESP pela Universidade do Estado de Minas Gerais- UEMG, através do Decreto nº 46.479, de 03 de abril de 2014.

A FESP foi criada inicialmente como Fundação da Faculdade de Filosofia de Passos, instituída pelo Decreto do Estado de Minas Gerais nº 8.495, de 15 de julho de 1965, tudo conforme disposto na Lei de Criação nº 2.933, de 6 de novembro de 1963. Em seguida foram criadas - todas por Decretos Estaduais - a Faculdade de Engenharia, Faculdade de Enfermagem, Faculdade de Direito, Faculdade de Informática, Faculdade de Administração, Faculdade de Ciências Contábeis, Faculdade de Serviço Social, Faculdade de Moda, Faculdade de Nutrição, Faculdade de Educação Física e Faculdade de Comunicação Social.

Certo é que no ano de 2008, o Supremo Tribunal Federal decretou a inconstitucionalidade do dispositivo da Constituição Mineira que vinculava as Faculdades ao Sistema Estadual de Ensino, de modo que, a partir de então, passaram as mesmas a pertencer ao Sistema Federal de Ensino. Pelo mesmo, no ano de 2012, foi autorizada a unificação das faculdades mantidas pela Fundação de Ensino Superior de Passos, de forma que ela se passou a denominar “Faculdades Integradas do Sudoeste Mineiro”.

Já no ano de 2013, operou-se a da absorção pela UEMG, criando, dessa forma, a Unidade Acadêmica de Passos.

4.1.3. A Realidade Regional

O município de Passos, sede da unidade acadêmica, está localizado na região sudoeste do Estado de Minas Gerais (Brasil). O município possui uma população, de acordo com o censo 2010 do IBGE, de 104.691

habitantes em uma área territorial de 1.338,070 km². A Densidade Demográfica é de 79,44 hab/km². Em 2012, segundo dados do Educa-Censo, no município existiam 15.255 matrículas no ensino fundamental, distribuídas em 42 estabelecimentos escolares, bem como 4.416 matrículas no ensino médio em 16 estabelecimentos.

No entanto, a região polarizada abrange 32 municípios no entorno de Passos, os quais a referenciam como cidade pólo de desenvolvimento. São elas: Alpinópolis, Alterosa, Areado, Bom Jesus da Penha, Cassia, Claraval, Capetinga, Carmo do Rio Claro, Capitólio, Conceição da Aparecida, Doresópolis, Delfinópolis, Fortaleza de Minas, Guaxupé, Ibiraci, Ilicínea, Itamogi, Itaú de Minas, Jacuí, Monte Santo de Minas, Muzambinho, Pains, Pimenta, Piumhi, Pratápolis, São João Batista do Glória, São José da Barra, São Pedro da União, São Roque de Minas, São Sebastião do Paraiso, São Tomáz de Aquino e Vargem Bonita.

No conjunto Passos e os municípios da região de abrangência, apresenta-se uma população de 542.909 habitantes, com 21.766 matrículas no ensino médio.

No contexto econômico, observa-se forte predominância da área de serviços, seguida pela indústria e a agropecuária. Especificamente, a economia do município, bem como as suas fontes de trabalho, é gerada, principalmente, pela cafeicultura, pecuária, agroindústria canavieira e indústria confeccionista e moveleira, além do comércio local e da prestação de serviços.

A Unidade Acadêmica de Passos é a única Instituição de Ensino Superior do município, disponibilizando 26 cursos de graduação, bem como 1 curso de mestrado profissional.

4.2. Do Referencial da Retórica

A despeito da amplitude da pesquisa, neste primeiro momento, buscou-se analisar a retoricidade da existência do campus na cidade de Passos/MG (interior), isto é, uma universidade pública fora da territorialidade da capital.

Para tanto, amparamos a análise na linha da retórica e argumentação, considerando-se, por oportuno, ser a argumentação composta pelo estudo da lógica (arte de pensar corretamente), da retórica (arte de bem falar) e a dialética (arte de bem dialogar). Neste enleio, o filósofo grego Aristóteles desenvolveu uma concepção própria da retórica, a diferenciando da lógica (a retórica se ocupa da comunicação ordinária e não necessariamente amparada em valores verídicos) e da dialética (a retórica não busca o diálogo somente do orador).

Mais ainda, Aristóteles aduz que, no ato do discurso, caberia ao orador a seleção dos argumentos passíveis de serem utilizados e mais bem aceitos pelo auditório. Deste modo, o filósofo grego define tais argumentos em três tipos como instrumentos de persuasão, quais sejam: *ethos*, *pathos* e *logos*. Os dois primeiros de ordem afetiva, sendo o último de ordem racional.

Ethos é o argumento vinculado ao caráter do orador, isto é, como ele deve se apresentar para gerar confiança no auditório. O caráter com o qual ele deve se adaptar (do auditório). *Pathos* é o conjunto de emoções e sentimentos que o orador deve buscar suscitar no auditório com seu discurso. *Logos* é argumentação propriamente dita do discurso, consolidando-se como o aspecto dialético da retórica.

Os três elementos amparam a ação persuasiva, devendo ser apresentados complementarmente – e não concorrentemente. A bem da verdade, um argumento não tem eficácia sem o outro, de forma que suas relações mútuas fundamentam a estrutura argumentativa.

Ocupar-nos-emos do argumento *ethos*. Como já mencionado, o *ethos* é a construção do orador de sua própria imagem e caráter durante o discurso e a prática argumentativa propriamente dita, produzindo a confiança no auditório.

Conforme Andrade (2019), na projeção do *ethos* por parte do orador, tal pressuposto dirige-se fundamentalmente ao auditório como um todo, isto é, este último mostra-se fulcral para o processo argumentativo, relevando-se suas crenças e verdades. Numa de suas vertentes, corrobora-se um parecer prévio já existente do orador, isto é, características – positivas ou negativas - anteriormente já marcadas pelo auditório; um

conhecimento acerca dele. Tal característica foi definida por Maingueneau (2013) como *ethos* pré-discursivo.

Através do *ethos* pré-discursivo, o que Grácio (2009) define como a imagem que o auditório constrói do enunciador, antes mesmo que este pronuncie ou expresse algo, visualizamos um movimento unilateral do discurso produzido, restando ao auditório uma posição passiva/receptiva/confirmativa. Bourdieu (1982) atesta que nem sempre a competência de se formar frases suscetíveis de compreensão é suficiente para se formar frases suscetíveis de serem *escutadas* em determinadas situações, o que aumenta a importância do *ethos* pré-discursivo na produção de condições de aceitabilidade e receptividade do discurso.

Ainda, segundo Amossy (2013), o *ethos* pré-discursivo é exteriorizado em uma "posição institucional do orador e o grau de legitimidade que ela lhe confere, contribuindo para suscitar uma imagem prévia".

Não menos fundamental Plantin (2005) apura que a constituição do o *ethos* pré-discursivo fundamenta-se em sua característica moral, o que referenda um elemento fora do discurso, calcado em um preconcebido da reputação geral do orador.

4.3. Do Referencial da análise do discurso

Para a análise proposta neste estudo, também se fundamentam reflexões teóricas no domínio da análise de discurso, campo do saber em que se compreende que a linguagem não é transparente. Nesse aspecto, parte-se de uma abordagem discursiva da linguagem.

Considerando-se que a língua é a base material do discurso, convém destacar que: localidade que se encontram.

> Para que a língua faça sentido, é preciso que a história intervenha, pelo equívoco, pela opacidade, pela espessura material do significante. Daí resulta que a interpretação é necessariamente regulada em suas possibilidades, em suas condições. Ela não é mero gesto de decodificação, de apreensão de sentido. A interpretação não é livre de determinações: não é qualquer uma e é desigualmente distribuída na formação social. (Orlandi, 2005)

Orlandi (2005) afirma que compreender um texto é entender como um objeto simbólico produz sentidos, trazendo significações tanto “para sujeitos”, como “por sujeitos”. Em termos teóricos, significa que se articula, sempre, a estrutura e o acontecimento: nem o exatamente fixado, nem a liberdade em ato. Todos estão sujeitos, ao mesmo tempo, à língua e à história, ao estabilizado e ao irrealizado; os homens e os sentidos fazem seus percursos. “No discurso, no movimento do simbólico, que não se fecha e que tem na língua e na história a sua materialidade” (Orlandi, 2012).

O equívoco é constitutivo da língua e nos remete ao modo de funcionamento da ideologia. As possíveis interpretações ocorrem já que, pelo equívoco da língua, “todo enunciado está intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para tornar-se outro” (Pêcheux, 2009).

Um sentido pode tornar-se outro porquê uma mesma palavra ou texto terá significações diferentes em condições de produção diferentes. É sempre preciso observar quem diz e para quem diz e o que se diz, para, através do que se diz, chegarmos àquilo que, embora não tenha sido dito, seja, também, carregado de significações. Ou seja, relembrando Pêcheux (2014) “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produções dadas”.

Essas diferentes redes de sentido, as significações, são possíveis tendo em vista que estão inscritas na memória discursiva (interdiscurso). Orlandi (2001) esclarece que o interdiscurso produz efeito porque o sujeito é afetado pelo mundo em que está inserido e de acordo com suas experiências.

Nas palavras de Pêcheux:

> Toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao "todo complexo com dominante" das formações discursivas, intricado no complexo das formações ideológicas definido mais acima (...) propomos chamar interdiscurso a esse "todo complexo com dominante" das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei da desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas. (Pêcheux, 2014)

O interdiscurso pode ser definido como um conjunto de implícitos, tudo aquilo que já foi dito e esquecido, mas que é determinante daquilo que está na superfície do discurso, o intradiscurso. Portanto, conforme já postulado por Pêcheux (2014) "o processo discursivo não tem, de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio".

Ainda conforme definido pelo citado linguista (2009), o interdiscurso atravessa e relaciona os elementos discursivos que são formadores desta memória já pré-determinada (pré-construída), possibilitando ao sujeito a condição de assujeitado, característica que o constitui como um "sujeito falante".

Brandão elucida que: localidade que se encontram.

> O interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos não seriam senão componentes. Esses discursos teriam a sua identidade estruturada a partir da relação interdiscursiva e não "independentemente" uns dos outros para depois serem colocados em relação. (Brandão, 2004)

Ainda neste sentido, temos que: "a memória discursiva é a reatualizarão de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização (...) na história de uma formação ou grupo social. (...)".(Mariani, 1998)

Orlandi (2001) destaca que o limite entre o mesmo e o diferente é tênue, ao se pensar a linguagem de maneira discursiva:

> Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (Orlandi, 2001) (grifo nosso).

Para compreender este movimento contraditório entre a paráfrase e a polissemia, devemos observar as condições de produção (relação entre os locutores e a exterioridade), além da ideologia e seus efeitos sem os quais não há como apreender a relação entre o mesmo e o que é diferente.

5. RESULTADOS

Como já dito, amparamos a primeira análise na ciência retórica. A organização enunciativa de um discurso de uma universidade pública, em específica de origem estadual, denota uma imagem de excelência, com estrutura e corpo docente qualificados para o seu público, baseada em valores, atitudes e evidências compartilhadas. De maneira geral, as sociedades modernas que circulam no espaço público da universidade, especificamente em sua esfera interiorana, veem-na como protagonista de um ensino superior de excelência. Isto denota que, na sua posição de disseminadora dos propósitos e direitos constitucionais vinculados à educação para com a sociedade, a universidade pública continua a ser um dos protagonistas capazes de legitimar um regime político e sua relação de valores.

Tais representações alimentam a posição institucional do ensino público gratuito e preparado, partícipes de um *ethos* anterior da universidade estadual já formado; um *ethos* pré-discursivo.

Este manto representativo lhe atribui uma imagem prévia num pano de fundo capaz de legitimar suas posições, fazendo que o *ethos* pré-discursivo fundamente o discurso com o poder da persuasão.

Todavia, também podemos analisar o aspecto retórico da existência da universidade pública no interior sob a ótica de Meyer (2007), quando se sugere a construção da imagem do orador através dos questionamentos que se realizam as questões levantadas no próprio discurso, traduzindo um *ethos* múltiplo que se fortalece: "o eu é sempre retórico na sociedade: ele se apresenta representando-se" (MEYER, 2007).

Segundo o autor, a construção do *ethos* acaba se aproximando daquela do *logos*, tendo em vista que o convencimento do outro pode suportar-se no fato das respostas formarem uma solução para as suas próprias questões. Parece-nos que a expansão da universidade pública para o interior não soluciona a totalidade do problema do ensino brasileiro, muito embora ampare um certo grau de avanço para a resolução final da questão da disponibilidade de educação para todos os brasileiros, indistintamente à localidade que se encontram.

> A significação de um discurso não é senão a problematicidade de que ele, como responder, trata. Quando, por exemplo, se menciona o sentido duma frase, faz-se saber aquilo de que é a questão na frase. Para se ver melhor como se dá o processo de compreensão, suponhamos que um discurso faz problema na sua inteligibilidade. A resposta faz então questão para o auditório quanto àquilo que a faz ser uma resposta. (Meyer, 1991)

Se o orador não puder responder às questões sobre o seu discurso, não o haverá respondido em definitivo. As suas respostas são direcionadas àquilo que efetivamente esclarecem e resolvem, como numa equivalência (e não necessariamente encontrar uma equivalência própria de conteúdo, desconsiderando as questões relacionadas), de forma que o contexto vinculado à universidade pública (notadamente numa abordagem de pré-existência e pré-conceitos), suporta um argumento favorável para o processo persuasivo decorrente de sua expansão interiorana.

6. CONCLUSÃO

As primeiras análises, reiterando-se que foram fulcradas no aspecto retórico, da existência decorrente de um processo de encampação de uma anterior fundação de ensino superior, tornando-se parte de uma universidade pública no interior do Estado de Minas Gerais, corrobora a existência de um *ethos* pré-discursivo favorável, o que agrega argumento e poder de persuasão em sua simbologia perante a sociedade, ainda mais considerando que suas antecessoras, isto é, as demais universidades públicas estaduais, se furtaram/furtavam a qualquer expansão fora da região da capital mineira, o que dignifica e faz ganhar relevância o discurso da UEMG, traduzindo e fortalecendo a acordo prévio com o auditório.

Sob o prisma aristotélico, a percepção do *ethos* da universidade pública por seu auditório interiorano, em função da localidade de seu campus, denota uma positivação de/no processo de construção de sua imagem, inclusive na modalidade pré-discursiva, tendo em vista sua legitimação de natureza não privada e gratuita, traduzindo um fato relevante no processo de troca argumentativa a amparar e fortalecer a persuasão.

7. REFERÊNCIAS

Amossy, R. (2013). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos.* Tradução de Dílson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto

Andrade, G. (2019). *O Multiethos do Papa Francisco: argumento e direito*. Campinas: Pontes

Aristóteles. (2005). *Retórica.* Revisão Levi Condinho. Lisboa: Biblioteca de Autores Clássicos

Bourdieu, P. (1982). *O que falar quer dizer*. Lisboa: Difel

Brandão, H. (2004). *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp

Maingueneau, D. (2006). *Cenas da Enunciação*. Org: Sírio Possenti; Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva. Curitiba: Edições

Maingueneau, D. (2013). Ethos, cenografia e incorporação. In: Amossy, R. (org) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos.* Tradução de Dílson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto

Mariani, B. (1998). *O PCB e a imprensa*. Campinas: Editora da Unicamp e Editora Revan

Meyer, M. (1991). *A Problematologia*. Tradução Sandra Fitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Meyer, M. (1998). *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Revisão Alberto Gomes e Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70

Meyer, M. (2007). *A Retórica*. Revisão técnica Lineide Salvador Mosca. Tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática

Orlandi, E. (2002). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes

Orlandi, E. (2005) *Discurso e Texto - formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes

Pêcheux, M. (2009). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp

Pêcheux, M. (2014). Análise automática do Discurso. In: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução á obra de Michel Pêcheux*. Org.: Françoise Gadet; Tony Hak; tradução Bethania S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp

Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (2005). *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes

Plantin, C. (2008) *A Argumentação*: *histórias, teorias, perspectivas*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola

Venturini, M. (2017). *Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso*. Campinas: Pontes

MOVIMENTO ESTUDANTIL NO BRASIL: A LUTA POR DIREITOS EM TEMPOS DE REDES SOCIAIS, PÓS-ELEIÇÕES DE 2018 E PANDEMIA

DANIELE PRÓSPERO
Universidade Lusófona do Porto

1. INTRODUÇÃO

Os estudantes brasileiros, representados principalmente pela União Nacional dos Estudantes[236] (UNE) e pela União Brasileira dos Estudantes Secundaristas[237] (UBES), tiveram na história do Brasil diversos protagonismos nas lutas sociais. Das ações dos estudantes de Direito na fase do Brasil Império, passando pelas lutas estudantis dos anos 60 contra a ditadura[238], pelas "Diretas Já" de 1984[239], pelos "Caras Pintadas" de 1992[240], até as ocupações ao longo de 2000 em órgãos administrativos

[236] A União Nacional dos Estudantes (UNE) é uma organização estudantil brasileira, sendo uma das principais representantes de alunos do ensino superior do país. Fundada em 11 de agosto de 1937, a instituição desempenhou um papel em momentos importantes do Brasil desde o início do século XX. Site: www.une.org.br

[237] A União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) é a entidade que congrega e representa estudantes de instituições de ensino fundamental, ensino médio, ensino técnico e ensino pré-vestibular do Brasil. Foi fundada em 25 de julho de 1948 no Rio de Janeiro. Site: www.ubes.org.br

[238] Um dos principais marcos do movimento estudantil no Brasil foi a Passeata dos Cem Mil uma manifestação popular contra a ditadura militar brasileira, que ocorreu em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro, tornando-a uma das maiores e mais expressivas manifestações populares da história republicana brasileira. Apesar da repressão, as manifestações estudantis continuaram, até 13 de dezembro de 1968, quando foi promulgado o AI-5 (Ato Institucional nº 5), marcando o início dos anos mais repressivos da ditadura.

[239] Neste período as campanhas pela participação popular na Assembleia Constituinte tiveram grande impacto na mídia e obteve-se algumas conquistas.

[240] O movimento baseou-se nas denúncias de corrupção que pesaram contra o presidente e, ainda, em suas medidas econômicas impopulares, e contou com a adesão de milhares de

das universidades[241] e de escolas por estudantes do ensino médio[242] e, mais recentemente, nas ocupações das redes sociais durante a pandemia de Covid-19[243], o movimento estudantil sempre foi um ator político relevante no Brasil.

Ao longo desse tempo, as ocupações dos espaços públicos contribuíram para a transformação da sociedade civil e política. Hoje, porém, neste mundo ligado em rede pela internet sem fios e marcado pela rápida e viral difusão de imagens e ideias, como diria Castells (2013), despontam novas formas e maneiras de se atuar, engajar, questionar e agir.

E se estas discussões já eram presentes no movimento estudantil, principalmente depois dos protestos de Junho de 2013[244] e da mobilizações e da ocupação das escolas em 2016[245], se tornaram mais fortes a partir

---

jovens em todo o país. O nome "caras-pintadas" referiu-se à principal forma de expressão e símbolo do movimentas cores verde e amarelo pintadas no rosto dos manifestantes.

[241] O exemplo emblemático se deu em 2008 com a ocupação da Universidade de Brasília e a luta vitoriosa pela saída de seu então reitor-amplamente denunciado na mídia por gastos pessoais ou exagerados com o dinheiro público no uso dos “cartões corporativos”.

[242] Entre outubro e dezembro de 2015 ocorreu uma ampla mobilização estudantil, com uma série de manifestações e ocupações de escolas, realizadas por estudantes secundaristas em diversas regiões do Estado de São Paulo. O objetivo foi protestar contra a reorganização do ensino público paulista. A mobilização terminou com 213 escolas públicas ocupadas e diversos protestos nas ruas, o que resultou na queda do então secretário e a suspensão do plano de reorganização pelo Governo de São Paulo. Em dezembro, os estudantes começaram a deixar as escolas e fechar cruzamentos importantes de São Paulo.

[243] No dia 11 de março de 2020, a OMS (Organização Mundial da Saúde) decreta oficialmente a pandemia mundial de Covid-19, com quase 122 mil casos da doença naquele momento. No Brasil, o primeiro caso confirmado foi em 26 de fevereiro de 2020, em São Paulo.

[244] Em Junho de 2013 foram realizadas por todo o país protestos contra o aumento das tarifas do transporte público. Nasce entre estudantes do ensino médio em Salvador e em Florianópolis e se expande pelo Brasil. Os protestos no Brasil foram bastante divulgados em redes sociais, e vários momentos foram organizados dentro de redes sociais. Páginas de manifestação e política convocavam as pessoas a participarem de encontros em vários municípios a partir de páginas do Facebook e anúncios, que fez com que o termo "Manifestação" fosse o mais comentado do ano na rede social.

[245] Em 2016, a mobilização estudantil se espalhou por uma série de manifestações e ocupações de escolas secundárias e universidades brasileiras que se intensificaram durante o segundo semestre, em diversos estados. Os estudantes pediam mais investimentos e melhores condições na educação para alunos e professores assim como a melhora na qualidade da merenda escolar e da infraestrutura das escolas. Os estudantes protestaram contra os projetos de lei, como da Emenda Constitucional do Teto dos Gastos Públicos, o "Escola sem Partido" -

do processo de campanha para as eleições do então candidato Jair Bolsonaro, em 2018. Isso porque as redes sociais se tornaram espaço de disputa política, pois este se utilizou profundamente dos meios digitais para se eleger[246]. Durante a campanha, ele já engajava 700 mil pessoas por semana no Facebook[247]. Depois de eleito, sua gestão é marcada pela forte presença nas redes sociais, principalmente o Twitter[248].

É justamente neste contexto que se insere o presente artigo. Iniciaremos uma reflexão sobre os conceitos de ação coletiva e conectada, assim como das novas formas de ativismo e protestos, nas ruas e nas redes, para analisar e verificar como tem se dado essas novas dinâmicas na atuação do movimento estudantil até o ano de 2022.

2. OBJETIVO

Compreender *se* e *de que forma* o movimento estudantil no Brasil tem introduzido mudanças nas suas práticas de mobilização, interação e ativismo, após 2018.

3. METODOLOGIA

Como parte da metodologia, contou-se com a pesquisa de diversas reportagens publicadas pela imprensa no período, assim como de publicações nas redes sociais (Facebook e Twitter) e de uma entrevista semiestruturada com o então presidente da União Nacional de Estudantes (UNE), entidade responsável por organizar mobilizações com os estudantes.

---

movimento político que visa a avançar uma agenda conservadora para a educação brasileira – e, na época, a medida provisória para a criação do Novo Ensino Médio.

[246] Congresso em Foco. Um presidente eleito pelas redes sociais. (2018, Novembro 04). https://bit.ly/3LyWO9t

[247] Facebook é uma mídia social e rede social virtual lançada em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da Meta, Inc. Atualmente, soma 2.9 bilhões de usuários ativos mensalmente.

[248] O Twitter é uma ferramenta de microblog na qual os usuários, representados por seus perfis, interagem através de mensagens de até 140 caracteres cada. Site: https://twitter.com/

4. DISCUSSÃO

4.1. AÇÃO COLETIVA E AÇÃO CONECTADA

O movimento estudantil no Brasil sempre atuou de maneira articulada, tendo como principais ativadoras das mobilizações duas principais entidades representativas, a UNE e a UBES, formando um coletivo[249] forte, convocando os estudantes para ações coletivas e públicas[250] que, como resume Babo (2018, p.230), são "ações conjuntas que se desenrolam nos lugares públicos de acordo com interesses comuns e em resposta a problemas, instituindo espaços comuns de protesto, nas praças e ruas, como lugares de partilha, manifestação e expressão públicas, com uma dimensão cénica de copresença física".

Essa atuação coletiva traz ao espaço público[251] luz sobre lutas que articulam questões específicas do cotidiano dos estudantes com desafios da sociedade brasileira. Há nessa forma de ação coletiva toda uma lógica de integração, estratégias de defesa de interesses e a mobilização de um universo de valores e de convicções, como diria F. Dubet (1990, p. 190).

---

[249] O caráter coletivo constitui uma dimensão essencial da identidade dos movimentos sociais. R. Hunt (1991, p. 255) define o caráter coletivo como 'uma componente da identidade coletiva que mantém um sentido da unidade e que inclui um complexo de traços comportamentais, cognitivos e morais imputados pelos participantes quer a uma organização tomada como um todo, quer a equipas particulares que a constituem'. O carácter coletivo surge assim como uma constelação de atributos conferidos ou reivindicados, dizendo respeito à racionalidade ou à ética, aos afetos ou à 'moral' de um grupo. (Benford e Hunt, 2001, p. 174).

[250] De acordo com Gusfield (1981 apud Babo (2018, p.26), as características das ações públicas: um primeiro que consiste numa dimensão dramatúrgica, em termos de ritualização numa cena pública e perante um público e em termos da sua formulação e retórica utilizada; um segundo aspecto prende-se com tratarem-se de ações recebidas e julgadas por um público, ou de ações de movimentos sociais e de opinião que apelam à opinião pública e a mobilizam, constituindo uma reação e um modo de tratar e modificar as situações problemáticas. Logo, é "pública" a ação coletiva que tem lugar numa cena pública, que é dramatizada, ou comporta uma dimensão dramatúrgica ligada ao drama, problema ou causa em curso, é recebida e julgada pelo público e retém a atenção coletiva.

[251] Aqui ressaltamos a concepção do espaço público de Tassin (1992), que liga a dimensão da formação da opinião e do juízo à dimensão de visibilidade do espaço público. Como Hannah Arendt, considera o domínio público como espaço de visibilidade e lugar de formação do juízo: o público é menos o estar-em-comum da comunidade, do que um espaço de visibilidade (a dimensão do visível da polis) e o lugar de formação do juízo.

Percebe-se, que os interesses, vontades e emoções fortalecem esse coletivo, que busca em suas ações reivindicar, como aponta Gohn (2016), por melhores condições de infraestrutura das universidades, por questão das cotas para afrodescendentes, populações indígenas e de baixa renda, entre outros.

A forma de convocação e mobilização destes estudantes se deram ao longo da história, principalmente, por meio das Assembleias nos Diretórios Acadêmicos das Universidades, que são espaços no qual os estudantes se reúnem e, a partir dali, saem de forma conjunta para os protestos.

Porém, percebe-se que o movimento estudantil tem também se utilizado das novas tecnologias e do avanço das redes sociais digitais para articular os estudantes e promover mobilizações coletivas de novas maneiras.

Essa forma de agir vem ao encontro do que foi observado por Castells (2013, p. 219). Segundo o autor, historicamente, os movimentos sociais sempre dependeram da existência de mecanismos de comunicação específicos - boatos, sermões, panfletos e manifestos passados de pessoa a pessoa, a partir do púlpito, da imprensa ou por qualquer meio de comunicação disponível. Mas, atualmente as redes digitais, multimodais, de comunicação horizontal, são os veículos mais rápidos e mais autônomos, interativos, reprogramáveis e amplificadores de toda a história. Assim, os movimentos recentes têm como um dos seus grandes suportes as tecnologias e a rede: "a morfologia das redes de comunicação e a tecnologia moldam o processo de mobilização, e, portanto, da mudança social, tanto como processo como resultado."

Tendo isso em vista, ou seja, as possibilidades de expressão e disseminação ilimitada de mensagens, fotos, vídeos etc., via celular, tablets, computadores e tantos outros dispositivos, principalmente redes digitais, são utilizadas para novas dinâmicas de mobilização pública.

Isso é possível de se observar, como destacam Babo & Silva (2017), após o início das manifestações no mundo árabe, em 2010-11, na qual vários movimentos utilizaram conexões tecnológicas, ao mesmo tempo em que apelavam à participação, desencadeavam reclamações, protestos

e reivindicações e ocupação das ruas[252]. Como destacam as autoras, as redes sociais digitais tornaram-se o principal meio de mobilizações públicas nas grandes cidades, levando a novas formas de ativismo que escapam aos poderes estabelecidos.

A partir de uma reflexão em torno dessas manifestações citadas por Babo & Silva, Castells (2013) aponta algumas peculiaridades unânimes nas mesmas. Entre elas, a multimodalidade, ou seja, a constituição de espaços híbridos a partir da ocupação tanto das redes sociais na internet quanto do espaço urbano.

Outra característica destas novas formas de agir por meio das redes, também, é que há uma tendência de individualização e auto-organização da comunicação, ou a "autocomunicação", como explica (Castells, 2009), articulando o que antes seria irreconciliável: individual comunicação com a comunicação de massa.

> É comunicação de massa porque processa mensagens de muitos para muitos, com o potencial de alcançar uma multiplicidade de receptores e de se conectar a um número infindável de redes que transmitem informações digitalizadas pela vizinhança ou pelo mundo. É autocomunicação porque a produção da mensagem é decidida de modo autônomo pelo remetente, a designação do receptor é autodirecionada e a recuperação de mensagens das redes de comunicação é autosselecionada. A autocomunicação de massa baseia-se em redes horizontais de comunicação interativa que, geralmente, são difíceis de controlar por parte de governos ou empresas. (Castells, 2013, p.11-12).

Diante destas características das novas formas de difusão, protesto e ação cívica que surgiram, Bennett e Segerberg (2012) buscam diferenciar a ação coletiva em relação à ação conectada (*connective action*). Segundo os autores, enquanto a ação coletiva e os movimentos sociais convencionais exigem escolhas e compromissos por parte dos atores e a adopção de um "nós", ou de identidades sociais ou coletivas, a ação digital em rede (DNA), baseando-se em quadros de ação pessoais, organizados em torno de tecnologias sociais, não requer esses compromissos.

[252] Geração à Rasca (Portugal, 2011), Occupy Wall Street (2011; expandindo de Nova York para outras cidades do mundo), Movimiento 15-M ouIndignados (Espanha, 2011), Que se lixe a Troika! (Portugal, 2012 e 2013), manifestações na Bulgária (2013), Não vai ter Copa (Brasil, 2014; contra a Copa do Mundo).

Bennett e Segerberg (2012) estabelecem uma tipologia que se refere ao surgimento de duas formas de ação conectada na rede digital e de uma forma de ação coletiva, presente nos movimentos sociais e que utiliza as redes digitais para aspectos importantes da sua organização. Os três tipos considerados são: *connective action self organizing networks* (ação conectada auto-organizada nas redes)*, connective action organizationally enabled networks* (ação conectada estimulada organizacionalmente nas redes)*, collective action organizationally brokered networks* (ação coletiva organizacionalmente mediada nas redes).

No caso da ação coletiva conduzida por organizações (fora ou dentro da rede), um traço determinante é o seu carácter de organização e coordenação. Por sua vez, a ação conectada apresenta um carácter mais pessoal e individualizado, sendo a expressão pessoal partilhada de modo mais acentuado no primeiro tipo, ou seja, na *connective action self organizing networks*, evitando o envolvimento de organizações formais, enquanto no tipo da ação conectada estimulada organizacionalmente nas redes (*connective action organizationally enabled networks*), surgem nas redes, muitas vezes, organizações que, em segundo plano, se encontram vagamente vinculadas às dinâmicas comunicacionais.

É fundamental trazermos também para essa reflexão autores como Earl & Kimport, que, em Digitally enabled social change (2011), mostram como existem diversos novos modos de usar a internet para participar e apoiar protestos, desde os "e-movimentos" (online), às "e-táticas" (e-tactics) e às "e-mobilizações". Segundo os autores, estas últimas têm ajudado, inclusive, "a tornar a quantidade de manifestantes [off-line] existentes maior, mais coordenada e mais fácil de mobilizar rapidamente". (Earl, 2017, p. 54).

5. RESULTADOS

Ao refletirmos sobre essas características e conceitos apresentados pelos autores Castells, Babo & Silva, Bennett e Segerberg, e Earl & Kimport,

partimos então de uma análise da atuação do movimento estudantil logo após as eleições do presidente Jair Bolsonaro no final de 2018[253].

Assim, as mobilizações do movimento estudantil a partir de 2019 tiveram uma nova dinâmica por conta do uso intensivo das redes sociais, principalmente o Twitter que, devido às suas características da plataforma e das interações sociais, se configura como uma esfera pública política nas discussões de temáticas "sociais" (Bruns & Highfield, 2016), que podem influenciar a opinião pública como um todo[254].

As primeiras manifestações de 2019 foram organizadas depois que, no final de abril, o então ministro da Educação (MEC) no Brasil anunciou que cortaria 30% dos orçamentos de universidades[255] porque elas estariam promovendo "balbúrdia" e não teriam apresentado os resultados acadêmicos esperados.

---

[253] De acordo com análise de autores como Flores (2018) e Magenta (2018), Bolsonaro foi o político que melhor se adaptou às novas mídias sociais. Investindo pesadamente na criação de uma identidade virtual desde, ao menos, 2014, chegou às vésperas da eleição como o candidato mais procurado nas ferramentas de busca do Google. Ele foi opresidenciável com mais seguidores no Facebook, com 5,2 milhões de curtidas. Em março de 2018, o pré-candidato alcançou a marca de 1 milhão de seguidores no Twitter. Ele também foi o mais mencionado no Twitter e seu nome foi o mais associado na criação de páginas e grupos do Facebook. No Whatsapp, Bolsonaro participava diretamente, segundo declaração própria, de "milhares de grupos", além de inúmeros outros que o apoiavam ou homenageavam. Além do engajamento social voluntário, a campanha presidencial de Jair Bolsonaro foi marcada pelo financiamento ilegal, estimado em dezenas de milhões de reais, de uma campanha de marketing digital, que importava técnicas conhecidas do setor comercial com vista a influenciar a formação da preferência política dos eleitores.

[254] Soares (2020), em sua tese de doutorado "Polarização, fragmentação, desinformação e intolerância: Dinâmicas problemáticas para a esfera pública nas discussões políticas no Twitter", destaca que o Twitter é frequentemente utilizado para consumo de notícias e informações, debates de eventos em tempo real e discussões de temáticas políticas. Nestes casos, frequentemente as discussões políticas se dão em nível macro, ou seja, em formato de conversações públicas em que os participantes não necessariamente estão previamente conectados ou se conhecem, mas acabam envolvidos pela temática discutida. Ainda que o Twitter possua número reduzido de usuários no Brasil, a maioria dos usuários utiliza a plataforma para consumo de notícias e informações.

[255] Com a redução dos recursos, as universidades passaram a anunciar cortes em auxílios-moradia, alimentação e em pesquisas de campo; algumas disseram estar sem dinheiro para pagar contas de água, energia elétrica ou de fornecedores, como os de limpeza e segurança, assim como a suspensão de novas bolsas de mestrado e doutorado pela Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Capes), uma das principais entidades de fomento a pesquisas em nível de pós-graduação no Brasil

Fábio Malini, do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic)[256], da Universidade Federal do Espírito Santo, monitorou as publicações no Twitter sobre os cortes nas universidades entre os dias 3 e 10 de maio, e constatou que as reações sobre o assunto se aproximavam daquelas relacionadas à reforma da Previdência na rede social. Na semana seguinte, os cortes na educação superaram a Previdência e apenas 8% das interações sobre o assunto no Twitter apoiavam o contingenciamento do governo. Segundo o pesquisador, o compartilhamento de experiências afetivas e individuais acabou atraindo usuários menos politizados e mesmo simpatizantes de Bolsonaro ao movimento em favor da educação.

Ao mesmo tempo em que se falava dos cortes, houve também um aumento significativo de imagens e memes contra as universidades públicas. A maioria dos conteúdos que começaram a ser massivamente compartilhados via WhatsApp[257], a partir do dia 30 de abril, tinham teor sexual e imagens com supostos estudantes nus no ambiente universitário. As publicações das imagens, sem contextualização, teriam o objetivo de embasar os argumentos do governo de que há "balbúrdia" e "doutrinação marxista" nesses espaços.

Essas publicações provocaram uma reação da comunidade acadêmica, que também iniciou no Twitter uma campanha na qual professores, alunos e ex-alunos compartilhavam suas experiências acadêmicas e pediam mais recursos para as pesquisas em vez dos cortes impostos a instituições.

Na sequência destas ações online, a UNE e a UBES passaram a articular assembleias, que levaram milhares de estudantes às ruas, em centenas de cidades, e decidiu-se convocar manifestações, às quais aderiram outras entidades e instituições. As manifestações ficaram conhecidas como

---

[256] Jucá, Beatriz. (2019, Maio 15). Mobilização por educação confronta bolsonaristas nas redes e testa força nas ruas. El País. https://bit.ly/3lpJ1aC

[257] Base de dados mantida pelo pesquisador Fabrício Benevenuto - professor de Ciências da Comunicação da UFMG e criador do projeto Eleições sem Fake - monitora aproximadamente 350 grupos de WhatsApp desde as eleições. Fonte: Jucá, Beatriz. (2019, Maio 15). Mobilização por educação confronta bolsonaristas nas redes e testa força nas ruas. El País. https://bit.ly/38Jbe9r

"Tsunami da Educação", fazendo uma referência ao que, semanas antes, o presidente Jair Bolsonaro havia dito pelo Twitter que o "governo deveria se preparar para um tsunami nos próximos dias". A mobilização pegou a deixa e transformou em hashtag do Twitter, que ficou entre os temas mais comentados na véspera dos protestos.

A primeira mobilização ocorreu no dia 15 de maio e as ruas do país foram tomadas por milhares de estudantes, professores e trabalhadores de escolas e universidades. Segundo os movimentos[258], mais de um milhão de pessoas participaram das manifestações, em mais de 220 municípios.

> "Um movimento muito interessante, que provavelmente veio por conta de todas as assembleias e suas disseminações de fotos, imagens e outras ações via redes sociais, é que muitos estudantes que nunca tinham feito militância na vida, não sabiam como funcionavam os processos de mobilização, decidiram participar pela primeira vez." – relembra Iago Montalvão, ex-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE)[259]

Dois dias depois, um chamado "pró-Bolsonaro" e contra o "Tsunami Educação" começou a circular nas redes sociais. As mobilizações começaram a ser captaneadas por grupos como Revoltados Online, Movimento Avança Brasil, Clube Militar e outros, e a convocatória foi pautava em memes e cartazes[260]. Sendo assim, os grupos pró-Bolsonaro organizaram no dia 26 de maio manifestações[261].

---

[258] G1 (2019, Maio 15). Protestos e paralisações contra cortes na educação ocorrem em todos os estados e no DF. Houve manifestações em mais de 200 cidades do país, aponta levantamento do G1. http://glo.bo/3wG4e6J

[259] Entrevista dada à autora deste artigo no dia 24 de março via plataforma Google Meet por Iago Montalvão, que na época das mobilizações era presidente da UNE. A sua gestão à frente da UNE terminou em julho de 2021. Atualmente Iago é membro da diretoria executiva nacional da União da Juventude Socialista e estudante de Economia.

[260] Oliveira, Joana. (2019, Maio 26). O 'bolsonarismo puro' testa sua força em manifestações de rua pela primeira vez. El País. https://bit.ly/3NpYhjB

[261] Bernardes, José Eduardo. (2019, Maio 26). Com pautas difusas e autoritárias, atos pró-Bolsonaro são menores que o prometido. Brasil de Fato. https://bit.ly/3Mz7UMW

> "Percebemos que tinha um fervor pulsante. Decidimos marcar uma nova data de mobilização, para o dia 30. Refizemos de novo todo o processo de assembleias nas Universidades e foi muito rápido o engajamento dos estudantes, por meio de grupos do WhatsApp[262] que montamos e por meio de tuitaços. Só para ter ideia, o Instagram[263] da UNE cresceu para 100 mil seguidores." – aponta Iago.

Dessa forma, no dia 30 de maio, mais uma mobilização - novamente liderada pela UNE, UBES e sindicatos - levou os manifestantes a mais de 200 cidades. O Twitter, mais uma vez, foi o palco de batalha de *hashtags*: a #30MpelaEducação dominou o topo dos *trendings topics*[264] ao longo do dia. Em outubro, o governo recuou em relação aos cortes e verbas da educação passam a ser desbloqueadas.

5.1. A CHEGADA DA PANDEMIA: E-TÁTICAS NO MOVIMENTO ESTUDANTIL

O fato é que, com a chegada da pandemia de Covid-19 e, consequentemente, a impossibilidade de realizar uma ação coletiva no espaço urbano, as mobilizações passaram a ocupar apenas o ambiente online[265].

No caso do movimento estudantil, podemos dizer que as táticas foram se transformando em e-táticas, como apontam Earl & Kimport (2011),

---

[262] WhatsApp é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com a internet. https://www.whatsapp.com

[263] O Instagram é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como Facebook, Twitter, Tumblr e Flickr. O Instagram da UNE é: @uneoficial.

[264] No Twitter, uma palavra, frase ou tópico mencionado com mais frequência do que outros é considerado um "tópico de tendência" ou simplesmente uma "tendência".

[265] O Brasil, por exemplo, é o segundo país no mundo com o maior número de usuários na plataforma Change.org, de petição on-line: 34 milhões. Com temas variados, como a não tributação dos livros (1 milhão de assinaturas), a luta contra o feminicídio, a causa LGBTQI+ e a proteção dos povos indígenas, de acordo com diretora-executiva da Change.org Brasil, Monica Souza, temas como justiça racial e o combate à pandemia foram os assuntos de mais repercussão durante a pandemia. Em números, a Change.org Brasil registrou um aumento de 132% na quantidade de petições abertas em 2020 – auge da pandemia – em comparação ao mesmo período em 2019 - de 10.697 para 24.891. Destas, 264 conseguiram resultados concretos, em acordo com suas solicitações, a partir da intensa mobilização online. Fonte: Carolina Ribeiro (2021, Maio 05). Ativistas de sofá: Expressão associada à preguiça é ressignificada na pandemia. Ativistas de sofá: Expressão associada à preguiça é ressignificada na pandemia. O Globo. http://glo.bo/3Lz0urH

no qual surgem novas formas de usar a internet para participar e apoiar protestos, como, por exemplo, as petições online. As ações foram mudando devido ao longo período de pandemia, sendo coordenadas pelas instituições estudantis e agregando novos sujeitos durante o isolamento.

A primeira ação que gerou uma intensa mobilização via redes sociais foi a *#AdiaEnem e #Semaulasemenem*, também chamada de "tsunami" virtual[266]. O lançamento aconteceu no dia 15 de maio de 2020, exatamente um ano após os atos em 2019 do "Tsunami Educação".

O *#AdiaEnem* chegou aos principais assuntos do dia nas redes sociais e noticiários. A principal reivindicação dos estudantes junto ao MEC era a mudança da data para a realização do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio)[267], tendo em vista que o cronograma havia sido planejado antes da pandemia, e o governo queria mantê-lo[268], mesmo com as aulas suspensas em março de 2020 por conta da pandemia.

As entidades estudantis lançaram também uma petição online por meio do site www.adiaenem.com.br, e foram alcançadas 600 mil assinaturas, e passaram a articular e envolver influenciadores digitais[269]. Por meio do site - www.semaulasemenem.nossas.org.br - foram mais de 60 mil e-mails enviados em menos de 24 horas para cada um dos senadores. Além disso, com materiais disponibilizados no site – como cards para

[266] Pesciotta, Natália. (2020, Maio 16). Por #AdiaEnem, estudantes unem sociedade e fazem "tsunami" virtual. UBES. https://bit.ly/3yQXcxq

[267] Criado em 1998, o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) tem o objetivo de avaliar o desempenho do estudante ao fim da escolaridade básica. Podem participar do exame alunos que estão concluindo ou que já concluíram o ensino médio em anos anteriores. O Enem é utilizado como critério de seleção para os estudantes que pretendem concorrer a uma bolsa no Programa Universidade para Todos (ProUni). Além disso, cerca de 500 universidades já usam o resultado do exame como critério de seleção para o ingresso no ensino superior, seja complementando ou substituindo o vestibular. Site: https://bit.ly/3wwPerG

[268] A prova estava confirmada para outubro e novembro de 2020.

[269] Segundo a "Pesquisa Juventudes e Democracia na América Latina" (2022), vários jovens entrevistados do Brasil afirmaram ter começado a ganhar consciência política, ao verem comentários nas redes de pessoas que seguiam ou de influenciadores de quem gostavam e com os quais concordavam. Tal processo também podia ser desencadeado por comentários com os quais estavam em desacordo, o que fazia com que começassem a pensar sobre agendas nas quais nunca tinham pensado. Desse modo, a politização acaba ocorrendo muitas vezes em função da reação aos comentários alheios nas interações com influenciadores.

Facebook, Instagram etc. - mais 4 mil estudantes criaram suas próprias campanhas de pressão, utilizando a hashtag #SemAulaSemEnem.

Milhares de posts foram compartilhados não apenas por estudantes, mas políticos, especialistas de educação, organizações da sociedade civil, principalmente no Twitter e Instagram.

> "Estudantes e escolas, participem da campanha para pressionar os parlamentares a votarem o adiamento do Enem! Junto com o Professor Israel e outros deputados, apresentei um projeto para suspender o edital do Enem deste ano. É absurdo que o governo insista em uma atitude que vai contra muitos estudantes, que estão em situação ainda mais desigual por conta da pandemia. Pressionem, é importante! Acessem: *www.semaulasemenem.org.br*" – (post no Facebook da deputada Tabata Amaral).

A iniciativa ganhou pressão pública, a imprensa trouxe a pauta como destaque para reportagens[270], o Supremo Tribunal Federal (STF) entrou com uma ação para adiamento do Enem e a Câmara dos Deputados e o Senado Federal propuseram projeto de lei para a mudança da data. No dia 19 de maio[271], cinco dias após o início das mobilizações, o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) e o Ministério da Educação (MEC) recuaram e anunciaram o adiamento do Enem[272].

> "VITÓRIA!!! Os estudantes isolaram o governo Bolsonaro no Senado ontem. Hoje @AbrahamWeint [o ministro Abraham Weintraub] foi obrigado a recuar. #AdiaEnem é uma realidade e nós queremos opinar sobre as datas junto com os milhões de estudantes. Se não quiserem nos ouvir a gente grita de novo" (post no Twitter da União Nacional dos Estudantes - dia 20/05/2020).

---

[270] É importante perceber o papel da imprensa e da produção das notícias neste momento para o movimento estudantil. Como bem destaca Robert E.Park, em "A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento" (2002 [1940]), a notícia desempenha um papel fundamental no mundo da política à medida que ela proporciona a base para discussões nas quais a opinião pública é formada.

[271] O Senado Federal aprovou no dia 19 de maio de 2020 o Projeto de Lei nº 1.277/2020, que adia o Enem. A proposta alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (9.394/1996) para prever que provas de seleção para ingresso no ensino superior sejam automaticamente prorrogadas "até que sejam concluídos os respectivos anos letivos".

[272] CTB. Tsunami da Educação mostra novamente sua força e consegue o adiamento do Enem. https://bit.ly/3wBXWDS

Após esse movimento, o governo decidiu realizar uma enquete direcionada aos inscritos do Enem 2020, para levantar sugestões de datas[273].

Já em 2021, as entidades estudantis novamente lançaram mais uma campanha, a "Vida, pão, vacina & educação"[274], sendo o lema das "Jornada de Lutas da Juventude"[275], um conjunto de mobilizações que acontece historicamente no mês de março, em homenagem a Edson Luis[276], secundarista assassinado pela polícia da Ditadura Militar em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro.

---

[273] Com a continuidade da pandemia, não foi possível realizar na data prevista, mais uma vez, e uma data foi estabelecida para janeiro de 2021. Devido a uma segunda onda de contaminação da Covid-19, uma nova mobilização do #AdiaEnem foi convocada dias antes da realização da prova, mas desta vez a data foi mantida - 17 e 24 de janeiro de 2021, na versão impressa, e em 31 de janeiro e 7 de fevereiro de 2021, na versão digital. O índice de abstenção de participação na prova foi o maior da história, com 51,5% de ausentes, mais que o dobro do ano anterior. Fonte: Guia do Estudante. (2021 Janeiro 18). Enem 2020: maior abstenção da história e "sucesso", segundo ministro. https://bit.ly/3MAp7W6

[274] A escolha das palavras centrais da campanha procuraram trazer à tona as solicitações dos estudantes para políticas públicas efetivas em diversos campos: A 'vida' porque todos têm direito; o 'pão' representa a necessidade de um auxílio emergencial que cubra as necessidades, principalmente, da população mais vulnerável e não tem condições de ficar em distanciamento social ou trabalhar de 'home office', se não tiverem alimento em casa; a 'vacina' é para todos, sendo a saída no controle da pandemia; e a 'educação' por ser a esfera que está puxando o movimento, além de ter, inclusive, relação com estudos para desenvolvimento dos imunizantes. Além disso, a educação foi uma das áreas mais afetadas pela pandemia. Um relatório elaborado pela Organização para Cooperação do Desenvolvimento Econômico (OCDE) mostrou que o Brasil foi o país que mais tempo manteve fechados os colégios para as crianças mais novas durante a pandemia no ano de 2020. Foram 178 dias sem aulas presenciais na pré-escola e anos iniciais do ensino fundamental no ano passado, o triplo de tempo na comparação com a média dos países mais ricos. Site: https://vidapaovacinaeducacao.com.br/

[275] UNE. (2021, Março de 16). "Vida, pão, vacina e educação": Estudantes exigem prioridades em Jornada de Lutas. https://bit.ly/39F2fWR

[276] A primeira coisa que os militares fizeram, no dia seguinte ao Golpe Militar de 1964 foi fechar as entidades estudantis e demolir a sede da UBES e da UNE. Desde então, foram reprimidos todos os protestos por uma educação pública de qualidade ou que questionassem o regime. Mesmo assim, estudantes insistiam para ter expressão. Marcavam protestos relâmpagos, tentavam driblar policiais e agentes infiltrados nos movimentos, apanhavam e resistiam. Circulava um "manual do protesto" distribuído pelo Comando Intelectual, com recomendações como "ir em jejum" e usar "leite de magnésia em torno dos olhos, para anular o gás". Edson fazia parte da FUEC – Frente Unida dos Estudantes do Calabouço. No dia em que morreu com um tiro, policiais tentavam reprimir um protesto pelo preço da comida do Calabouço. Fonte: https://bit.ly/3lpKwpg

Além das dezenas de entidades municipais e estaduais que compõe a UBES, lideranças secundaristas e estudantes Brasil afora, diversas personalidades, figuras do meio político e social compartilharam a campanha nas redes sociais[277]. Além das repercussões via redes sociais, foram promovidos atos simbólicos[278] nas ruas.

O fato é que, em maio de 2021, dois meses depois da campanha realizada de forma online e apenas com atos presenciais simbólicos, o movimento estudantil decidiu que era hora de voltar a ocupar as ruas.

> "Havia nesse momento um esgotamento e sensação de impotência. Vimos que os tuitaços não estavam mais sendo suficientes e dando frutos. Mesmo entendendo que era perigoso convocar multidões às ruas, avaliamos que talvez fosse mais arriscado ficar em casa, sem vacina, sem educação. E nós, enquanto movimentos sociais, não podemos parar. Decidimos então organizar essa ´onda´ e as entidades passaram a garantir máscaras, álcool em gel, ou seja, os cuidados básicos em meio à pandemia, mas precisávamos potencializar a luta." – aponta Iago.

Assim, no da 29 de maio de 2021, novamente os movimentos organizaram atos pelo Brasil[279].

Passado o período mais grave da pandemia e já em 2022[280], o movimento estudantil continua lançando novas iniciativas e mobilizações em

---

[277] UNE. (2021, Março 17). Campanha estudantil "Vida, pão, saúde e educação" ganha redes e ruas. https://bit.ly/3PrgIM2

[278] ANDES. (2021, Março 31). Por vida, pão, vacina e educação estudantes realizam atos pelo Brasil. https://bit.ly/3G3z3oF

[279] Na educação, a proposta de orçamento para o ano era de R$ 4,5 bilhões. Em 2014, o orçamento das universidades federais foi de R$ 7,4 bilhões. Se houvesse a correção, pelo menos da inflação, o orçamento deste ano deveria ser de R$ 10,4 bilhões. Além disso, esse orçamento é totalmente defasado diante da (essencial) expansão do ensino superior. Hoje o Brasil conta com 69 Universidades (federais e federais rurais) e 40 Institutos Federais de Ensino Técnico e Superior, que são mantidos com a mesma verba de 17 anos atrás, em 2004, em que eram apenas 51 instituições. Em número de alunos, é mais do que o dobro: de 574 mil alunos para 1,3 milhão de estudantes. Não houve correção para suprir o crescimento.

[280] No início de abril de 2022, um pouco mais de anos depois do início da pandemia de Covid-19, o Brasil atingiu a marca de mais de 660 mil mortes e o total cerca de 30 milhões de caso. Fonte: G1. (2022, Abril 04). Brasil ultrapassa 660 mil mortes por Covid; média móvel cai para 206 vítimas por dia. http://glo.bo/3sLOQDc

rede, como a Campanha "Eu defendo as cotas, pela entrada e permanência na universidade"[281].

6. CONCLUSÕES

É possível observar que a comunicação tem sido essencial para mobilizar os estudantes e isso trouxe novos alunos e alunas para o coletivo e as mobilizações. Para o movimento, percebe-se que o espaço público continua sendo o centro da ação coletiva, mas, tendo em vista que o uso das redes digitais sociais instituiu novas modalidades de mobilização, o movimento vem se apropriando de outras formas de comunicar, de agir, de participar e engajar os estudantes.

Em 2019, ainda no período das manifestações presenciais nas ruas, as tecnologias foram amplamente utilizadas na partilha de tweets, textos, imagens, sons, em vários formatos, aumentando, inclusive, a presença dos estudantes nas manifestações que se seguiram ao longo do ano.

Já com a chegada da pandemia, o movimento passou a fortalecer e-mobilizações e e-táticas. Foi possível observar, como apontam (Earl, 2017; Earl e Kimport, 2011), que se ampliou assim a escala de divulgação, visibilidade e adesão. Porém, ao mesmo tempo, aumentou a individualização, o descomprometimento, a dispersão e a efemeridade.

Percebe-se, assim, um movimento hibrido cada vez mais presente no movimento estudantil, se valendo muito da ação coletiva nos espaços públicos[282], mas também se embrenhando, cada vez mais, nas ações coletivas nas redes.

---

[281] Com site próprio para angariar apoiadores embaixadores - defendoascotas.org.br -, a entidade quer envolver outros atores sociais, artistas, movimentos sociais e educacionais para pautar a necessidade de continuidade da Lei de Cotas que faz dez anos em 2022. Criada no governo de Dilma Rousseff em 2012, a Lei de Cotas (12.711) tem prevista uma avaliação pelo Congresso Nacional este ano. As entidades estudantis estão se movimentando para pressionar uma análise e a reedição da ação afirmativa por tempo indeterminado.

[282] Como destaca Babo (2005): "Atualmente, pode falar-se de uma multiplicidade de espaços públicos, que institucionalizam os processos de formação da opinião. As novas tecnologias da comunicação difundem diferentes discursos em diversos contextos e ajudam à criação duma rede diferenciada de espaços públicos locais e inter-regionais, literários, científicos e políticos, internos aos partidos ou às associações, mediáticos ou subculturais. Estes espaços públicos

O que o movimento tem buscando são novas configurações para que essa geração de estudantes e jovens se unam e se tornem, também, esse público presente e ativo, em muitas ações coletivas públicas, transformando a indignação em esperança por novos rumos na sociedade, como diria Castells (2013).

7. REFERÊNCIAS

Ayres, C. (2021). Participação política, media digitais e mudanças sociais: a comunicação na perspectiva do cidadão jovem. Tese de Doutoramento. Universidade Lusófona do Porto. https://recil.ensinolusofona.pt/handle/10437/12628

Babo, I. (2021). Ativismo em rede e espaço comum. As mobilizações globais de protesto pelo clima. Revista Crítica de Ciências Sociais, 126, 25-46. https://journals.openedition.org/rccs/12398.

Babo, I. (2018). Redes, ativismo e mobilizações públicas. Ação coletiva e ação conectada. Revista Estudos em Comunicação, 27(1), 219-244. http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/481

Babo, I., & Silva, C. (2016). Redes sociais e mobilizações públicas. O movimento de "15 de Setembro". CIAIQ2016, 3, 182-192. https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/view/941/9

Babo, I., & Silva, C. (2017). Social Networks and Civic Mobilizations (Portugal, 2012). Academic Journal of Interdisciplinary Studies, 6 (S1), 49-57. http://www.mcser.org/journal/index.php/ajis/article/viewFile/10036/96684

Babo, I. (2005). Espaço Público. Dicionário de Relações Internacionais. Edições Afrontamento / CEPESE.

Babo, I. (2002). Espaço Público. Dicionário de Sociologia. Porto Editora.

Babo, M. A. (2017). Netativismo. Entre a rede e a rua. In I. Babo, J. Bragança de Miranda, M. J. Damasio & M. Di Felice (orgs.). Netactivismo. Edições Universitárias Lusófonas, 127-136.

Bennett, W. L., & Segerberg, A. (2012). The logic of connective action: Digital media and the personalization of contentious politics. Information, communication & society, 15(5), 739-768. https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.670661

plurais e inacabados, como considera Habermas, e de fronteiras permeáveis, cruzam-se entre si e remetem para um espaço público global. Estamos por isso face a um modelo pluralista de espaços públicos, a ter em conta numa teoria da democracia."

Bennett, W. L. (2008). Changing citizenship in the digital age. In W. L. Bennett (Ed.), Civic life online: Learning how digital media can engage youth, 1-24. MIT Press.

Benklers, Y. (2015). La riqueza de las redes: cómo la producción social transforma los mercados y la libertad. Icaria editorial.

Bringel, B. (2009). O futuro anterior: continuidades e rupturas nos movimentos estudantis do Brasil. Revista Científica Eccos, 11, 97-121.

Bringel, B. (2012). Ciclos de protesto e lutas estudantis no Brasil. Revista Perspectiva Histórica, 2, 29-43.

Bruns, A., & Highfield, T. (2016). Is Habermas on Twitter? Social Media and the Public Sphere. In: Bruns, A., Enli, G., Skogero, E., Larsson, A.O., & Christensen, C. (Org.) The Routledge Companion to Social Media and Politics. Routledge. 56-73.

Castells, M. (2013). Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. Zahar. Tradução de Carlos Alberto Medeiros.

Castells, M. (2011). A era da informação: economia, sociedade e cultura. A sociedade em rede (1). Fundação Calouste Gulbenkian.

Castells, M., et al. (2009). Comunicação móvel e sociedade. Uma perspectiva global. Fundação Calouste Gulbenkian.

Dubet, F. (1990). Action et autoréflexion. In Raisons Pratiques 1, Les Formes de l'acion. Ed. EHESS, 171-193.

Flores, P. (2018). Redes Sociais e TV: qual o peso de cada meio nas eleições de 2018. https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/03/18/Redes-sociais-e-TV-qualo-peso-de-cada-meio-nas-elei%C3%A7%C3%B5es-de-2018

Gohn, (2016). Movimentos Sociais e Lutas pela Educação no Brasil: Experiências e Desafios na Atualidade. Conferência de Encerramento Reunião Científica Regional da ANPED - Universidade Federal do Paraná. http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/Palestra-de-Encerramento-Maria-da-Gloria-Gohn.pdf

Gohn, M. G. (2015). Manifestações de Junho de 2013 no Brasil e Praça dos Indignados no Mundo. (2), Vozes.

Gohn, M. G. (2015). Teorias dos movimentos sociais, 11. Loyola.

Gohn, M. G. (2014). Novas teorias dos movimentos sociais, 5. Loyola.

Gohn, M. G. (2013). Movimentos e lutas sociais na História do Brasil, 8. Loyola.

Gonzales, A., Almeida, Á. O., Sanches, R., & Moreira, T. O. (2022). Bolsonaro e as redes sociais: nas eleições e depois. In Lua Nova - Revista de Cultura e Política, 114. https://boletimluanova.org/bolsonaro-e-as-redes-sociais-nas-eleicoes-e-depois/

Gusfield, J. (1981). The culture of public problems: drinking-driving and the symbolic order. University of Chicago Press.

Magenta, M. (2018). Eleições 2018: como Bolsonaro superou a bolha radical na internet e terminou o 1º turno na liderança. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45768006

Park, R. E. (2002[1940]). As notícias como uma forma de conhecimento: um capítulo na sociologia do conhecimento. In Esteves, J.P. (org.). Comunicação e Sociedade. Livros Horizonte, 35-48.

Portela, Filipe Teixeira. (2016). Novas formas de participação e mobilização cívicas nas redes sociais. Revista da Associação Portuguesa de Sociologia, 11. https://revista.aps.pt/pt/novas-formas-de-participacao-e-mobilizacao-civicas-nas-redes-sociais/

Soares, F.B. (2020). Polarização, fragmentação, desinformação e intolerância: Dinâmicas problemáticas para a esfera pública nas discussões políticas no Twitter. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. https://lume.ufrgs.br/handle/10183/217461

Solano, E., & Rocha C. (2022). Pesquisa Juventudes e Democracia na América Latina. Luminate. https://luminategroup.com/storage/1461/PT_Youth_Democracy_Latin_America.pdf

Tassin, E. (1992). Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicite. Hermès, 10, 23-37.

EL AUTORRETRATO COMO INSTRUMENTO DE ESTUDIO DE LA AUTOIMAGEN EN EDUCACIÓN PRIMARIA Y SECUNDARIA

MIRIAM MACÍAS SANTOS
Universidad de Córdoba

FLORA RACIONERO SILES
Universidad de Córdoba

Mª DE LOS ÁNGELES OLIVARES GARCÍA
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

La exploración de quiénes somos, en el sentido de entendernos cognitiva y emocionalmente, el aprender a valorarnos dentro del entorno social en el que nos desenvolvemos y el adquirir y consolidar la propia imagen, no solo desde el punto de vista físico sino también como reflejo de la idea que los demás se forman de cada uno de nosotros, son tres complejas tareas interrelacionadas que suelen, de un modo u otro, estar presentes a lo largo de toda la vida.

Ciertamente, en las edades superiores, las personas tienen más o menos consolidadas las opiniones acerca de sí mismas. Sin embargo, es en la pubertad y la adolescencia cuando empieza el despertar de los interrogantes a los que hay que ir aportando respuestas que den cierta satisfacción a las inquietudes que surgen en estos periodos de la vida, teniendo en cuenta que los tres factores indicados emergen en aquellos chicos y chicas que dejan atrás la infancia, pero que miran con intranquilidad el mundo de los adultos al que un día tendrán que acceder (Blasi et al., 2018).

La entrada en la pubertad y en la adolescencia, tal como hemos apuntado, configuran un período singular de dudas, incertidumbres y

cambios, que suelen conducir al mantenimiento de posturas y de decisiones cargadas de críticas hacia el entorno en el que viven los propios adolescentes. Las contradicciones entre lo que piensan y lo que sienten acerca de sí mismos y del mundo que les rodea dan lugar a que busquen, sea a través de la imagen que ofrecen a los demás o por medio de respuestas contundentes y sin matices, una forma de afirmarse en sus propias identidades, que ellos entienden como la expresión de una personalidad que creen ya formada (Gfellner, 2016; Jackman & Macphee, 2017; Tetzner et al., 2017; Verdugo et al., 2018).

Sucede, no obstante, que elaborar la propia identidad y reconstruir la autoimagen en la transición que acontece entre ese cambio por dejar de ser niño (que en el fondo no se desea del todo, ya que resulta más sencillo que te cuiden y decidan por ti) y penetrar en la adolescencia, como paso previo a la adultez, no deja de ser un proceso verdaderamente difícil y complejo, por lo que hay momentos cargados de incertidumbres, tensiones y angustias (Di Simplicio et al., 2015).

De este modo, la construcción de la personalidad, es decir, la búsqueda de una identidad propia dentro de los 'yoes posibles', es señalada por Markus & Nurius (1986) como uno de los grandes retos del ser humano que puede entenderse, desde una perspectiva positiva, como un elemento de motivación íntima.

1.1. Autoconcepto, autoestima y autoimagen

Hemos señalado tres términos que convienen ser explicados cada uno de ellos, dado que pueden confundirse, puesto que hay parte de ellos que se solapan; no obstante, poseen rasgos singulares relacionados con la formación de la identidad personal.

a) El autoconcepto puede ser definido como el conjunto de ideas, creencias, percepciones y valoraciones de las cualidades que una persona tiene de sí misma. Este laborioso entramado de pensamientos y emociones surge a partir no solo de la evaluación personal, sino también de los comentarios y los juicios externos que funcionan como refuerzos y atribuciones de otros sobre la conducta de esa persona (Shavelson et al., 1976). También se entiende, de un modo más esquematizado, como el

juicio evaluativo sobre el propio 'yo' (Harter, 1983), o como el proceso de autorreflexión, pensamiento y diálogo para la comprensión del 'yo' (Meeus, 2011). Por otra parte, el autoconcepto se verá dirigido, facilitado y limitado por los posibles 'yoes', tal como señalan Zeira & Dekel (2005).

Curiosamente, el autoconcepto alcanza un nivel máximo de expresiones durante la adolescencia, ya que, como señala Harter (1999), aumentará el número de dominios dentro de este factor, al considerársele como la suma de las vivencias del individuo en los diferentes contextos de desarrollo en los que se desenvuelve. Esto, consecuentemente, conlleva a un período de autorrepresentaciones internas sobre uno mismo, puesto que las evaluaciones de los pares adquieren gran significación (Blakely-McClure & Ostrov, 2016).

b) La autoestima es definida por Rosenberg (1962) como el juicio personal de la propia valía, es decir, la valoración positiva o negativa de uno mismo. Se la suele identificar como una construcción más allá de los hechos concretos y de un orden de abstracción superior al autoconcepto (Harter, 1999). Desde otras perspectivas, podría ser señalada como la evaluación y valoración de la propia actitud hacia el 'yo' (Wagner et al., 2012) o como la componente activa (Van Dijk et al., 2014) y evaluativa (von Soest & Wichstrom, 2016) del autoconcepto, lo que equivale a un juicio personal en el que, sumariamente, dictaminemos si somos "buena" o "mala" persona.

Como señalaron Morin et al. (2017), la autoestima viene determinada por una amplia variedad de factores, tanto internos -emociones, personalidad o los propios rasgos genéticos-, como externos -entorno social, relaciones familiares y sociales-, lo que podría derivarse en su concepción como un movimiento fluctuante y dinámico (Mosknes, 2013).

Algunos sostienen que, por un lado, debido a su construcción a lo largo de la vida y, por otro, a la influencia ejercida por las experiencias personales significativas, la autoestima se presenta como variable y con la posibilidad de ser afectada y manipulada (Lordello et al., 2014; Orth, 2018).

Rosenberg (1986), por su parte, afirmó que el período de tiempo para la consolidación de la autoestima es muy prolongado, ya que cree que la

existencia de una autoevaluación de referencia da lugar a fluctuaciones y cambios, señalando así su carácter multidimensional y con dimensiones que formarían parte de una concepción global de este factor (Caballo et al., 2018).

c) La autoimagen, por su parte, tiene que basarse en los factores comentados de autoconcepto y autoestima, ya que son claves para llegar a comprenderla (Mogonea & Mogonea, 2014). Di Simplicio et al. (2015) la definen como la forma de vernos a nosotros mismos, por lo que la autoimagen toma necesariamente como punto de partida los componentes físicos y perceptivos. A ellos habría que añadir el afecto y el bienestar como dos aspectos fundamentales para su configuración, ya que su desarrollo se encuentra relacionado con el estado de ánimo del individuo (Di Simplicio et al., 2015; Rathbone et al., 2015).

Se trata, pues, de un constructo multidimensional, ya que la autoimagen está formada no solo de las percepciones que uno posea sobre sí mismo y sobre su propio cuerpo, sino que implica a su vez el conocimiento del funcionamiento mental, las actitudes sociales y la capacidad de adaptación al entorno social (Offer et al., 1992). Dentro de esta faceta, algunos hechos presentan mayores dificultades en la asimilación de la globalidad de la autoimagen, ya que pueden ser motivo de sufrimiento psicológico; aunque es habitual la superación de esos acontecimientos a partir del acomodo a los diferentes dominios (Blasi et al., 2018).

1.2. Importancia de las relaciones sociales en estos factores

Son varios los autores (Blasi et al., 2018; Parra et al., 2015) quienes señalan la relevancia y la estrecha relación de las influencias de los sistemas sociales para el desarrollo de estos tres factores de la identidad personal -autoconcepto, autoestima y autoimagen-, principalmente la ejercida en el seno de la familia.

Por la relevancia que tiene, hemos de considerar que, durante la adolescencia, los jóvenes deberán afrontar diversos tipos de preocupaciones sobre las percepciones de los entornos sociales en los que interactúan, es decir, de los sistemas sociales diversos y cambiantes que permitirán

que el sentido del 'yo' vaya ganando coherencia (Morin et al., 2017; Tetzner et al., 2017).

Dentro del seno familiar, las relaciones paterno y maternofiliales serán clave para el desarrollo de la identidad (Van Dijk et al., 2014). Desde la infancia, la calidad de la relación entre padres e hijos será fundamental, al generar una unión de confianza que permita un desarrollo social y emocional idóneo, influyendo así en la conciliación psicológica del futuro adulto (Guo et al., 2018). Como señalan Parra et al. (2015), la familia constituirá la base desde la que realizar exploraciones para la vida adulta.

Con el paso de los años, y principalmente en la adolescencia, las relaciones con los iguales comienzan a ganar cada vez más importancia. Las nuevas amistades conformarán nuevas figuras de apego que, por otra parte, a los adolescentes les proporcionarán una nueva base desde la que explorar y les ofrecerán la oportunidad para adquirir las habilidades sociales necesarias (Morin et al., 2017; Sánchez-Queija et al., 2017). Estas relaciones tendrán, al igual que las familiares, un papel crucial para el desarrollo del yo, influyendo del mismo modo en la futura concepción de la sociedad y en la capacidad para desenvolverse en las interacciones sociales (Marshall et al., 2014).

Por tanto, podríamos finalizar apuntando que el desarrollo de los citados constructos -autoconcepto, autoestima y autoimagen - están interconectados a través de mutuas relaciones positivas, influyendo cada uno de ellos en el desarrollo de los otros dos (Farrar et al., 2015).

1.3. El autorretrato en el arte y la pintura

"Conócete a ti mismo", este aforismo inscrito en el pronaos del templo al Dios Apolo en Delfos continúa teniendo total validez, pues pasados los siglos, quien no se conoce difícilmente podrá entender a los demás.

Pero el conocerse no implica solo una introspección que, ciertamente, nos aproxima a los elementos cognitivos y emocionales que portamos a lo largo de nuestra existencia. También en ese conocerse queda implicada la propia imagen que recogemos, inicialmente por medio de objetos que forman parte de nuestra vida cotidiana como son los espejos que en la actualidad nos rodean.

Y es que el espejo posee la cualidad de hacernos reconocer cuando nos miramos en él (Gentil, 2018). Esta es la razón por la que este objeto ha ocupado un lugar muy importante también en el arte, siendo esencial para la aparición de los autorretratos en el ámbito de la pintura, por lo que, a fin de cuentas, configuran las primeras manifestaciones de las huellas estables que conocemos de los retratos de los propios artistas.

Por otra parte, y adentrándonos en otros estudios, el espejo tomará también un papel prioritario para la construcción de la identidad, tal como lo sostiene el psiquiatra y ensayista francés Lacan (1949) en su artículo "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", donde relaciona la percepción que cada uno posee de sí mismo, la propia imagen que registramos como el 'yo', con nuestra noción de ego (Yan, 2017).

Denominada por Lacan como el "estadio del espejo", sostiene que se trata de una fase dentro del desarrollo psicológico del niño. Así, entre los seis y dieciocho meses, desarrollará la capacidad de observar la imagen completa de su cuerpo que el espejo le devuelve, es decir, será capaz de percibirse por primera vez. Por tanto, desde la perspectiva de este autor, el desarrollo del 'yo' personal como instancia psíquica tendría lugar durante el proceso inicial perceptivo ante el espejo (Gentil, 2018).

El niño reconocerá la unidad completa de su cuerpo por primera vez al contemplarse ante el espejo, lo que producirá una gran sorpresa inicial y la posterior celebración de la aparición de su imagen, ya que hasta ese momento solo había sido capaz de reconocerse meramente por la suma aislada de los miembros de su cuerpo. Sin embargo, Lacan (1949) señala que la euforia ante el espejo es efímera, pues rápidamente el niño percibe que la imagen del espejo no es él, sino únicamente el reflejo de su imagen, una ilusión.

Esta capacidad del espejo de devolver, aunque solo sea una imagen del ser que se observa en él, le ha servido al pintor para poder representarse ante los demás de modo estable. Hay que entender que la propia imagen siempre ha sido un tema de obsesión para los artistas, por lo que han acudido al autorretrato, como la imagen espejo de la mente, en su actividad de la exploración de su yo interior (Jiang et al., 2017).

Conviene apuntar que, en su evolución a lo largo de los siglos, el autorretrato ha constituido un arte libre, abierto, que, a pesar de continuar ligado a otros estilos artísticos, ha encontrado su independencia gracias al propio interés y al examen de autoconciencia de los artistas.

En sus inicios, con su aparición a finales del siglo XIV y su evolución hasta principios del siglo XVI, coincidiendo con el Renacimiento, el autorretrato avanzó desde un discreto rincón hasta configurarse como parte importante de la obra de arte, convirtiéndose así en una temática independiente dentro de las que desarrollaba el propio artista.

En un período de disputas por la propia reputación, el autorretrato se presentó como el reflejo de la autoimagen del artista o el reflejo de ser consciente de sí mismo. Así, este soporte permitió la emergencia gradual del 'yo' del artista, de su propia existencia, a través de un medio que le permite dar a conocer su mundo interior y su personalidad.

Aunque en sus comienzos pudiera entenderse el autorretrato como un arte de autoafirmación social o, lo que es lo mismo, ante la mirada ajena, a partir del siglo XIX su concepción cambia, mostrando su valor como vehículo de introspección, lo que permitía al artista dar a conocer su mirada interior, presentando su 'alma' junto a la imagen con la que quiere ser identificado (Del Castillo-Olivares, 2004).

Por otro lado, el autorretrato se presenta como la exteriorización de la imagen del 'yo ideal', ya que constituye la forma más directa de entenderse o entender su 'yo' (Jiang et al., 2017). Constituye, pues, su autoidentidad; aunque también como el medio idóneo para conocerse y responder gradualmente a la eterna pregunta: ¿Quién soy yo?

No es, por tanto, solo el medio perfecto para que el artista presente su 'imagen ideal' al mundo, sino que se le ofrece como medio idóneo de diálogo interno que le permite examinar su 'yo'.

Lo que acabamos de exponer nos sirve de base para enlazar con el propósito de nuestra investigación, puesto que el autorretrato, que tanto ha sido utilizado en el campo de la pintura, resulta ser un excelente medio de estudio del desarrollo durante la infancia y adolescencia. En estas etapas, el dibujo o la expresión gráfica, se convierte en un excelente

instrumento para indagar en el campo de sus emociones y sentimientos, puesto que es un medio más idóneo que la expresión verbal, dado que a través del dibujo se expresan con la sinceridad y la espontaneidad de la que carecen cuando, por ejemplo, se les entrevista.

1.4. El Dibujo como instrumento de investigación

Habitualmente, el dibujo ha sido considerado como una de las manifestaciones artísticas, por lo que su campo estaba limitado, dentro del ámbito educativo a formar las destrezas necesarias y las capacidades de valoración estética de los trabajos gráficos realizados por artistas reconocidos o por los propios alumnos en sus actividades dentro del aula.

Por otro lado, de una manera constante aparecen los debates que tradicionalmente se relacionan comparativamente entre la educación artística o las artes con el campo de las ciencias, "entendiéndose estas como el conjunto de disciplinas a través de las cuales se genera un determinado tipo de conocimiento, sea de la realidad empírica, de los individuos o de la sociedad" (Sáinz, 2011, p.24). Esto induce a que hablar de ciencia o de investigación científica es referirse a "un ámbito en el que la racionalidad, la experimentación, el cálculo, la comprobación fiable, la generalización de las conclusiones o la objetividad de los planteamientos" (Sáinz 2011, p.24) deben formar una organización de peculiaridades "de pensamiento y de cualidades de indagación que encajaban perfectamente dentro de la estructura de toda fundamentación epistemológica" (Sáinz 2011, p.24).

Así, la finalidad de la investigación es dotar al pensamiento de la credibilidad necesaria para que las características y cualidades indicadas, puedan convertirse "en las componentes inequívocas de un mundo regido por la razón; un mundo admirable, solo al alcance de unas mentes privilegiadas y, en consecuencia, un mundo inaccesible para el ser humano medio" (Sáinz, 2011, p.25). Bajo estos presupuestos, en la cultura occidental, se ha generado un evidente "predominio del pensamiento racional matemático como sostén de todo conocimiento bien fundamentado y, como derivación, de la lógica científica, dando lugar a que se considere que el verdadero conocimiento esté presidido por el criterio positivista de investigación" (Sáinz, 2011, p.25).

Esta manera de pensar se consolidó muy pronto en la psicología, cuando se impuso la creencia de que un riguroso conocimiento de la mente humana y sus mecanismos debía fundamentarse en la investigación de tipo experimental, siguiendo las pautas que en su momento ofreció la investigación en las ciencias naturales. De igual modo, aunque no con tanta intensidad, en el ámbito educativo y en las ciencias de la educación. De ahí que sea tan difícil interpretar el proceso y los resultados de la actividad artística pues esta se concibe como algo diferente a los procesos del pensamiento humano.

Sin embargo, hay que entender que el mundo de las ideas, creencias y emociones o la propia creatividad de los seres humanos no se guían por unos parámetros tan estrictos como acontece con las ciencias experimentales.

Esto ya fue expuesto por el profesor e investigador estadounidense en el campo de las artes visuales Elliot W. Eisner (1995, 2004), cuando nos indicaba que "la representación de sentimientos o sensaciones se logra de muchas maneras" (Eisner, 2004, p. 35). Más adelante, el propio autor nos dice que "si todas las respuestas se pudieran explicar mediante las relaciones formales entre las cualidades de las obras de arte, la respuesta de cualquier persona a la misma forma visual sería prácticamente idéntica" (Eisner, 2004, p. 35).

Es necesario, pues, incorporar la subjetividad de los individuos investigados, por lo que normalmente se acude a las investigaciones cualitativas que han expuesto distintos autores (Banks, 2010; Eisner, 1995, 2004; Flick, 2004; Sáinz, 2001, 2011) para llevar adelante trabajos de exploración en los que la imagen, de modo general, y el dibujo, de forma concreta, sean medios de investigación de las cualidades subjetivas -autoconcepto, autoimagen y autoestima- de las que estamos hablando.

2. OBJETIVOS

El trabajo que se presenta está orientado a propiciar un mayor conocimiento de la autoimagen que los escolares y preadolescentes proyectan por medio de sus autorretratos realizados a través de dibujos en las aulas. Así pues, partiendo de estas premisas, los objetivos se concretan en:

- Abordar el autorretrato realizado por medio de dibujos como expresión de la propia identidad en los estudiantes de Educación Primaria y Secundaria.
- Conocer los valores que se derivan de la imagen personal a partir de la realización de un dibujo de sí mismo como si se mirara en el espejo.
- Comparar los rasgos comunes y diferenciados de las identidades masculina y femenina tomando como instrumento de investigación los dibujos realizados en el aula.

3. METODOLOGÍA

La metodología se desarrolla tomando como referencia el enfoque cualitativo de análisis del dibujo de la figura humana que han desarrollado diversos autores (Banks, 2010; Eisner, 1995, 2004; Flick, 2004; Sáinz, 2001, 2011) dentro del estudio de imagen o en el ámbito de la educación artística.

Como criterio práctico, la actividad se plantea en las aulas de Educación Primaria (tercer ciclo) y Secundaria (primero y segundo cursos), dentro de los horarios correspondientes a las disciplinas de Educación Plástica o Artística que, de modo libre, se dibujen a sí mismos como si se miraran al espejo, con el fin de evitar representaciones alejadas de los objetivos marcados.

Para esta investigación hay que contar con la participación activa del profesorado, puesto que a él le compete indicar las cualidades que conocen de su alumnado que forma parte en esta actividad, ya que se trata de contrastar su conocimiento empírico con el del investigador que dirige la indagación.

3.1. CENTRO Y PARTICIPANTES

Para realizar esta propuesta establecimos contacto con un centro público de Educación Primaria de la ciudad de Córdoba. El trabajo fue realizado en sexto curso, siendo los participantes los que aparecen en la tabla 1.

***TABLA 1**. Alumnado participante*

Participantes (25)	6º Curso
Alumnos	12
Alumnas	13

Fuente: elaboración propia

3.2. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA

Como se ha indicado, para desarrollar esta propuesta nos pusimos en contacto con el centro público de Educación Primaria indicado, dado que una profesora del centro se encontraba interesada en abordar la autoimagen de su alumnado, puesto que tenía pensado tratar la imagen corporal a través del dibujo.

Otros aspectos que considerábamos relevantes fueron, por un lado, que la profesora colaboradora trabajaba de manera asidua la educación Plástica con su alumnado y, por otro, que podía servir como criterio de indagación previa a la tesis doctoral que llevábamos adelante.

Conviene indicar que las autoras de este trabajo, pertenecientes a los departamentos de Didácticas Específicas (Área de Expresión Plástica y su Didáctica) y de Educación (Área de Didáctica y Organización Escolar), así como la profesora del centro en el que se realizaría la experiencia, estábamos asesoradas por un experto en la materia, el doctor y catedrático de la Universidad de Córdoba Aureliano Sáinz, gran conocedor del arte infantil por sus numerosas publicaciones realizadas de este ámbito.

Como criterio práctico se plantea que, en las aulas de Educación Primaria y Secundaria, dentro de los horarios correspondientes a las disciplinas de Educación Plástica o Artística, de modo libre, se dibujen a sí mismos como si se miraran al espejo, con el fin de evitar representaciones alejadas de los objetivos marcados.

La prospección llevada a cabo se realizó en sexto curso de Educación Primaria, en tres sesiones y bajo los siguientes criterios:

a. En la primera, nos reunimos las tres investigadoras universitarias con la profesora colaboradora del centro y el experto que nos asesoraría en los criterios conceptuales y aplicados para que se llevara de modo correcto todo el proceso.
b. La segunda correspondió a la ejecución en el aula, por parte del alumnado, de la temática "Dibújate como si te miraras en el espejo". En esta actividad solo estuvo presente la profesora colaboradora, pues se entendía que nuestra presencia en el aula sería un factor que distorsionaría los resultados, ya que al tratarse de la autoimagen podría dar lugar a que los sujetos participantes se sintieran cohibidos.
c. Una vez cerrada la experiencia práctica, tuvimos otro encuentro, con la presencia del doctor que nos asesoraba para ver cada uno de los dibujos, aclarar las dudas e indicar las pautas que la profesora colaboradora del centro nos tendría que remitir de cada uno de sus alumnos y alumnas para que, posteriormente, el equipo investigador, tras realizar la descripción de los dibujos, comprobara si las características anímicas de los sujetos se correspondían con las que habían sido descritas por la profesora colaboradora.

3.3. RECURSOS UTILIZADOS

Los materiales utilizados en esta experiencia fueron muy asequibles, dado que se pretendía que pudiera llevarse a cabo en cualquier otro centro sin ninguna dificultad. Así, los materiales empleados fueron los siguientes: hojas blancas en formato A4, lápices de grafito, lapiceros de colores, rotuladores, goma de borrar y sacapuntas.

4. CRITERIOS DE ANÁLISIS Y RESULTADOS

Tal como hemos señalado, se obtuvieron 25 dibujos (12 de alumnos y 13 de alumnas), todos realizados con los materiales indicados y coloreados, pues se les dio tiempo suficiente y la libertad para que lo finalizaran como ellos quisieran.

La profesora colaboradora nos remitió cada uno de ellos acompañados de sus valoraciones personales, bajo los cinco criterios siguientes:

a. Datos básicos: curso, género y edad.
b. Rasgos estéticos.
c. Valores y conductas.
d. Desarrollo académico.
e. Implicación e integración grupal.

Tenemos que indicar que la profesora colaboradora ha estado con este grupo de alumnos durante dos cursos consecutivos, por lo que los conocía bastante bien y podía ofrecer datos de gran interés para el estudio y análisis de las representaciones gráficas de los autorretratos. Por otro lado, el juicio emitido por el equipo investigador se basaba en el análisis de los siguientes criterios:

a. Rostro.
b. Cuerpo.
c. Postura y gestualidad.
d. Espacio.
e. Cromatismo.
f. Elementos complementarios.
g. Actividad que representa.

Así, pues, con el juicio emitido por la profesora colaboradora y el análisis del equipo se llega a conclusiones del significado de la autoimagen a través del autorretrato a partir del dibujo.

Para la comprensión de lo indicado, hemos seleccionado cuatro dibujos (dos de alumnos y dos de alumnas) que pasamos a mostrar, junto con las valoraciones emitidas.

FIGURA 1



Indicaciones de la profesora colaboradora:

a. *Datos básicos*: Sexto curso de Primaria, masculino, 11 años.
b. *Rasgos estéticos*: Cuerpo atlético, fuerte, más bien delgado, ojos y pelo claros.
c. *Valores y conductas*: Solidario, sincero, sosegado, maduro, buen compañero.
d. *Desarrollo académico*: puntual, cumplidor, trabajador, independiente, activo.
e. *Implicación e integración grupal*: muy implicado en las actividades académicas, estando siempre presto para la ayuda y la participación en equipos de trabajo.

Análisis del equipo investigador:

a. *Rostro*: El dibujo del rostro presenta rasgos esquemáticos, por lo que no se le puede identificar por ellos. Trazo corto de la boca, como si esbozara una leve sonrisa.
b. *Cuerpo*: La cabeza no guarda proporción con el cuerpo, puesto que este es pequeño, por lo que aún no ha entrado en la etapa del realismo visual.
c. *Postura y gestualidad*: Posición frontal, rigidez en la postura, con ambos pies hacia uno de los lados.
d. *Espacio*: Se dibuja en plano general, dentro de un campo de fútbol. Utiliza toda la lámina como representación, y con una pelota en los pies, al tiempo que traza al fondo una portería.
e. *Cromatismo*: Uso del color plano. El azul del cielo y de su camiseta, junto al verde del suelo, son los colores predominantes. Colorea toda la lámina.
f. Elementos complementarios: Se ha representado con una pelota en los pies, al tiempo que traza al fondo una portería. En el cielo aparecen nubes con un cuarto de sol.
g. *Actividad que representa*: Se muestra jugando al fútbol.

Si articulamos los datos proporcionados por la profesora colaboradora, junto con los criterios descriptivos del equipo investigador, podemos aproximarnos a una interpretación del autorretrato. Es por ello que entendemos que el autor es una persona equilibrada, ya que se muestra

en la mitad de la lámina, con una proporción ajustada a los límites. Tanto el rostro como el cuerpo expresan calma y sosiego. El hecho de que se muestre en un deporte colectivo nos remite a su cuerpo atlético, al tiempo que a un carácter colaborativo con sus compañeros.

FIGURA 2



Indicaciones de la colaboradora:

a. *Datos básicos*: Sexto curso de Primaria, masculino, 11 años.
b. *Rasgos estéticos*: Cuerpo más bien grueso, altura media, rostro vivaz, pelo castaño y liso.
c. *Valores y conductas*: Alegre, intranquilo, muy hablador, buen compañero, de carácter abierto.
d. *Desarrollo académico*: puntual, cumplidor, respetuoso, aunque le cuesta un poco concentrarse en clase, activo.
e. *Implicación e integración grupal*: su implicación es media, dependiendo de los días, evita la participación grupal.

Análisis del equipo investigador:

a. *Rostro*: El dibujo del rostro comienza a superar los rasgos esquemáticos, por lo que es posible que se le pueda identificar. Ojos intensos y trazo de la boca expresando una abierta sonrisa.
b. *Cuerpo*: La cabeza no guarda aún la proporción debida con el cuerpo, por lo que se encuentra en los inicios de la etapa del realismo visual.
c. *Postura y gestualidad*: Posición frontal, brazos abiertos y separados del cuerpo, cierta rigidez en la postura.
d. *Espacio*: Se dibuja en plano americano, es decir, el cuerpo aparece trazado desde las rodillas.
e. *Cromatismo*: Usa aún el color plano. Hay un predominio del azul de su camiseta, del rosado de su rostro y el marrón del pelo.
f. Elementos complementarios: No muestra elementos complementarios a su figura.
g. *Actividad que representa*: No se muestra realizando ninguna actividad.

De igual manera al análisis del dibujo precedente, si articulamos los datos proporcionados por la profesora colaboradora, junto con los criterios descriptivos del equipo investigador, nos acercamos a una interpretación del autorretrato. Así, creemos que el autor evita mostrarse en plano entero, pues esto le conduciría a plasmar su obesidad que no le

agrada. El carácter nervioso, en cierto modo se manifiesta en la forma puntiaguda del pelo, contrastando con las indicaciones de la profesora colaboradora. Su simpatía se expresa a través del propio rostro, ya que se muestra de manera sonriente.

FIGURA 3



Indicaciones de la colaboradora:

a. *Datos básicos*: Sexto curso de Primaria, femenino, 12 años.
b. *Rasgos estéticos*: Cuerpo delgado, alta, rostro agradable, pelo largo castaño.
c. *Valores y conductas*: Sosegada, tímida, poco habladora, con pocas amistades.
d. *Desarrollo académico*: puntual, cumplidora, respetuosa, muy atenta en las clases.
e. *Implicación e integración grupal*: su implicación es media, debido a su timidez evita la participación grupal.

Análisis del equipo investigador:

a. *Rostro*: Excelente dibujo del rostro, lo que es indicio de que se encuentra en el realismo visual. Fácilmente se la puede identificar por el propio dibujo. Expresa seriedad.
b. *Cuerpo*: La cabeza aún no guarda la proporcionalidad con un cuerpo muy detallado, incluso en el trazado de los pies.
c. *Postura y gestualidad*: Posición frontal, mirada lateral, brazos pegados al cuerpo, pies en diagonal.
d. *Espacio*: Se dibuja en plano general.
e. *Cromatismo*: Ha superado el color plano, dado que utiliza tonos matizados. Predominio de los colores ocre para el conjunto y azul de su pantalón corto.
f. *Elementos complementarios*: No muestra elementos complementarios a su figura.
g. *Actividad que representa*: No se muestra realizando ninguna actividad.

La autora de este autorretrato se ha expresado con un alto nivel de realismo en todo el conjunto del cuerpo. Llama la atención que, a diferencia del resto de los trabajos de las alumnas, ella se ha trazado sin ningún otro elemento, lo que refuerza la idea de seriedad y del cierto aislamiento que manifiesta la profesora colaboradora en su informe.

FIGURA 4



Indicaciones de la colaboradora:

a. *Datos básicos*: Sexto curso de Primaria, femenino, 12 años.
b. *Rasgos estéticos*: Cuerpo delgado, baja, ojos oscuros, pelo negro y largo, muy sonriente.
c. *Valores y conductas*: Extrovertida, lista, simpática, nerviosa.
d. *Desarrollo académico*: puntual, cumplidora, respetuosa, algo despistada, aunque atenta en las clases.
e. *Implicación e integración grupal*: su implicación es alta con sus compañeros y baja con las compañeras.

Análisis del equipo investigador:

a. *Rostro*: Buen dibujo del rostro, con el que se la puede identificar. Ojos vivaces y franca sonrisa.
b. *Cuerpo*: Se acerca a la proporcionalidad con el rostro, brazos extendidos, vestida con alegre camiseta y pies hacia ambos lados.
c. *Postura y gestualidad*: Posición y mirada frontales, brazos separados del cuerpo, pies abiertos hacia ambos lados.
d. *Espacio*: Se dibuja en plano entero.
e. *Cromatismo*: Predominio de los colores ocres para el conjunto y azules para la camiseta y el pantalón corto.
f. *Elementos complementarios*: Añade diseño de pisadas de perro en los ángulos superiores.
g. *Actividad que representa*: Se muestra llevando un perro.

En este caso, el autorretrato de la autora es una clara manifestación de su carácter alegre y risueño, dado que se dibuja con la boca abierta, incluso mostrando los dientes. Por el propio dibujo, no es posible comprender el hecho de que se relacione especialmente con sus compañeros de clase, pero no con sus compañeras.

5. DISCUSIÓN

En línea con el estudio realizado por Blasi et al. (2018), los hallazgos obtenidos en esta investigación evidencian la importancia que tiene

profundizar en los conceptos de autoestima, autoconcepto y autoimagen en la construcción de la propia identidad.

Con respecto a la autoimagen, el dibujo se convierte en un instrumento de gran potencial para su estudio, ya que ofrece la posibilidad de tomar como indicadores de análisis los componentes físicos y perceptivos, así como el estado de ánimo del individuo, mencionados por Di Simplicio et al. (2015) y Rathbone et al. (2015). La exploración detenida de los dibujos recogidos en este estudio ayuda, además, a identificar las influencias ejercidas por los diferentes sistemas sociales -como la familia, escuela e iguales- en la configuración y evolución de la autoimagen, tal y como explican Morin et al. (2017) y Tetzner et al. (2017).

En este caso, y siguiendo las aportaciones de Jiang et al. (2017), el autorretrato constituye una propuesta facilitadora para entender el "yo personal" y conocer cómo la persona quiere mostrarse al mundo (Del Castillo-Olivares, 2004). Los dibujos recopilados en esta investigación refuerzan esta idea puesto que, niños y niñas, en sus trabajos proyectan su "yo personal" y, de algún modo, a través de diferentes recursos gráficos, el "yo ideal". Por otra parte, las producciones infantiles nos ofrecen elementos visuales que denotan situaciones de fragilidad y que pueden incidir en la configuración de su autoconcepto y autoestima.

6. CONCLUSIONES

La experiencia o indagación previa realizada en sexto curso de un centro de Educación Primaria para conocer la autoimagen de los escolares a través del autorretrato nos sirve de referencia para llevar a cabo investigaciones de mayor calado. Y a pesar de las limitaciones que implican una única experiencia, entendemos que es posible obtener algunas conclusiones que orienten futuras investigaciones en esta misma línea. Entre estas conclusiones, podemos citar:

a. Entendemos que el dibujo como instrumento de investigación es un medio idóneo para realizar estudios referidos, principalmente, al ámbito de las ideas, creencias y emociones.

b. Es necesario que quienes utilicen el dibujo tengan una sólida formación en el mismo como un lenguaje no solo expresivo, sino también comunicativo, teniendo en consideración que el lenguaje icónico tiene un fundamento distinto al lenguaje verbal.

c. La metodología más adecuada, tal como apuntan los investigadores en los lenguajes visuales, es la cualitativa; no obstante, en investigaciones con un alto número de pruebas se puede utilizar una de síntesis cuantitativa (para conocer los aspectos que más se repiten) y cualitativa (como estudios de casos concretos y modélicos).

d. En la indagación presentada, se muestra la importancia de los informadores. En este caso, fue la profesora colaboradora la que nos aportó los datos necesarios de las características del alumnado y que ayudó a orientar las interpretaciones del equipo investigador.

e. Por razones de espacio, se han mostrado solo cuatro dibujos o pruebas con la función de ser referentes. No obstante, es posible indicar algunos elementos, considerando la globalidad del conjunto de dibujos recopilados, que pudieron detectarse y que estaban referidos a los géneros masculinos y femeninos. En este sentido, apreciamos los siguientes aspectos:

   – En el caso de los alumnos, se daba prioridad a la figura en su conjunto sin entrar en detalles concretos del rostro o del cuerpo.

   – Por otro lado, ellos se presentaban de manera aislada o ejerciendo algunos deportes, con especial significación, el fútbol o el baloncesto.

   – En cambio, las alumnas daban mucha importancia a los detalles corporales, especialmente al dibujo del rostro. Esto último daba lugar a que, en casos concretos, pudieran ser identificadas por la imagen del rostro; caso que no sucedía con los alumnos.

– En todos los casos, ellas se dibujaban en plano entero; no acudían a los planos tres cuartos ni planos medios.

– No se representaron en ningún deporte. En el caso de que añadieran algo a las figuras se centraban en llevar alguna mascota o añadiendo elementos de diseño que fueran gratos dentro del conjunto de la composición.

7. REFERENCIAS

Banks, M. (2010): Los datos visuales en la investigación cualitativa. Morata.

Blakely-McClure, S. J., & Ostrov, J. M. (2016). Relational Aggression, Victimization and l4 Self-Concept: Testing Pathways from Middle Childhood to Adolescence. Journal of Youth and Adolescence, 45(2), 376–390. https://doi.org/10.1007/s10964-015- 0357-2

Blasi, M. Di, Muccioli, P., Alagna, M., Torres, D., Duca, I., & Tosto, C. (2018). Selfimage and psychological distress in treatment- seeking adolescents. Child and Adolescent Mental Health, 23(3), 258–265. https://doi.org/10.1111/camh.12255

Caballo, V. E., & Salazar, I. C. (2018). La autoestima y su relación con la ansiedad social y las habilidades sociales. Psicología Conductual, 26(1), 23-53.

Cuperman, R., Robinson, R. L., & Ickes, W. (2014). On the Malleability of Self-image in Individuals with a Weak Sense of Self. Self and Identity, 13(1), 1–23. https://doi.org/10.1080/15298868.2012.726764

del Castillo-Olivares, M. D. A. (2004). La mirada interior: autorretratos en la España del siglo XIX. Trocadero, (16), 65-78.

Di Simplicio, M., Holmes, E. A., & Rathbone, C. J. (2015). Self-images in the present and future : Role of affect and the bipolar phenotype. Journal of Affective Disorders, 187, 97–100. https://doi.org/10.1016/j.jad.2015.08.042

Eisner. E. W. (1995): El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Paidós.

Eisner. E. W. (2004): El arte y la creación de la mente. Paidós.

Farrar, S., Stopa, L., & Turner, H. (2015). Self-imagery in individuals with high body dissatisfaction: the effect of positive and negative self-imagery on aspects of the self-concept. Journal of behavior therapy and experimental psychiatry, 46, 8-13.

Flick, U. (2004): Introducción a la investigación cualitativa. (Cuarta parte: Datos visuales). Morata.

Gentil Baldrich, J. M. (2018). Sobre espejos, autorretratos y" selfies". EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 23(34), 74-87.

Gfellner, B. M. (2016). Ego strengths, racial/ethnic identity, and well-being among north american indian/first nations adolescents. American Indian and Alaska Native 15 Mental Health Research, 23(3), 87. http://dx.doi.org/10.5820/aian.2303.2016.87

Gorrese, A., & Ruggieri, R. (2013). Peer attachment and self-esteem : A meta-analytic review. Personality and Individual Differences, 55(5), 559–568. https://doi.org/10.1016/j.paid.2013.04.025

Guo, L., Tian, L., & Huebner, E. S. (2018). Family dysfunction and anxiety in adolescents : A moderated mediation model of self-esteem and perceived school stress. Journal of School Psychology, 69(January), 16–27. https://doi.org/10.1016/j.jsp.2018.04.002

Harter, S. (1983). Developmental perspectives on the self-esteem'. En E. Hetherington (ed.), Handbook of child psychology, (pp. 275-385). New York: John Wiley.

Harter, S. (1999). The construction of the self. New York: Guilford.

Jackman, D. M., & MacPhee, D. (2017). Self-esteem and future orientation predict adolescents' risk engagement. The Journal of Early Adolescence, 37(3), 339- 366. https://doi.org/10.1177/0272431615602756

Jiang, H., Liang, X. y Chen, G. (2017). Investigación sobre la creación artística del autorretrato. Avances en la Investigación en Ciencias Sociales, Educación y Humanidades, 123, 9-13.

Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Revue française de psychanalyse, 13(4), 449-455.

Lordello, M. C., Ambrogini, C. C., Fanganiello, A. L., Embiruçu, T. R., Zaneti, M. M., Veloso, L., ... & Silva, I. (2014). Creation and Validation of the Self-esteem/Self- 16 image Female Sexuality (SESIFS) Questionnaire. Clinical Medicine Insights: Women's Health, 7, 37-43.

Markus, H., & Nurius, P. (1986). Possible selves. American Psychologist, 41(9), 954– 969. https://doi.org/10.1037/0003-066X.41.9.954

Marshall, S. L., Parker, P. D., Ciarrochi, J., & Heaven, P. C. L. (2014). Is Self-Esteem a Cause or Consequence of Social Support? A 4-Year Longitudinal Study. Child Development, 85(3), 1275–1291. https://doi.org/10.1111/cdev.12176

Meeus, W. (2011). The Study of Adolescent Identity Formation 2000-2010: A Review of Longitudinal Research. Journal of Research on Adolescence, 21(1), 75–94. https://doi.org/10.1111/j.1532-7795.2010.00716.x

Modecki, K. L., Blomfield Neira, C., & Barber, B. L. (2018). Finding what fits: Breadth of participation at the transition to high school mitigates declines in selfconcept. Developmental psychology, 54(10), 1954-1970.

Mogonea, F., & Mogonea, F. (2014). The role of the family in building adolescents ' selfesteem. Procedia - Social and Behavioral Sciences, 127, 189–193. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.03.238

Moksnes, U. K., & Espnes, G. A. (2013). Self-esteem and life satisfaction in adolescents—gender and age as potential moderators. Quality of Life Research, 22(10), 2921-2928.

Morin, A. J., Arens, A. K., Tracey, D., Parker, P. D., Ciarrochi, J., Craven, R. G., & Maïano, C. (2017). Self-esteem trajectories and their social determinants in adolescents with different levels of cognitive ability. American journal on intellectual and developmental disabilities, 122(6), 539-560.

Offer, D., Ostrov, E., Howard, K.J., & Dolan, S. (1992). The Offer Self-image Questionnaire, Revised (OSIQ-R). Los Angeles: Western Psychological Services.

Orth, U. (2018). The family environment in early childhood has a long-term effect on self-esteem: A longitudinal study from birth to age 27 years. Journal of Personality and Social Psychology, 114, 637-655. http://dx.doi.org/10.1037/pspp0000143.

Parra, Á., Oliva, A., & Sánchez-Queija, I. (2015). Development of emotional autonomy from adolescence to young adulthood in Spain. Journal of Adolescence, 38, 57– 67. https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2014.11.003

Rathbone, C. J., Holmes, E. A., Murphy, S. E., & Ellis, J. A. (2015). Autobiographical memory and well-being in aging: The central role of semantic selfimages. Consciousness and Cognition, 33, 422-431.

Rosenberg, M. (1962). The association between self-esteem and anxiety. Journal of Psychiatric Research, 1(2), 135-152.

Rosenberg, M. (1986). Self-concept from middle childhood through adolescence. En J. Suls & A. G. Greenwald (Eds.), Psychological Perspectives on the Self (pp. 107- 135). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum

Sáinz, A. (2001): Las ideas de la paz y de la violencia en los escolares. Análisis a través de los dibujos. Ayuntamiento de Córdoba.

Sáinz, A. (2011): El Arte Infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos. Eneida.

Sánchez-Queija, I., Oliva, A., & Parra, Á. (2017). Stability, change, and determinants of self-esteem during adolescence and emerging adulthood. Journal of Social and 18 Personal Relationships, 34(8), 1277–1294. https://doi.org/10.1177/0265407516674831

Shavelson, R. J., Hubner, J. J., & Stanton, G. C. (1976). Self-concept: Validation of construct interpretations. Review of educational research, 46(3), 407-441.

Tetzner, J., Becker, M., & Maaz, K. (2017). Development in multiple areas of life in adolescence: Interrelations between academic achievement, perceived peer acceptance, and self-esteem. International Journal of Behavioral Development, 41(6), 704-713.

Van Dijk, M. P., Branje, S., Keijsers, L., Hawk, S. T., Hale, W. W., & Meeus, W. (2014). Self-concept clarity across adolescence: Longitudinal associations with open communication with parents and internalizing symptoms. Journal of youth and adolescence, 43(11), 1861-1876.

Verdugo, L., Freire, T., & Sánchez-sandoval, Y. (2018). Las relaciones entre autopercepciones y expectativas futuras : un y portugueses estudio con preadolescentes espa noles Understanding the Connections Between Selfperceptions and Future Expectations : A Study With Spanish and Portuguese Early Adolescents. Revista de Psicodidáctica, 23(1), 39–47. https://doi.org/10.1016/j.psicod.2017.07.005

von Soest, T., Wichstrøm, L., & Kvalem, I. L. (2016). The development of global and domain-specific self-esteem from age 13 to 31. Journal of Personality and Social Psychology, 110(4), 592-608.

Wagner, J., Lüdtke, O., Jonkmann, K., & Trautwein, U. (2013). Cherish yourself: Longitudinal patterns and conditions of self-esteem change in the transition to young adulthood. Journal of Personality and Social Psychology, 104(1), 148–163. https://doi.org/10.1037/a0029680

Yan, Z. (2017). Narcissus: la evolución de los autorretratos en Image Times. En 2016 II Congreso Internacional de Educación, Ciencias Sociales, Gestión y Deportes (ICESSMS 2016) (págs. 574-578). Prensa Atlántida.

Zeira, A., & Dekel, R. (2005). The self-image of adolescents and its relationship to their perceptions of the future. International Social Work, 48(2), 177–191. https://doi.org/10.1177/0020872805050208

LA FORMACIÓN LECTORA DESDE LOS AMBIENTES LETRADOS, LA CONCIENCIA INTERCULTURAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES[283]

ANA MARÍA VARGAS SUÁREZ
Secretaría de Educación de Antioquia, Colombia
EDWIN ALEJANDRO HENAO MEJÍA[284]
Secretaría de Educación de Antioquia, Colombia

1. INTRODUCCIÓN

De acuerdo con el Ministerio de Educación Nacional (s.f), el Programa para la Excelencia Docente y Académica Todos a Aprender se diseñó bajo el nombre: Programa de Transformación de la Calidad Educativa: Todos a Aprender (de ahora en adelante P.T.A.) durante el plan sectorial del Ministerio de Educación Nacional: Educación de Calidad, El Camino para la Prosperidad (2010-2014) con el objetivo de mejorar la calidad educativa en todos los niveles, desde la primera infancia hasta la superior. Desde su creación, su propósito se ha centrado en mejorar los aprendizajes de los estudiantes de básica primaria (de transición a quinto) en lenguaje, educación inicial y matemáticas del país, de establecimientos educativos que demostraban desempeños insuficientes en las pruebas estandarizadas realizadas por el estado, los cuales fueron definidos como establecimientos focalizados.

El P.T.A, desde el año 2010, se propuso "acciones pedagógicas encaminadas a fortalecer las prácticas en el aula, brindar referentes curriculares claros que indiquen los objetivos de aprendizaje, desarrollar

[283] Esta experiencia es parte de las reflexiones de la tesis doctoral: Construcción de Subjetividades en el Preescolar Rural, que viene adelantando la autora en la Universidad Arturo Prat de Chile.

[284] www.edwinhenaophd.com

herramientas apropiadas para la evaluación y trabajar en la selección y uso de materiales educativos para los maestros y estudiantes, los cuales deben estar acordes con los ambientes de aprendizajes" (Ministerio de Educación Nacional, s.f., p. 2). Todo esto, desde el acompañamiento de tutores, los cuales estarían como pares académicos, siendo docentes vinculados al magisterio y seleccionados por convocatoria pública para acompañar los establecimientos focalizados desde cinco componentes: componente pedagógico, componente de formación situada, componente de gestión educativa, componente de condiciones básicas y componente de apoyo, comunicación, movilización y compromiso social.

En el presente artículo, se comparte una experiencia desarrollada desde los acompañamientos del P.T.A y muestra como una propuesta centrada en los ambientes letrados para la promoción de la lectura emergente y formación de lectores desde una perspectiva intercultural y la construcción de subjetividades en la educación inicial, ha contribuido a los aprendizajes de los estudiantes, el fortalecimiento de las prácticas de los docentes en dos instituciones y tres sedes educativas focalizadas por el programa de la subregión de Urabá, Antioquia, Colombia, en tiempos de pandemia.

La propuesta de ambientes letrados fue presentada por el P.T.A., en el ciclo II del 2016, en el marco de la STS: Ambientes dinámicos de Aprendizaje. En esta, se invita a los docentes a desarrollar y a diseñar ambientes dinámicos y auténticos de aprendizaje que respondan a las posibilidades de los diversos contextos, que estén libres de riesgos físicos y emocionales, que promuevan la autonomía en los estudiantes, sean resultado de la creación auténtica, dinámica y cooperativa del docente y sus estudiantes, que sean espacios con intencionalidad pedagógica y que sean ambientes alfabetizadores (letrados y dinámicos).

No obstante, dada la situación de pandemia, a nivel mundial, se evidenció no solo un retroceso en los procesos lectores debido a las nuevas exigencias educativas generadas por la Covid-19 sino que además agudizó las brechas, contextos multiculturales y diversos que complejizaban los procesos educativos desde los hogares en las sedes educativas: I.E. Chigorodó, E.U. Santa María Goretti y E.U. Campo Mar de los municipios de Chigorodó y Arboletes, Antioquia, que motivaron a plantear unas Actividades Pedagógicas Complementarias (APC), con los

objetivos de fortalecer el diseño de ambientes letrados que promovieran la lectura emergente desde una perspectiva intercultural y la construcción de subjetividades en la educación inicial (Henao et al., 2019; Henao, 2021 a/b; Vargas, 2022); además de aportar a la formación de lectores desde cada una de las áreas de currículo, enfatizando en el desarrollo de la conciencia intercultural y la construcción de subjetividades, de forma tal que favorecieran actividades que desarrollaran conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural (Henao et al., 2019, Henao, 2021b; Vargas, 2022) desde los ambientes letrados.

La práctica pedagógica presentada se realiza con una metodología desde un enfoque de aprendizaje basado en tareas (Fernández, 2001, 2009), producto de unas necesidades académicas, pedagógicas y culturales presentadas en las sedes impactadas, donde se evidencia una contribución a los aprendizajes de los estudiantes y el fortalecimiento de las prácticas de los docentes en dos instituciones, al igual que el fortalecimiento en el diseño de ambientes letrados y la promoción de la lectura; además de contribuir al campo disciplinar, al abordar los ambientes letrados desde nuevas perspectivas, como lo son la de la interculturalidad, el desarrollo de la conciencia intercultural y la construcción de subjetividades en los estudiantes y docentes (Henao et al., 2019, Henao, 2021 a/b; Vargas, 2022).

Los resultados obtenidos no solo muestran procesos de desarrollo de la lectura emergente en la educación primaria o el logro de los objetivos planteados, sino también la contribución al saber y quehacer educativo del docente y del tutor más allá de un aula de clases.

1.1. Ambientes letrados: un tercer maestro en las aulas de clase

El espacio como tercer maestro es un concepto integrado por Orellana y Melo (2014) el cual vincula el uso pedagógico de las paredes del aula de clase como ambientes letrados, en tanto la intencionalidad de su disposición invita al aprendizaje, la experimentación, la comunicación y la investigación. Solís et al. (2010) adopta el concepto como: espacio de aprendizajes, mencionándole también como un tercer maestro, enfatizando en las formas como los ambientes del aula convocan a crear y a descubrir, al tiempo que apoya el trabajo y los intereses de los niños sin necesidad de un texto guía, ni la intervención constante de los adultos,

generando un entorno provisto de suficientes provocaciones para llenar el mundo y las mentes de los niños, desde la consideración de que los ambientes letrados forman parte de los marcos instruccionales que no solo promueven la lectura y la escritura sino todos los aprendizajes transversales en el currículo escolar (Henao, 2022 a/b).

En esta experiencia, los ambientes letrados se comprenden como una instancia de progresiva autonomía en la gestión de los aprendizajes, entornos vivos que transmiten la cultura y dotan de sentido y significado aquello con lo que se interactúa, situándose en lo que Henao (2022) nombra como materiales alternativos, que favorecen la adquisición de saberes transversales, transcendiendo de aulas decoradas a paredes ambientadas que responden a preguntas como: ¿Para qué su vinculación?, ¿Qué tipo de recursos emplear?, ¿Quién participan en su elaboración?, ¿Cómo se realiza?, ¿Quiénes son sus responsables? Y ¿Por cuánto tiempo debe emplearse? Los ambientes letrados, gozan de un carácter dinámico, flexible y altamente estimulante de los canales de percepción, oportunidades de interacción cambiantes de conformidad a los intereses, experiencias de aprendizajes, características del contexto y necesidades de sus estudiantes, a los cuales se les permite participar activamente de su elaboración, usando sus propios trabajos como recursos mediadores y generando experiencias de aula cercanas a la realidad social que viven.

1.2. Lectura emergente

Durante esta experiencia, se adopta el concepto de *lectura emergente* desde la perspectiva que se enmarca en el texto: orientaciones para promover la lectura y escritura emergente del Ministerio de Educación Nacional de Colombia (MEN, 2017), desde aquí, la lectura emergente consiste en un proceso para desarrollar habilidades, estrategias y conocimientos que facilitan a los niños aprender a leer y escribir, el cual inicia desde el nacimiento y concluye con el desarrollo formal de la lectura básica, el cual suele darse aproximadamente a los 6 años de edad, este proceso está vinculado a los avances en la destreza de la conciencia fonológica, la cual alude a la capacidad con la que nacen los niños para reconocer y manipular los fonemas, que son las unidades más pequeñas del lenguaje; así mismo, las destrezas fonológicas permiten a los niños

discriminar, separar, unir, comparar y sustituir fonemas hasta llegar a construir palabras y posteriormente unidades de sentido.

En estos procesos, los niños van descubriendo el lenguaje escrito prestando atención a los carteles y anuncios, observando las imágenes y los textos que las acompañan, logrando establecer relación entre el lenguaje oral y escrito, que permite luego la creación de sus propios textos. Esa progresiva adquisición del lenguaje les permite descubrir las regularidades y normas gramaticales, descubriendo las funciones sociales y comunicativas del lenguaje hasta llegar a la adquisición formal del código convencional.

La lectura emergente abona el camino a construcción de sentido y significado, pero enfoca sus esfuerzos por generar experiencias en las que los niños usen de múltiples maneras el lenguaje, lo vuelvan suyo, lo sientan, lo escuchen, lo vea, lo jueguen y lo produzcan a su manera, hasta descubrir que hay un código común de escritura y de lectura, que los conecta con otros seres.

1.3. Perspectiva Intercultural

De acuerdo con Álvarez et al. (2021) en la educación colombiana podemos encontrar tres perspectivas interculturales: la culturalista, la constructivista y la decolonial; la culturalista nos presenta la cultura de los diferentes países como un objeto compuesto por prácticas o comportamientos, artefactos y datos históricos que pueden ser adquiridos mediante su estudio, mientras que la constructivista se centra en el logro de una mejor convivencia, el reconocimiento y el respeto del otro, de la diferencia y de las culturas; por su parte, la decolonial cuestiona la visión constructivista de la interculturalidad, ya que no aborda de manera directa y transformativa las dimensiones sociales, históricas, culturales y políticas que determinan la relación intercultural.

La práctica educativa que se presenta en este artículo se desarrolló desde una perspectiva intercultural decolonial, más concretamente, desde el desarrollo de una conciencia intercultural, tal cual lo plantea Henao (2021 a/b); es decir, desde la "posibilidad de hacer consciente un ejercicio autorreferencial, que se revisa para estar en comunicación y coexistencia con la naturaleza, el otro y con lo otro" (p. 148). Para Henao (2021

a/b) y Henao et al (2019) desarrollar la conciencia intercultural supone un mayor conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural dentro de una relación con la naturaleza, con el otro y con lo otro.

1.4. Construcción de Subjetividades en la educación inicial

De acuerdo con Vargas (2022), la construcción de subjetividades será comprendida como el desarrollo de la propia percepción, reconocimiento y valoración de los factores intrínsecos, la gestión de las emociones y las formas como se internaliza el encuentro con el otro y lo otro, en situaciones dinámicas y cambiantes que determinan maneras de ser y formas de habitar los territorios; de esta forma, los niños construyen su subjetividad en la creación de dinámicas autónomas para habitar el mundo, comprenderlo y hacerlo suyo en relación con sus propios procesos de desarrollo y aprendizaje, desde la mediación de la cultura, soportado en la protección y garantía de sus derechos, y en la generación de oportunidades para su desarrollo integral, en consonancia con las características e intereses que le son propios, pero también cambiantes en función con las experiencias vividas.

2. OBJETIVOS

2.1. General

- Fortalecer el diseño de ambientes letrados que promuevan la lectura emergente desde una perspectiva intercultural y la construcción de subjetividades en la educación inicial.

2.2. Específicos

- Aportar a la formación de lectores enfatizando en el desarrollo de la conciencia intercultural y la construcción de subjetividades en la educación inicial.
- Promover actividades que desarrollen conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural.

3. METODOLOGÍA

La presente experiencia fue realizada con una metodología con un enfoque basado en tareas a partir de nueve pasos, tal cual lo expresa Fernández (2001). Este enfoque basado en tareas se inserta en el paradigma de enseñanza cognitivista y constructivista; a continuación, presentaremos los nueve pasos con los cuales se consolidó esta propuesta:

1. Elección del tema o centro de interés en torno al que girará la tarea, teniendo presente los intereses, necesidades y motivaciones de los estudiantes. Para esto, fue conveniente realizar una puesta en común de los conocimientos, experiencias, ideas, etc. previos que tenían los alumnos al principio de los procesos de aprendizaje.

   Teniendo en la cuenta los procesos previos realizados por los maestros respecto a: la caracterización del estado de los aprendizajes de los estudiantes, las condiciones de conectividad, el acceso a recursos digitales y las oportunidades de acompañamiento familiar durante el tiempo de estudio en casa; los ambientes de aprendizaje para la lectura emergente fueron adquiriendo relevancia dada la importancia de promover en los estudiantes las condiciones necesarias para la formación lectora. De esta manera y atendiendo a un proceso de formación en cascada en el que está inmerso el P.T.A., el cual inicia con la cualificación del tutor, quien acompaña a los docentes, para que luego estos últimos impacten a los estudiantes, se define la implementación de tareas, semana a semana, que aportaran al desarrollo de la conciencia fonológica (permite saber cómo suena, se compone y se descompone las palabras) desde las destrezas de discriminación, comparación, unión, omisión y sustitución, para llegar a la asociación de fonemas y grafemas, la construcción de palabras auténticas y la lectura de unidades de sentido.
   Las tareas realizadas fueron modelas por los tutores a través de videos, con apoyos en materiales elaborados con recursos del contexto del hogar adaptables a los territorios de los

estudiantes y acompañados de documentos orientadores y afiches que también pudieran modelar los docentes a aquellos estudiantes con dificultades para la conexión sincrónica. Las tareas propuestas fueron:

- El árbol de las vocales: recurso para promover la lectura y la escritura emergente, a través del desarrollo de la conciencia fonológica, la cual permite saber cómo suena, se compone y descompone la palabra, aportando significativamente al aprendizaje de la lengua escrita, su desciframiento y comprensión. (Vargas, 2021 a[285]/b[286], 21 de marzo/15 de octubre)
- Discriminación auditiva: promueve el aprendizaje de las vocales empleando 5 vasos en los cuales se depositan las imágenes según correspondencia entre la vocal inicial y el nombre de los vasos. (Vargas, 2021 c[287]/d[288], 25 de marzo/15 de octubre)
- EN - TREN – ANDO Entrenando: formación del abecedario desde la representación de un tren que en sus vagones contiene una a una las letras. (Vargas, 2021 e[289]/f[290], 1 de abril/15 de octubre)
- R la fuerte: comparación y discriminación de sonidos. (Vargas, 2021 g[291], 15 de octubre)

  Mi cartel de etiquetas: empleo de empaques de productos de consumo en el hogar y en el territorio para identificar

[285] https://bit.ly/3OEvOr4

[286] https://bit.ly/3Nk27dJ

[287] https://bit.ly/3NhjSdz

[288] https://bit.ly/3OI8GYq

[289] https://bit.ly/3ni5g3e

[290] https://bit.ly/39S0tlK

[291] https://bit.ly/3Nf92VD

palabras auténticas. (Vargas, 2021 h[292]/i[293], 24 de abril/15 de octubre).

2. Planificación de la tarea final o de un conjunto de tareas para el final de la unidad. Aunque los profesores tengan ya pensado algún objetivo, los propios alumnos pueden proponer ideas para la tarea final que realizarán.
   Se presentaron letras asociadas a historias representativas de la región, tal es el caso de S, con Susi la serpiente silenciosa para representar el uso privilegiado de sandalias y sombreros, prendas de uso recurrente en la zona denominada "La tierra del sol"; también L por medio de Luisa la leona, una figura realizada con líneas propias de las artesanías de comunidades indígenas Kuna (comunidad asentada en la región), el cuerpo de Luisa la leona está formado por tejido propios denominados molas. (Vargas, 2021 j[294]/k[295], 29 de mayo/15 de octubre)
3. Determinación de los pasos o tareas intermedias que posibilitarán llevar a cabo la tarea final, con sus objetivos, contenidos y la previsión de su duración.
   Recreación de los ambientes letrados en el hogar, empleando recursos presentes el contexto y realizando adaptaciones en respuesta a los propios estilos de aprendizaje.
   (Vargas, 2021 l[296], 15 de octubre)

Delimitación de los objetivos comunicativos, que deberán incluir todas las destrezas y en la cual los alumnos tendrán un papel progresivamente más activo.

> Momentos de seguimiento a los aprendizajes, valoración de los avances a partir de la visita en el aula y la vinculación activa de las familias. (Vargas, 2021 m[297], 15 de octubre)

[292] https://bit.ly/3ncWbsq
[293] https://bit.ly/3QMmdQM
[294] https://bit.ly/3QLK9Ue
[295] https://bit.ly/3blEOCV
[296] https://bit.ly/39V95rN
[297] https://bit.ly/3Nk8vSf

4. Especificación de los contenidos implicados en la unidad (funcionales, léxicos, gramaticales, fonológicos, etc.), cuya selección dependerá de la complejidad y tipo del proyecto.

   Conexión de las actividades rectoras de la educación inicial: arte, juego, literatura y exploración del entorno como posibilidad de producción de textos auténticos desde la oralidad, la ilustración y la escritura creativa (Vargas, 2022 n[298], 24 de junio).

   Material de apoyo generado para los docentes a modo de infografía y organizadores gráficos para apropiarse de la estrategia (Vargas, 2021 o[299], 15 de octubre).

5. Creación de las actividades posibilitadoras para la consecución de los objetivos y de los contenidos programados.

   Formación de lectores emerge como un espacio para la cualificación de los maestros que conforman la comunidad de aprendizajes, propiciando un encuentro semanal con una duración de dos horas, espacio para abordar el diario de Ana Frank como texto elegido de manera conjunta y posibilitando diversas experiencias de acercamiento a la lectura desde estrategias que desarrollan habilidades para la comprensión en los niveles literal, inferencial y crítico. (Vargas, 2021 p[300], 11 de noviembre).

   Materiales para cualificar la práctica pedagógica y favorecer la formación lectora (Vargas, 2021 q[301], 24 de agosto).

   Recreación del lectometro para motivar la progresión de los estudiantes en su velocidad y calidad lectora (Vargas, 2021 r[302], 15 de octubre).

6. Previsión de los materiales que serán necesarios para la consecución de la tarea final, para lo cual es bueno que los aprendientes se valgan de todos los recursos de los que dispongan

[298] https://bit.ly/3OIhWMa

[299] https://bit.ly/3ngyOOD

[300] https://bit.ly/3yi6nGg

[301] https://bit.ly/39NunYE

[302] https://bit.ly/3neqlvp

para la búsqueda de más materiales junto con los que aporte el profesor.

Creación de canal de YouTube, drive con banco de insumos para estudiantes, encuentros con docentes para la formación de lectores y reconocimiento de prácticas de aula para promover la lectura emergente (Vargas, 2021 s[303]/t[304], 30 de septiembre/12 de diciembre).

7. Secuenciación y organización de todo el proceso, teniendo en cuenta los posibles cambios que podrán darse a lo largo de su avance.

   La formación del tutor en la didáctica de la lectura y la educación inicial, aporto a la identificación de necesidades propias del contexto de los estudiantes, permitió un efecto en cascada, pasando por los maestros y llegando a los estudiantes, a través de la modelación de ambientes letrados con énfasis en el desarrollo de la conciencia fonológica y el diseño de piezas didácticas para recrear en casa con los recursos presentes en el contexto. (Vargas, 2021 u[305], 12 de diciembre).

8. Promoción de la lectura emergente integrando experiencias y ambientes para apoyar a través de orientaciones pedagógicas el día a día de los niños y sus familias, propiciando ambientes enriquecidos que potenciaron sus habilidades del pensamiento y su conciencia intercultural ayudando al disfrute de las diversas formas de aprender a leer textos y contextos.

   Cada niño conto con distintas oportunidades y experiencias desde el uso de múltiples maneras del lenguaje, el juego y el arte, destacando el protagonismo e independencia por parte de los niños y desde la vinculación de los entornos del hogar para ser dispuestos como ambientes letrados. (Vargas, 2021 v[306]/w[307], 15 de octubre).

---

303 https://bit.ly/3bvZCId

304 https://bit.ly/3ODq6ph

305 https://bit.ly/3OkAxyj

306 https://bit.ly/3A3Tscs

307 https://bit.ly/3Nk8vSf

4. RESULTADOS

La presente experiencia ha permitido resultados no solo en los docentes y en los tutores sino también en los estudiantes y las familias de las tres sedes impactadas.

4.1. Resultados en Docentes y Tutores:

- Promovieron aprendizajes a partir de problemáticas detectadas y caracterizaciones realizadas. (Hemphill & Tivnan, 2008).
- Fortalecieron el diseño de ambientes letrados.
- Promovieron la lectura emergente desde una perspectiva intercultural. (Ballester & Ibarra, 2015)
- Aportaron a la formación de lectores desde cada una de las áreas de currículo. (Calle-Álvarez, & Gómez-Sierra, 2020)
- Promovieron actividades que desarrollaron conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural desde los ambientes letrados.
- Generaron oportunidades para la construcción de la subjetividad, creando experiencias de aprendizaje autónomo de los ambientes letrados como recursos auténticos.
- Lograron motivar a sus estudiantes en el desarrollo de la lectura emergente y la formación lectora desde proyectos reales desde un enfoque basado en tareas.
- Fueron capaces de trabajar con materiales alternativos para el aprendizaje, contenidos y objetivos basados en el currículo escolar y nacional. (Henao, 2022 a/b)
- Implementaron procesos de pensamiento crítico, conciencia intercultural y multimodalidad en sus clases (Henao, 2020, 2022 a/b).
- Involucraron el uso de las nuevas tecnologías en sus procesos educativos. (Gros, 2011)
- Incorporaron un aprendizaje basado en los estudiantes desde sus prácticas educativas.
- Promovieron responsabilidad desde el aprendizaje propio y la autonomía del estudiante.

- Usaron diferentes formas de evaluación: evaluación formativa, autoevaluación y heteroevaluación. (Alfaro, 1996)
- Hicieron uso de metodologías activas dentro de los procesos educativos en tiempos de pandemia. (Fernández, 2006).
- Vincularon a las familias en los procesos de creación de ambientes letrados en los hogares. (Díaz Barriga, 2005).

4.2. Resultados en Estudiantes y sus familias:

- Lograron habilidades para saber cómo suena, se compone y descompone una palabra, desarrollando niveles de conciencia fonológica desde el reconocimiento de distintas unidades del lenguaje: palabras, morfemas, silabas, fonemas, entre otros.
- Expandieron su vocabulario y desarrollaron competencias lectoras a nivel literal, inferencial y crítico.
- Participaron en diferentes presentaciones donde mejoraban sus habilidades lingüísticas y su habilidad para trabajar en proyectos colaborativos y cooperativos. (Michaelsen, Davidson y Major, 2014).
- Aportaron a la construcción de la subjetividad de los estudiantes, promoviendo el desarrollo de la propia percepción, reconocimiento y la gestión de sus emociones (Vargas, 2022)
- Mejoraron el conocimiento, razonamiento y entendimiento propio, del otro, de lo otro y de la naturaleza. (Henao, 2021 a/b)
- Crearon mensajes constructivos con sus compañeros de clase por medio del uso de la tecnología y con diferentes formas de expresión (Multimodalidad) tales como: el cuerpo, las imágenes, los colores, los sentimientos, la música, rimas, etc. (Calle-Álvarez, & Gómez-Sierra 2020)
- Mejoraron su habilidad para generar nuevas ideas y participar en proyectos reales.
- Reflexionaron sobre su responsabilidad personal, familiar y social.
- Mejoraron su comportamiento lector desde el uso de materiales alternativos (Berardo, 2006; Henao, 2022 a/b).

– Utilizaron diferentes materiales del contexto para recrear los ambientes letrados en los hogares. (Zill, & Resnick, 2006; Henao, 2022 a/b) Cuando trabaje en una tabla, haga clic donde desee agregar una fila o columna.

5. DISCUSIÓN

La experiencia presentada, pone un acento en la legitimidad del niño como protagonista en la creación de ambientes letrados para la promoción de la lectura emergente y como constructor de múltiples formas de apropiación del código lingüístico, desde el uso de los recursos propios de su contexto, autónomo en el diseño de experiencias, escenarios y ambientes que desde la integración de las actividades rectoras promovidas por el MEN (2017): arte, juego, literatura y exploración del entorno, lo convocan a la construcción y el reconocimiento de sí mismo y de los otros, o en palabras de Vargas (2022) en la construcción de subjetividades desde la educación inicial, lo cual favorece el desarrollo de sus capacidades y habilidades en sucesos cotidianos que le son significativos y a los cuales confiere el carácter de auténticos.

En el transcurso de esta propuesta, se coincide con lo expresado en el MEN (2017); es decir, que durante los primeros años escolares, se inicia el recorrido hacia la articulación sistemática del código lingüístico, un proceso conocido como lectura emergente, en este camino, cada niño tiene distintas oportunidades en el descubrimiento de las funciones sociales y gramaticales del lenguaje; los ambientes letrados desde una perspectiva intercultural (Henao, 2021 a/b) propician un sinnúmero de experiencias que les permiten comprender y significar el mundo letrado desde la diversidad y las distintas manifestaciones de los materiales alternativos presentes en su contexto (Henao, 2022), logrando no solo la adquisición del código convencional, sino también, aportando a la formación de lectores autónomos.

6. CONCLUSIONES

Con la presente experiencia nos quedan diferentes reflexiones y aprendizajes, una de ellas se centra, tal cual lo expresa (Henao 2012 a/b) en

que los procesos de desarrollo desde una perspectiva intercultural o desde una conciencia intercultural toma valor, significado e impacto cuando se realiza de forma consciente y se tienen presente actividades que conlleven al conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural dentro de una relación con la naturaleza, con el otro y con lo otro; es decir, desde la posibilidad de hacer consciente un ejercicio autorreferencial, que se revisa para estar en comunicación y coexistencia con la madre tierra, con quien nos interpela y con lo otro.

Por otro lado, la creación de ambientes letrados, hace un aporte a la construcción de la subjetividad en los procesos de educación inicial, toda vez que convoca a un ejercicio de percepción y reconocimiento de las propias maneras como se aprende y de la trasformación de materiales presentes en el contexto, en recursos auténticos a los que se les atribuye sentido y significado.

De igual forma, evidenciamos que los ambientes de aprendizaje abren un abanico de mayores posibilidades y beneficios al ser asumidos desde una perspectiva intercultural que permita una construcción de subjetividades en la educación inicial, ya que posibilitan el conocimiento, razonamiento y entendimiento cultural no solo de la cultura propia, del otro, de lo otro y de la naturaleza sino la posibilidad de una convivencia menos excluyente y más reflexiva con cada uno y una, con el entorno y con la madre tierra.

Recomendamos que esta experiencia educativa, como cualquier otra que se aplique, con ambientes de aprendizaje, debería de llevarse a cabo con diferentes metodologías centradas en pedagogías activas, tales como el aprendizaje basado en proyectos y el aprendizaje basado en problemas, entre otros, que permitan reflexiones y acciones de mejora en los procesos de formación lectora.

Así mismo, se recomienda replicar esta experiencia con nuevas perspectivas, tales como las decoloniales, críticas o postestructuralistas para comparar resultados y hallazgos con estos encontrados.

Para terminar, pudimos evidenciar que la estrategia de los ambientes letrados tomada desde una perspectiva intercultural y la construcción de subjetividades, desarrollada a partir de una metodología activa, como la

de un enfoque de aprendizaje por tareas, resultó en una combinación apropiada para el mejoramiento de la fluidez, la calidad y los niveles de comprensión lectora: literal, inferencial y crítica en las instituciones educativas y sedes acompañadas.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Queremos agradecer, por su activa vinculación, apoyo y seguimiento a los procesos, a las siguientes instituciones, directivos docentes y docentes, quienes atendían los grados de transición a segundo y participaron activamente de esta experiencia.

7.1. Institución Educativa Chigorodó, Chigorodó, Antioquia, Colombia

Rector: Luis Emilio Yolis González

Coordinador: Olvi Enrique Bravo

Docentes:

- Leidy Beatriz Gonzá-lez
- Rusmira Herrera
- Gloria Arias
- Vianeth Cuesta
- Marlenis Valencia
- Luz Enidia David
- Darlis Altamiranda
- Mirelly Usuga
- Anicia Pizarro
- Moisés Chaverra
- Rusmires Martínez
- Cristian Andrés Cosio

7.2. Institución Educativa Miguel Vicente Garrido Ortiz, Arboletes, Antioquia, Colombia

Rector: Manuel Hernández Jiménez

Coordinador: Luis Emilio Waldo Hurtado

Docentes:

- Ana Ceneth Palencia
- Luz Ladis L.
- Daicy Cetre
- Gloria Espinosa
- Marleny Arévalo
- Marcos Benitez
- Lucy Edith Uparela
- Katy Lucía Díaz
- Nuvia Rosa Guzmán
- Gloria Franco
- Aminta Martinez
- Isabel Salgado

8. REFERENCIAS

Alfaro, Gilberto. (1996). Evaluación cualitativa: técnicas y estrategias. San José, Costa Rica: UNA.

Ballester Roca, J., & Ibarra Ruíz, N. (2015). La formación lectora y literaria en contextos multiculturales. Una perspectiva educativa e inclusiva. Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria, 27(2), 161–183. https://doi.org/10.14201/teoredu2015272161183

Berardo, S, (2006). The use of authentic materials in the teaching of reading. The Reading Matrix, Vol. 6, Nº 2, pp. 60-69.

Calle-Álvarez, G. Y., & Gómez-Sierra, M. I. (2020). EL COMPORTAMIENTO LECTOR EN TEXTOS MULTIMODALES DIGITALES EN LA BÁSICA PRIMARIA. Panorama, 14(27), 14–34. https://doi.org/10.15765/pnrm.v14i27.1518

Díaz Barriga, F. (2005). Enseñanza situada: Vínculo entre la escuela y la vida. México, MX: McGraw Hill.

Fernández, A. (2006). Metodologías activas para la formación de competencias. Educatio siglo XXI, 24, 35-56. Recuperado de: http://revistas.um.es/educatio/article/view/152

Fernández, S. (2001, 2009). Tareas y Proyectos en Clase. Madrid: Edinumen. Capítulos 6 y 15 en línea, Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/default.htm

Gros, B. (2011). Evolución y retos de la educación virtual: construyendo en el siglo XXI. Barcelona, ES: Editorial UOC.

Henao, E. A., Gómez Salazar, J. O., & Murcia Yalí, J. H. (2019). Intercultural awareness and its misrepresentation in textbooks. Colombian Applied Linguistics Journal, 21(2), 179–193. https://doi.org/10.14483/22487085.14177

Henao, E. A., (2020, 8-10 de junio) From Unmotivated Public High-School Students to Language Learners and Social Actors [Conferencia Central]. 55th Annual Conference Building Communities in English Language Teaching: Sharing classroom experiences. https://bit.ly/3OEhOxg

Henao, E. A., (2021a) Hacia una Decolonización Educativa desde el Uso del Lenguaje. Propuestas Didácticas para la Escuela. Programa Todos a Aprender. Gobernación de Antioquia, 130 – 142. https://bit.ly/3bt6Ooj

Henao, E. A., (2021b) Implicaciones del Estilo Tutor y del Desarrollo de la Conciencia Intercultural en los Establecimientos Educativos Focalizados de Arboletes, Antioquia. Propuestas Didácticas para la Escuela Programa Todos a Aprender. Gobernación de Antioquia, p. 144-155 https://bit.ly/3bsVN6t

Henao, E. A., (2022 a, 19 y 20 de mayo) Los Materiales Auténticos y el Contexto como Herramientas para una Educación Crítica y Decolonial. [Panel] II Congreso Internacional Identidades, Inclusión y Desigualdad Miradas Cruzadas. CIID, Sevilla, España. https://bit.ly/3xU5Uc7

Henao, E. A., (2022 b, 7-10 de junio) Análisis a las Políticas Educativas Lingüísticas de Colombia: Una Sociología de las Ausencias [Ponencia]. 9ª Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales CLACSO2022. Tramas de las Desigualdades en América Latina y el Caribe. Saberes, Luchas y Transformación. Facultad de Odontología – UNAM. Ciudad de México, México. https://bit.ly/3OlsZvi

Hemphill, L., & Tivnan, T. (2008). The Importance of Early Vocabulary for Literacy Achievement in High-Poverty Schools. Journal of Education for Students Placed at Risk, 13, 426-451

Ministerio de Educación Nacional. (s.f.). Todos a aprender: Programa para la Transformación de la Calidad Educativa. Ministerio de Educación Nacional. https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-299245_recurso_1.pdf

Ministerio de Educación Nacional. (2017). Lineamientos curriculares de educación inicial y Preescolar, Serie Orientaciones para promover la lectura y escritura emergente en el grado de transición Bogotá: Gaceta. Pp. 10 – 12.

Michaelsen, K., Davidson, N. y Major, C. (2014). Team Based Learning Practices and Principles in Comparison with Cooperative Learning and Problem Based Learning, Journal on Excellence in College Teaching 25 (3 y 4), 57-84

Orellana-García, P., & Melo-Hurtado, C. (2014). Ambiente letrado y estrategias didácticas en la educación preescolar chilena. magis, Revista Internacional de Investigación en Educación. Pp. 113.

Solís, C.; Suzuki, E. y Baeza, P. (2010) Introducción: Transferencia progresiva de la responsabilidad; Importancia del ambiente para el aprendizaje: el aula como recurso de aprendizaje; Clima de aula. En: Niños lectores y productores de textos. Santiago de Chile: Ediciones UC. Pp. 24-33.

Vargas, A.M., (2021 a, 21 de marzo). [Ambientes letrados para la lectura emergente: El árbol de las vocales]. YouTube. https://bit.ly/3OEvOr4

Vargas, A.M., (2021 b, 15 de octubre). [El árbol de las vocales]. Drive. https://bit.ly/3Nk27dJ

Vargas, A.M., (2021 c, 25 de marzo). [Ambientes letrados: discriminación auditiva para el aprendizaje de las vocales]. YouTube. https://bit.ly/3NhjSdz

Vargas, A.M., (2021 d, 15 de octubre). [Discriminación auditiva de vocales]. Drive. https://bit.ly/3OI8GYq

Vargas, A.M., (2021 e, 1 de abril). [En - tren - ando – entrenando]. YouTube. https://bit.ly/3ni5g3e

Vargas, A.M., (2021 f, 15 de octubre). [En – tren – ando]. Drive. https://bit.ly/39S0tlK

Vargas, A.M., (2021 g, 15 de octubre). [R (r) la fuerte]. Drive. https://bit.ly/3Nf92VD

Vargas, A.M., (2021 h, 24 de marzo). [Ambientes letrados para la lectura emergente: "Mi cartel de etiquetas”]. YouTube. https://bit.ly/3ncWbsq

Vargas, A.M., (2021 i, 15 de octubre). [Mi cartel de etiquetas]. Drive. https://bit.ly/3QMmdQM

Vargas, A.M., (2021 j, 29 de mayo). [Luisa la leona]. YouTube. https://bit.ly/3QLK9Ue

Vargas, A.M., (2021 k, 15 de octubre). [Luisa la leona (2)]. YouTube. https://bit.ly/3blEOCV

Vargas, A.M., (2021 l, 15 de octubre). [Recreación de tareas asociadas a la discriminación auditiva]. Drive. https://bit.ly/39V95rN

Vargas, A.M., (2021 m, 15 de octubre). [Ambientes letrados en el aula como refuerzo y valoración de los aprendizajes]. Drive. https://bit.ly/3Nk8vSf

Vargas, A.M., (2022 n, 24 de junio). [Plegables educación inicial]. Drive. https://bit.ly/3OIhWMa

Vargas, A.M., (2021 o, 15 de octubre). [Material para docentes]. Drive. https://bit.ly/3ngyOOD

Vargas, A.M., (2021 p, 11 de noviembre). [Formando lectores]. Drive. https://bit.ly/3yi6nGg

Vargas, A.M., (2021 q, 24 de agosto). [formando lectores, encuentro #3]. YouTube. https://bit.ly/39NunYE

Vargas, A.M., (2021 r, 15 de octubre). [lectometro]. Drive. https://bit.ly/3neqlvp

Vargas, A.M., (2015 s, 30 de septiembre). [Ana Vargas]. YouTube. https://bit.ly/3bvZCId

Vargas, A.M., (2021 t, 12 de diciembre). [Ideas didácticas]. Drive. https://bit.ly/3ODq6ph

Vargas, A.M., (2021 u, 12 de diciembre). [Materiales docentes]. Drive. https://bit.ly/3OkAxyj

Vargas, A.M., (2021 v, 15 de octubre). [Encuentros con familias]. Drive. https://bit.ly/3A3Tscs

Vargas, A.M., (2021 w, 15 de octubre). [Ambientes letrados en el aula como refuerzo y valoración de los aprendizajes]. Drive. https://bit.ly/3Nk8vSf

Vargas, A, M., (2022, 7 - 11 de junio) La construcción de subjetividades en el preescolar rural [ponencia] 9° Conferencia Latinoamericana y caribeña de ciencias sociales: tramas y transformaciones. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Zill, N., & Resnick, G. (2006). Emergent Literacy of Low-Income Children in Head Start: Relationships with Child and Family Characteristics, Program Factors and Classroom Quality. En D. K. Dickinson & S. B. Neuman (eds.), Handbook of Early Literacy Research. Nueva York: The Guilford Press

LA INTERPRETACIÓN JUDICIAL ESPAÑOL-FRANCÉS: HACIA UN DISEÑO CURRICULAR BASADO EN LA SOSTENIBILIDAD SOCIOCULTURAL

KHATIMA EL KRIRH
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

La llegada de inmigrantes a España ha generado una nueva necesidad de comunicación tanto a nivel lingüístico como intercultural. Las personas que cruzan el estrecho en busca de una vida mejor, un sueldo digno, así como el respeto de sus derechos, se encuentran distanciados del país de acogida debido principalmente a la falta de comunicación con las Administraciones. Esta se produce involuntariamente, y *de facto* por las condiciones y prioridades del inmigrante:

> En ocasiones se tiene la certeza de que los inmigrantes después de vivir unos años en el país de acogida hablarán el idioma con fluidez y que comprenderán los sistemas y servicios del país como lo hacen los nativos. Pero hay un punto que no se tiene en cuenta, y es que para ello se requiere tiempo y energía, y eso es algo que, a la mayoría de inmigrantes (en muchas ocasiones mal pagados, agotados, con un bajo nivel de alfabetización y con una familia que mantener, bien en el país de acogida, bien en su país de origen) no le suele sobrar. Sin embargo, la mayor parte de estos problemas con el idioma esconden una particularidad aún mayor y de la que no todo el mundo es consciente: la cultura. En definitiva, lo que se está poniendo en contacto no son sólo lenguas sino culturas y para que se produzca la comunicación hace falta una persona que sea capaz de traducir las palabras y las claves culturales. (Campos López, n.f: 3).

Estamos de acuerdo con el autor en que hace falta una persona que intermedie, pero no solo a nivel de la lengua, sino que el dominio del código cultural es clave para una comunicación eficaz.

En el contexto judicial, donde las reglas son más estrictas y de gran envergadura dentro y fuera de España, la UE apunta a crear un espacio de libertad, seguridad y justicia que garantice los derechos de los ciudadanos y extranjeros en igualdad de condiciones que los primeros. Sin duda, los más relevantes son los que corresponden a su libertad (acusados) y a tener un juicio justo (víctimas, testigos y acusados) además del derecho a la presunción de inocencia (acusados). En este apunte, cuando se trata de personas que comparecen ante la Justicia, pero desconocedores de la lengua del tribunal, cobra importancia el derecho a ser asistido por intérprete y/o traductor. En efecto, La legislación comunitaria ha desarrollado este derecho en numerosos textos que obligan a los Estados miembros a transponerlos a su normativa nacional para la armonización efectiva de este derecho. Se trata pues, de una misión legal y humana que hace prevalecer el dominio de las lenguas y culturas del proceso penal para salvaguardar los derechos de los justiciables extranjeros. Así, en este trabajo hacemos especial hincapié en la interpretación judicial para personas provenientes de sistemas judiciales francófonos donde la diversidad lingüística es una característica inherente de estas personas, y que el intérprete ha de conocer, respetar y saber sortear sus dificultades durante su intervención ante el tribunal.

2. OBJETIVOS

Dada la naturaleza interdisciplinar de esta breve investigación, hemos diseñado un objetivo principal consistente en el análisis crítico de un modelo de sostenibilidad sociocultural en al derecho a la traducción y/o interpretación en el proceso penal. El mismo se desarrollará mediante múltiples objetivos secundarios tales como:

- Comprobar la realización material del derecho a la tutela judicial efectiva.
- Estudiar la diversidad sociolingüística en lengua francesa.
- Analizar la competencia intercultural de los intérpretes/traductores y su relación con la competencia comunicativa definida en el MCER.
- Extraer las deficiencias del currículo actual y proponer mejoras acordes con la comunicación intercultural que tengan en cuenta

las variantes regionales y socioculturales del ámbito francófono.

3. METODOLOGÍA

El método que aplicamos en este trabajo es el idóneo para los resultados que pretendemos conseguir. En primer lugar, revisaremos la legislación actualizada en materia del derecho a la traducción y a la interpretación en el proceso penal. Seguidamente, pasaremos al análisis antropológico y lingüístico de las variantes diatópicas contrastando las opiniones de varios investigadores. Posteriormente, nos profundizaremos en el enfoque didáctico de la competencia intercultural y su repercusión en el perfil profesional del intérprete judicial actual, las carencias del sistema vigente para llevar a cabo las prescripciones de la Directiva europea, a pesar de que el MCER dicta una serie de pautas y técnicas que ha de tener un mediador-intérprete en un contexto determinado.

Finalmente, se expondrán las conclusiones pertinentes para el estudio llevado a cabo y que guarda una estrecha relación con las nuevos ODS para la formación de futuros traductores e intérpretes judiciales.

4. DERECHO A LA TRADUCCIÓN Y A LA INTERPRETACIÓN EN EL PROCESO JUDICIAL PENAL

4.1. La Directiva Europea

La Directiva Europea 2010/64/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 20 de octubre, relativa al derecho a interpretación y traducción en los procesos penales, ha supuesto la materialización de las reivindicaciones por parte de profesionales y juristas en el ámbito judicial para la revalorización del servicio de la traducción e interpretación judiciales, considerados por mucho tiempo, como servicio no principal del proceso judicial. La Directiva es también un mecanismo legal para agilizar la entrega de detenidos y su extradición sin que se pueda alegar el desconocimiento de la lengua del tribunal como motivo para retrasar el proceso, siendo el principio rector "salvaguardar la equidad en el proceso de ejecución de la orden de detención y entrega europeas". Asimismo,

la aportación de la Directiva Europea estriba, además de los pormenores relativos al derecho a la traducción y a la interpretación, en la implementación de pautas para alcanzar la calidad en ambas modalides, las cuales se examinan a continuación:

a) El derecho a la interpretación

Este derecho se recoge en el artículo 2 de la Directiva:

> Los Estados miembros velarán por que todo sospechoso o acusado que no hable o entienda la lengua del proceso penal se beneficie sin demora de interpretación en el transcurso del proceso penal ante las autoridades de la investigación y judiciales, incluido durante el interrogatorio policial, en todas las vistas judiciales y las audiencias intermedias que sean necesarias.
>
> 2. Los Estados miembros garantizarán que, en caso necesario y con miras a salvaguardar la equidad del proceso, se facilite un servicio de interpretación para la comunicación entre el sospechoso o acusado y su abogado en relación directa con cualquier interrogatorio o toma de declaración durante el proceso, o con la presentación de un recurso u otras solicitudes procesales.
>
> 3. El derecho a interpretación en virtud de los apartados 1 y 2 incluye la asistencia a personas con limitaciones auditivas o de expresión oral.
>
> 4. Los Estados miembros velarán por que se establezca un procedimiento o mecanismo para determinar si el sospechoso o acusado habla y entiende la lengua del proceso penal y si requiere la asistencia de un intérprete.
>
> 5. Los Estados miembros velarán por que, con arreglo a los procedimientos previstos por el derecho nacional, el sospechoso o acusado tenga derecho a recurrir la decisión según la cual no es necesaria la interpretación y, cuando se haya facilitado la interpretación, la posibilidad de presentar una reclamación porque la calidad de la interpretación no es suficiente para salvaguardar la equidad del proceso.

El apartado 2 anuncia "el derecho a la equidad del proceso" mediante la provisión del servicio de interpretación para la comunicación entre el sospechoso o acusado y su abogado, en cualquier trámite policial o judicial. Las personas con limitaciones auditivas o de expresión oral también tendrán derecho a intérprete. Se introduce, en el inciso siguiente, la posibilidad de reclamar la calidad de la interpretación si comprometiera la equidad del proceso. La calidad de la interpretación se alcanza una vez que el detenido esté informado íntegramente de los hechos que se les acusa y así ejercer su defensa en contra de los mismos.

b) El derecho a la traducción

Este derecho se recoge en el Artículo 3 de la Directiva Europea y se refiera a "la traducción de documentos esenciales" del proceso vinculados al ejercicio del derecho a la defensa y así "salvaguardar la equidad en el proceso". Como "documentos esenciales" se considera toda resolución que afecta a la libertad de la persona, escrito de acusación y sentencia. Del mismo modo, se pueden traducir otros documentos que la autoridad estime clave para el proceso y a la vez se introduce la posibilidad de recurrir aquella decisión emitida por parte de la autoridad, que deniegue la traducción de algún documento o pasajes del mismo. No obstante, si el acusado quisiera renunciar a su derecho, este debe ser informado de las consecuencias legales y procesales de dicha renuncia, habiendo recibido el asesoramiento legal y comprobar que la renuncia es inequívoca y voluntaria.

Por otra parte, la Directiva Europea introduce la noción de la calidad de la traducción e interpretación en su art.5.apart 2º, mediante la creación de un registro de intérpretes y traductores judiciales debidamente cualificados:

> 2. Con objeto de fomentar la idoneidad de la interpretación y traducción, así como acceso eficaz a las mismas, los Estados miembros se esforzarán por establecer uno o varios registros de traductores e intérpretes independientes debidamente cualificados. (..)

Respecto a los costes del servicio de traducción e interpretación judiciales, estos serán a cargo de los Estados miembros y ello sin tener en cuenta el resultado del proceso.

Como era de espera, España ha traspuesto, a su vez, la Directiva como Estado miembro de la Unión Europea. Sin embargo, la LECrim, en su artículo 124, menciona que los traductores serán entre los que constan en una lista de traductores e intérpretes judiciales confeccionada por la Administración competente, pero sigue siendo permisiva en cuanto a la preparación de los mimos porque pueden ser nombrados *ad hoc*:

> El traductor o intérprete judicial será designado de entre aquellos que se hallen incluidos en los listados elaborados por la Administración competente. Excepcionalmente, en aquellos supuestos que requieran la presencia urgente de un traductor o de un intérprete, y no sea posible la

> intervención de un traductor o intérprete judicial inscrito en las listas elaboradas por la Administración, en su caso, conforme a lo dispuesto en el apartado 5 del artículo anterior, se podrá habilitar como intérprete o traductor judicial eventual a otra persona conocedora del idioma empleado que se estime capacitado para el desempeño de dicha tarea (…).

Se puede apreciar, por tanto, que no se trata de ninguna trasposición de la Directiva Europea, lo cual es denunciable por el gremio judicial y profesional de los traductores. En el mismo sentido, la Magistrada Pilar de Luna (2015) ya lo había alegado en la redacción Proyecto de Ley alegando que es:

> […]un tema que resulta descuidado desde la perspectiva del derecho a la tutela judicial efectiva y que afecta al núcleo esencial de los derechos fundamentales, y que mantiene viva la norma que existe hoy en nuestra LECrim., que hoy se propugna en el Proyecto derogada. Esto vulnera claramente la Directiva Comunitaria. (De Luna: 2015).

No cabe duda alguna, pues, que el legislador español ha mostrado desinterés y falta de compromiso con los derechos fundamentales de los justiciables extranjeros. Creemos que el motivo podría atribuirse a una posible presión política ejercida por las empresas adjudicatarias de estos servicios que serán los grandes perdedores en caso de que se llevase a cabo la gestión del registro oficial de intérpretes judiciales cualificados por la Administración.

4.2. Textos legales nacionales

Si empezamos por la Carta Magna, a pesar de la ausencia de un artículo que lo declare explícitamente, el derecho a la traducción y a l interpretación en el proceso penal ha sido ampliamente desarrollado por la jurisprudencia y la doctrina al concebirlo recogido en el derecho fundamental a la tutela judicial efectiva del art. 24.1 vetando cualquier situación que provoque la indefensión de las personas: "todas las personas tienen derecho a obtener la tutela efectiva de los jueces y tribunales en el ejercicio de sus derechos e intereses legítimos sin que, en ningún caso, pueda producirse indefensión." Además, el artículo 17 habla del derecho del detenido a ser informado de sus derechos y de las razones de su detención "de modo comprensible": "Toda persona detenida debe ser informada de forma inmediata, y de modo que le sea comprensible, de sus

derechos y de las razones de su detención, no pudiendo ser obligada a declarar. Se garantiza la asistencia de abogado al detenido en las diligencias policiales y judiciales, en los términos que la Ley establezca."

No obstante, lo anterior, la Ley de Enjuiciamiento Criminal que, supuestamente, debería acoger la efectiva transposición de la Directiva europea, pero lo que se constata es una contradicción entre sus diversos artículos, como ejemplo, lo dispuesto en el art.124:

> El traductor o intérprete judicial será designado de entre aquellos que se hallen incluidos en los listados elaborados por la Administración competente. Excepcionalmente, en aquellos supuestos que requieran la presencia urgente de un traductor o de un intérprete, y no sea posible la intervención de un traductor o intérprete judicial inscrito en las listas elaboradas por la Administración, en su caso, conforme a lo dispuesto en el apartado 5 del artículo anterior, se podrá habilitar como intérprete o traductor judicial eventual a otra persona conocedora del idioma empleado que se estime capacitado para el desempeño de dicha tarea.

Si bien que, en este artículo se habla de la existencia de una lista (inminente registro) para designar a los intérpretes, admite, sin embargo, la excepcionalidad de que se nombrará como intérprete a cualquiera. Es justamente la práctica que, según nuestra experiencia profesional en este ámbito, se está llevando a cabo. Pues la excepcionalidad se ha convertido en la regla general porque es bastante frecuente que los funcionarios de los juzgados no se acuerdan de solicitar intérpretes con tiempo suficiente a la actuación requerida, siendo lo más habitual, llamar a las empresas adjudicatarias "sobre la marcha" para solicitar la intervención de un intérprete. En consecuencia, no se percibe ningún tipo de control previo o rigor en la labor que desempeñan las personas designadas como intérprete en un juicio.

Por otro lado, el hecho de explicitar el requisito de "titulación" para los nombrados como intérpretes, pero sin mencionar cuál es la titulación exactamente, se contradice con el orden de prelación en caso de que no se tuviera dicha titulación, así se menciona en el art.441:

> El intérprete será elegido entre los que tengan título de tales, si los hubiere en el pueblo. En su defecto será nombrado un maestro del correspondiente idioma, y si tampoco lo hubiere, cualquier persona que lo sepa. Si ni aun de esta manera pudiera obtenerse la traducción, y las revelaciones que se esperasen del testigo fueren importantes, se redactará el pliego de preguntas que hayan de dirigírsele, y se remitirá a la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Estado para que, con preferencia a todo otro trabajo, sean traducidas al idioma que hable el

> testigo. El interrogatorio ya traducido se entregará al testigo para que, a presencia del Juez, se entere de su contenido y se redacte por escrito en su idioma las oportunas contestaciones, las cuales se remitirán del mismo modo que las preguntas a la Interpretación de Lenguas. Estas diligencias las practicarán los Jueces con la mayor actividad.

No obstante, en el procedimiento abreviado (pena inferior a 9 años), conforme al art.762.9º, se prescinde del requisito de la titulación oficial: "Cuando los imputados o testigos no hablaren o no entendieren el idioma español, se procederá de conformidad con lo dispuesto en los artículos 398, 440 y 441, sin que sea preciso que el intérprete designado tenga título oficial".

En el mismo orden de ideas, hemos de destacar la novedad introducida en el Reglamento penitenciario en cuanto a la traducción e interpretación. Así, la Administración penitenciaria se ha visto también afectada en cuanto al derecho del recluso a ser informado y asistido por un intérprete de su idioma. Este Reglamento desarrolla la Ley Orgánica 1/1979, de 26 de septiembre, General Penitenciaria incluyendo al traductor y/o intérprete en su art.15.5:

> Los internos extranjeros tienen derecho a que se ponga en conocimiento de las autoridades diplomáticas o consulares correspondientes su ingreso en prisión. A tal fin, en el momento del ingreso, incluido el voluntario a que se refiere el artículo siguiente, se les informará de forma comprensible, a ser posible en su propio idioma, de este derecho, recabando por escrito su autorización para proceder, en su caso, a tal comunicación.

Por otro lado, el artículo 46.5 dispone que "por razones de seguridad, del buen orden del establecimiento o del interés del tratamiento (…) cuando el idioma utilizado no pueda ser traducido en el establecimiento, se remitirá el escrito al centro directivo para su traducción y curso posterior". La importancia de la traducción en los centros penitenciario incide directamente en el comportamiento del reo puesto que contribuye a que conozca el régimen disciplinario del centro, medidas de seguimiento y formas de acceder al tercer grado.

Por último, cabe recalcar que, el derecho a la traducción y a la interpretación conforman la cristalización de los principios de seguridad jurídica, equidad en el proceso incluidos en el derecho a la tutela judicial efectiva del artículo.24 de la CE. En este sentido, el derecho a la tutela

judicial efectiva ha de prescribir una traducción y/o interpretación de calidad, aunque esta noción de calidad está mínimamente tratada en la investigación excepto algunos trabajos como el de Ortega Arjonilla (2007). Así lo articula la Directiva europea en el apar.8 del art. 2 en el sentido de que, los Estados han de poner en marcha los mecanismos oportunos para lograr una calidad suficiente de la traducción y/o interpretación. En consecuencia, no podemos hablar de esta calidad si no atendemos al nivel de formación y preparación de los intérpretes/traductores judiciales. (El Krirh, 2016:84 y ss).

5. LA DIVERSIDAD (SOCIO)LINGÜÍSTICA EN LA INTERPRETACIÓN JUDICIAL PENAL FRANCÉS

5.1. La variedad dialectal o diatópica en lengua francesa

La variación diatópica en lengua francesa está marcada tanto por la amplitud, como por la fragmentación del espacio geográfico en el que se produce (francofonía). No obstante, la francofonía y ser francófono se suelen utilizar con distintas connotaciones al referirse unas veces a territorios donde el francés es la primera lengua, pero ¿materna o como lengua extranjera? Y otras veces abarca las zonas geográficas donde el francés es una segunda lengua oficial. Pero los escenarios donde el francés es una segunda lengua, son más complejos como en el caso de los DROM, el Magreb, la África subsahariana o Próximo Oriente. Por otro lado, las zonas geográficas donde la lengua francesa es lengua materna como el Quebec donde se utilizan frecuentemente los anglicismos.

Desde una perspectiva sociolingüística, delimitar los conceptos de "lengua vernácula" y lengua "vehicular" corresponde principalmente al estatus que ocupa una lengua. Será vernácula si es primera lengua y vehicular si es la segunda. (Calvet, 1993b). En efecto, una lengua es vernácula cuando se habla en casa y fuera por una amplia comunidad; y es vehicular cuando es una segunda lengua utilizada para la comunicación formal entre distintas administraciones y entre estas y los ciudadanos que no la tienen como primera lengua. (Gadet, 2003ª: 93).

Sea cual fuera la definición, el francés del hexágono, al entrar en contacto con otras lenguas indígenas, en varios países, ha tenido que adaptarse a las marcas sociolingüísticas del ámbito geográfico en que se usa. De ello surgieron varios modelos de clasificación entre los cuales destacamos la clasificación de Gregory y Carroll (1978:10) de *las variedades dialectales* en idiolecto*,* dialecto temporal, dialecto geográfico, dialecto social, dialecto estándar debidos a la variación lexical:

> La variation léxicale géographique peut être rapidement définie comme étant l'ensemble des différences qui touchent le vocabulaire d'une langue (sa composition ou son utilisation) en fonction du territoire où elle est en usage (continents,pays, régions, Éstats, localités, etc.). En general, plus une langue est parlée sur un vaste territoire, plus cette variation geographique est perceptible. (Galarneu y Vézina, 2008:4).

Cabe señalar que, la variación lingüística es a su vez una marca cultural en el lenguaje (Risager,2007) que representa una identidad lingüística, fruto o resultado de la identidad cultural, es el "sentiment d'appartenance collective" (Blanchet, 2007: 22). Por tanto, la diversidad cultural del espacio francófono es una manifestación de su identidad cultural.

Volviéndonos sobre la variedad topolectal como parte de la variación lingüística, A. Van Drom (2010) la vincula con la "identidad" y a la "nación" conformando la "communauté imaginaire":

> (…) une variété topolectale trouve sa spécifité non seulement dans l'espace physique, mais également dans un espace imaginaire. Afin de rendre compte de cette troisième dimensión qui s'ajoute au sens de la variation topolectale (outre son histoire et son mode de formation), nous avons retravaillé la grille d'analyse de Poirier (1995). Plus spécifiquement, nous avons conçu un modèle à trois dimensions, qui reprend les axes différentiel et historique de Poirier, et y ajoute un axe stylistique. Le modèle s'inspire d'un tétraédre, une figure géométrique qui représente non seulement la tridimensionnalité du phénomène à l'étude, mais également le poids égal de chaque arêté. (Van Drom (2010:722)

La autora resalta el papel de la variante topolectal en la "construction discursive de l'identité". Esto se puede percibir en regiones francófonas como Quebec donde se introducen *québecismes* en la lexicología, en Bélgica con el uso de los *belgicismes* y en Suiza con los *helvétismes* ya reconocidos como "variedades nacionales".

5.2. LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA EN LENGUA FRANCESA EN LA COMPETENCIA INTERCULTURAL DE LOS INTÉRPRETES JUDICIALES

En el contexto comunitario de aprendizaje de lenguas, se adopta un enfoque comunicativo que reconoce la diversidad lingüística y la multiculturalidad como un motor de desarrollo y prosperidad de los europeos. Así, el Preámbulo a la R (98) del MCER reafirma sus objetivos políticos en el ámbito de las lenguas entre los que se destacan:

> Propiciar el entendimiento, la tolerancia y el respeto mutuos respecto a las identidades y a la diversidad cultural por medio de una comunicación internacional más eficaz.; mantener y desarrollar la riqueza y la diversidad de la vida cultural europea mediante un mejor conocimiento mutuo de las lenguas nacionales y regionales, incluidas las menos estudiadas; satisfacer las necesidades de una Europa multilingüe y multicultural desarrollando considerablemente la habilidad de los europeos para comunicarse entre sí superando las barreras lingüísticas y culturales. Para ello se requiere que se fomente el esfuerzo constante a lo largo de toda la vida, que este esfuerzo tenga una base organizada y que las entidades competentes financien los medios necesarios en todos los niveles educativos; evitar los peligros que pudiera ocasionar la marginación de aquellos que carezcan de las destrezas necesarias para comunicarse en una Europa interactiva. (MCER,2001).

En relación con la competencia comunicativa, el marco común europeo de referencias para las lenguas (MCER,2001) en el **capítulo 2** (2.1.2) anuncia que la competencia comunicativa se estructura a través de los elementos lingüísticos, sociolingüísticos y pragmáticos. Nos interesa a efectos de este estudio, el componente sociolingüístico:

> Las competencias sociolingüísticas se refieren a las condiciones socioculturales del uso de la lengua. Mediante su sensibilidad a las convenciones sociales (las normas de cortesía, las normas que ordenan las relaciones entre generaciones, sexos, clases y grupos sociales, la codificación lingüística de determinados rituales fundamentales para el funcionamiento de una comunidad), el componente sociolingüístico afecta considerablemente a toda la comunicación lingüística entre representantes de distintas culturas, aunque puede que los integrantes a menudo no sean conscientes de su influencia.

Así pues, la identificación de los distintos grupos sociales dentro de una comunidad lingüística, como la francófona, constituye un eje de la competencia comunicativa, además de reforzar "la conciencia intercultural" reconocida en el **capítulo 5** del texto (5.1.1.3). Esta incluye "el

conocimiento, la percepción y la comprensión de la relación" entre la cultura origen y la de recepción, detectar puntos comunes y rasgos diferenciadores entre ambas. En este apunte, interviene "la conciencia de la diversidad regional y social" en los dos universos, yendo más allá de su lengua materna en la medida en que "la consciencia intercultural supone una toma de conciencia del modo en que aparece la comunidad desde la perspectiva de los demás, a menudo, en forma de estereotipos nacionales". La conciencia descrita va de la mano con una serie de destrezas y habilidades interculturales como la capacidad de relacionar entre sí la cultura de origen y la cultura extranjera; la sensibilidad cultural y la capacidad de identificar y utilizar una variedad de estrategias para establecer contacto con personas de otras culturas; la capacidad de cumplir el papel de intermediario cultural entre la cultura propia y la cultura extranjera, y de abordar con eficacia los malentendidos interculturales y las situaciones conflictivas; la capacidad de superar relaciones estereotipadas, (MCER,2001).

Asimismo, dentro de la competencia sociolingüística, se ubican los marcadores lingüísticos relativos al dialecto y al acento como el reconocimiento de la clase social, la procedencia regional, el origen nacional, el grupo étnico y grupo profesional(apart.5.2.2.2).

Desde el punto de vista de la mediación intercultural, una de las actividades de la lengua es la interacción o la mediación (en concreto, interpretando o traduciendo). Las actividades de mediación se pueden desarrollar en distintos ámbitos:

> El ámbito público se refiere a todo lo relacionado con la interacción social corriente (las entidades empresariales y administrativas, los servicios públicos, las actividades culturales y de ocio de carácter público, las relaciones con los medios de comunicación, etc.). De forma complementaria, el ámbito personal comprende las relaciones familiares y las prácticas sociales individuales. El ámbito profesional abarca todo lo relativo a las actividades y las relaciones de una persona en el ejercicio de su profesión. El ámbito educativo tiene que ver con el contexto de aprendizaje o formación (generalmente de carácter institucional), donde el objetivo consiste en la adquisición de conocimientos o destrezas específicas.

En consonancia con lo mencionado, el contexto judicial representa el ámbito público de la actividad de la mediación, en concreto la de

interpretación y en el que nos interesa conocer las estrategias de mediación según el MCER (apartado 4.4.4.3):

> Las estrategias de mediación reflejan las formas de abordar las demandas del uso limitado de recursos para procesar la información y establecer significado equivalente. Este proceso puede suponer una cierta planificación previa para organizar y aprovechar al máximo los recursos (*Desarrollo de los conocimientos previos; Búsqueda de apoyos; Preparación de un glosario*) así como la consideración de la forma en que hay que abordar la tarea concreta (*Consideración de las necesidades del interlocutor; Selección del tamaño de la unidad de interpretación*). Durante el proceso de interpretación, explicación o traducción, el mediador necesita ver lo que viene a continuación mientras formula lo que se acaba de decir, generalmente, haciendo malabarismos con dos distintos «fragmentos» o unidades de interpretación simultáneamente (*Previsión*). Tiene que apuntar las formas de expresar las cosas para aumentar su glosario (*Anotación de posibilidades y equivalencias*) y construir «islas de fiabilidad», (fragmentos «prefabricados»), lo que libera capacidad de procesamiento para la previsión. Por otra parte, el mediador también tiene que utilizar técnicas para eludir las incertidumbres y para evitar la interrupción mientras mantiene la previsión (*Salvar obstáculos*). La evaluación tiene lugar en un nivel comunicativo (*Comprobación de la congruencia*) y a nivel lingüístico (*Comprobación de la coherencia*), y desde luego, respecto a la traducción escrita, provoca la corrección mediante la consulta de obras de referencia y de personas que tengan conocimientos en el campo en cuestión (*Precisión mediante la consulta de diccionarios; consulta de expertos y de fuentes*).

Para llevar a cabo todas las estrategias de mediación descritas en el MCER, es necesario comprobar, previamente, la preparación sociolingüística del intérprete en las lenguas de trabajo, sin las cuales, las técnicas descritas serían inútiles. Reconocer la variante utilizada por las personas que comparecen ante el tribunal es decisivo para emprender con éxito y honestidad la mediación intercultural que también se articula en el lenguaje no verbal.

6.CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos concluir que los derechos fundamentales como el derecho a la tutal judicial efectiva para los justiciables, no se traduce solo en una buena infraestructura judicial (personal y medios), sino en la satisfacción de las necesidades comunicativas de la población inmigrante cuyas cotizaciones y aportes a la Hacienda pública

son más que notables en las arcas del Estado. Por tanto, contribuyen como los ciudadanos nacionales a sufragar los gastos públicos de la Administración de justicia.

Sin embargo, a pesar de que existen normas de rango superior a la normativa nacional sobre el derecho a una traducción e interpretación de calidad, el Estado español ha optado por perpetuar la vulneración de este derecho de los inmigrantes mediante el vigente sistema de licitación (a modo de subasta escogiendo el precio más bajo ofrecido por las empresas de traducción) del servicio de traducción e interpretación. Dichas empresas siguen contratando a intérpretes no cualificados, sin formación en la mediación intercultural ni en traducción. Choca, pues, que subsista esta situación, injusta, tanto para los inmigrantes como para los traductores e intérpretes cualificados, sobre todo si se tiene en cuenta que los problemas de comunicación con el tribunal se deben al desconocimiento de las variantes diatópicas y las marcas culturales por los interpretes no cualificados. Otro problema grave es la terminología jurídica expresada en una lengua estándar, pero sin equivalentes en dialectos regionales, y a la que el intérprete ha de encontrar una fórmula lingüística que acerca al justiciable del contenido del delito que se le imputa. Es el caso del francés en el Magreb o en Canadá, donde es combinado con variantes regionales que el intérprete debe dominar.

En base a lo anterior, se puede deducir que la formación de intérpretes judiciales ha de contener necesariamente un módulo de interculturalidad relacionado con las lenguas de trabajo. No basta pues con ser Graduado en Traducción e Interpretación, sino que, la especialización en el ámbito de su actuación resulta necesaria, unida a la inaplazable sensibilización de la sociedad en su conjunto. Todo ello contribuirá a una revalorización de la labor de los intérpretes y a ser conscientes de la gravedad que entraña el quebrantamiento del principio de equidad en el proceso.

7.BIBLIOGRAFÍA

Blanchet, P. et Diaz, O. M. (Dir.).(2007) Pluralité linguistique et approches interculturelles, *revue Synergies Chili,* n° 3, p.240.[http://cla.univ-fcomte.fr/gerflint/chili3/chili3.html.]

Calvet, L.-J. (1993b). Véhicularité, véhicularisation. En Robillard, D. y Beniamino, M (éds.), *Le français dans l'espace francophone : description linguistique et sociolinguistique de la francophonie.* Virginia, Volume 1.

Campos López, J.G. (n.f). Mediación intercultural y traducción/interpretación en los servicios públicos: el caso de la atención sanitaria a población inmigrante de origen magrebí. En *Jornadas de foment de la investigación*. Universidad de Jaume I.

De Luna, P. (2015). Un inmigrante indocumentado es como un pez que se desangra. *Diario La Ley*, n.º 8640, (6 de noviembre de 2015).

El Krirh, K. (2016). *Sobre la traducción jurídica y judicial. Estudio de la variación aplicado a la terminología del derecho penal y procesal penal español-árbe-francés*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

Gadet, F. (2003a). La variation: le français dans l'espace social, régional et international. En Yaguello, M. (éds.) Le grand livre de la langue française. Editions du Seuils.pp.91-152.

Galarneau, Annie; Vézina,R.(2008) .Réfléxions paratiques relatives à la variation topolectale en terminologie. *Office québécois de la langue française*.DOI [10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2008.46455]

Gregory, M., y Carroll, S. (1978). *Language and situation: language varieties and their social contexts*. Routeledge and Kegan Paul.

Risager, K. (2007). *Language and Culture Pedagogy. From a National to a Transnational Paradigm*. Multilingual Matters LTD.

Van Drom, A. (2010). Le français quebecois : l'expression d'une nation.*Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes.*De Gruyter.pp.715-725.

EVALUACIÓN Y COMUNICACIÓN INFORMACIONAL. UN ESTUDIO DE AUTOPERCEPCIÓN POR ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

CARLOS RENÉ CONTRERAS CÁZAREZ
Universidad de Sonora
REYNA DE LOS ÁNGELES CAMPA ÁLVAREZ
Universidad de Sonora

1. INTRODUCCIÓN

El anuncio de la emergencia sanitaria provocó el cierre global de las instituciones educativas en todos los niveles desde el inicial al superior, esto como medida para la contención y propagación del virus; lo que obligó a los centros educativos adaptar abruptamente estrategias para la continuidad del ciclo escolar, pasando de un modelo tradicional de enseñanza- aprendizaje mediado por la presencialidad a un modelo a distancia mediado por las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) (Baptista et al., 2020; Moreno, 2020; Vera, Gellibert y Zapata, 2021).

La importancia de los procesos educativos ante este nuevo escenario requiere una redimensión y revaluación en sus prácticas para enfrentar el ritmo acelerado de las innovaciones tecnológicas en la sociedad de la información y del conocimiento actual (Carneiro, Toscano y Díaz, 2019; García, 2021; Pérez et al., 2018). En suma, a lo anterior, la pandemia enmarca un antes y un después en la dinámica de interconexión, autogestión del conocimiento y aprendizaje en la comunidad educativa, lo que conlleva a una redirección para hacer más eficiente el uso de las TIC en la formación académica y en la praxis que se tiene en la vida cotidiana (Camacho, et al., 2020; Cueva, 2020; Expósito y Masollier; 2020; Mendoza, 2020).

Por su parte, las Instituciones de Educación Superior (IES) en México están haciendo lo correspondiente en materia de inclusión de la tecnología en el proceso educativo; al menos así lo demuestran estudios con relación al equipamiento e infraestructura de las universidades (Brenes y Hernández, 2018; Oleksandr et al., 2020 en George y Salado, 2022) sin dejar de lado, las investigaciones desde la percepción de estudiantes universitarios sobre el uso de las tecnologías digitales para el aprendizaje (Ramírez y Barragán, 2018; Carranza et al., 2018 en íbidem, 2022). En este sentido, un reto preponderante en las IES es garantizar la formación de profesionistas en distintos campos del conocimiento, con una visión crítica y reflexiva que brinden un valor agregado a la sociedad. Por tal motivo, es necesario el desarrollo de competencias, entre ellas, la apropiación de los recursos informacionales y tecnológicos para el aprendizaje a lo largo de la vida (Díaz y Loyola, 2021; George, 2021).

Bajo esta perspectiva, Valenzuela-Urra et al., (2021) refiere que, para hacer frente a los cambios tecnológicos, es esencial el dominio de competencias informacionales; la cuales incluyen las variables de búsqueda, evaluación, procesamiento y comunicación de la información. Dichas competencias resultan claves en todos los niveles educativos desde el inicial al superior; haciendo énfasis en el contexto universitario y los niveles de exigencias académicas requeridas, se debe formar a los futuros profesionistas con capacidades y habilidades para la búsqueda y gestión de la información disponible en la red, evaluando de una manera ética y discerniendo la utilidad de la misma (De los Santos y Martínez, 2021); para generar entornos virtuales colaborativos y comunicar la información apropiadamente, y de esta forma poder aplicar, transmitir y generar un nuevo conocimiento de una manera crítica y con objetividad (Sales, et al., 2020).

Según los datos arrojados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2021) en colaboración con la Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) (2020), indican que en México existen 84.1 millones de usuarios de internet, de los cuales se destaca que un 90.5% tienen entre 18 a 24 años de edad, ocupando el primer lugar de consumo; los tres principales medios electrónicos para la conexión de internet son: celular

inteligente (Smartphone) con 96.0%, computadora portátil con 33.7% y televisor con acceso a internet 22.2%. Las actividades principales que realizan son: entretenimiento (93.8%), búsqueda de la información (91.0%) y acceso a redes sociales para comunicarse (89.0%). De acuerdo con el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) (2020) en México los usuarios de internet señalan como principales problemas al conectarse a la red: 1) lentitud en la transferencia de la información (50.1%), 2) interrupciones en el servicio (38.6%) y 3) exceso de información no deseada (25.5 %).

Lo antes referido, tiene un impacto significativo en los aprendizajes de los educandos y el logro de competencias mediadas por las TIC; ya que en este contexto de confinamiento es requisito indispensable que se desarrollen competencias informacionales que permitan gestionar los propios aprendizajes para desenvolverse de manera eficiente, reflexiva y de calidad (Covarrubias, 2021; López y Sevillano, 2020; Moreira, 2019; Tejedor et al., 2020). Como aspecto corolario, este estudio plantea como objetivo analizar la asociación entre las escalas de evaluación y comunicación de la información como dimensiones de la competencia informacional desde la autopercepción de estudiantes de educación superior en México.

1.1. REFERENTES TEÓRICOS DE LA COMPETENCIA INFORMACIONAL

Ríos y Herrera (2017) definen el término de competencias como la integración de conocimientos, habilidades y actitudes para desempeñar efectivamente un conjunto de funciones. Las competencias informacionales forman parte del campo de la Alfabetización informacional (ALFIN) como respuesta a la necesidad de formación de profesionistas capacitados en el uso, tratamiento y evaluación de los recursos informacionales (Barceló, 2022).

Por su parte, Pinto et al., (2011) refieren que las competencias informacionales conforman el conjunto de conocimientos, habilidades y conductas que despliegan los individuos para reconocer la información, localizarla, evaluarla y dar un uso adecuado de manera ética en la construcción y comunicación del conocimiento. Por su parte, De los Santos y Martínez (2021) consideran a estas como la capacidad de utilizar

integradamente conocimientos, valores y habilidades para la resolución de problemas y la evaluación óptima de la información.

1.2. ESCALAS DE LA COMPETENCIA INFORMACIONAL

1.2.1. Evaluación de la información (EI)

Valenzuela *et* al., (2021), señala que la EI consiste en analizar las fuentes de forma crítica, seleccionando aquella información que brinde veracidad y sustento. Por lo cual, se deben considerar cuestiones éticas que suponen el uso de la información para un uso legal. Esto implica un procesamiento cognitivo y motivacional donde los estudiantes deben realizar un proceso mental complejo para reunir, comprender, procesar y evaluar la información (Basilotta, et al., 2020; De los Santos, 2021).

Por su parte, Falcato (2019) refiere en sus estudios que en el campo de la información se interactúa con grandes volúmenes de recursos informacionales, sin embargo, existe una escaza habilidad para filtrar y seleccionar dicha información, además hay diversos factores que intervienen en la evaluación como concientizar los sesgos, veracidad, limitaciones y alcances de la información obtenida.

1.2.2. Comunicación de la información (CI)

La CI se entiende como proceso que permite socializar la información, partiendo del resultado de las búsquedas en diferentes fuentes con el fin de elaborar un producto que pueden ser presentaciones, ensayos, ponencias, artículos científicos, entre otros; con el fin de comunicarlo, comprenderlo, analizarlo y generar un nuevo conocimiento (Carvajal, Colunga y Montejo, 2013). En estricto sentido, Gutiérrez y Cabero (2016) señalan que la habilidad para comunicar información es altamente percibida por los estudiantes universitarios. Sin embargo, otros autores declaran que los estudiantes se comunican más por medio de redes sociales, chats, correo electrónico o mensajería instantánea (Gutiérrez y Serrano, 2016; Álvarez et al, 2017).

En palabras de López y Sevillano (2020), la comunicación en ambientes digitales alude a participar de forma apropiada en espacios virtuales al igual que el empleo de herramientas que la web ofrece para difundir y

comunicar la información y contribuir en colectivos o redes tanto académicas como extraescolares. Por su parte, Koltay (2011) propone a la interacción, divulgación y difusión como competencias determinantes de la comunicación en ambientes virtuales. Así pues, ser competente, implica, ser hábil para comunicar en entornos digitales, compartir recursos o materiales a través de herramientas en línea, conectar y colaborar con otros a través de la interacción y la participación en comunidades y grupos en redes.

1.3. HIPÓTESIS

1.3.1. Hipótesis de la investigación (H1)

Las escalas de la competencia informacional: evaluación y comunicación se relacionan fuerte y positivamente.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Analizar la asociación de las escalas de evaluación y comunicación de la información como dimensiones de la competencia informacional en estudiantes universitarios.

3. METODOLOGÍA

La presente investigación tiene su fundamento en el enfoque cuantitativo con el método hipotético-deductivo. A menudo los estudios de carácter cuantitativo son empleados para la búsqueda y procesamiento de información –referentes teóricos, metodológicos, prácticos y en otro para la elaboración de conocimiento (Rodríguez y Pérez, 2017). En otras palabras, la mayoría de estas investigaciones tienen como finalidad la búsqueda y transformación de la información empírica en conocimiento científico a partir de la construcción y conformación de marcos teóricos-metodológicos, que precisan el nuevo conocimiento hasta la consecución de los resultados (Contreras y Campa, 2017). Por otra parte, el método hipotético deductivo es uno de los más reconocidos con presencia

en los estudios racionales, y tienen como característica fundamental, partir de una hipótesis inferida de principios o leyes, aplicando las reglas de la deducción. Para Popper (2008) el modelo hipotético-deductivo consiste en la generación de hipótesis a partir de dos premisas, (1) leyes y teorías científicas (enunciado nomológico) y (2) empírica (el hecho observable que genera el problema y motiva la indagación); mientras que para Rodríguez y Pérez (2017) la esencia de este modelo radica en hacer uso de la verdad o falsedad de la hipótesis que ponemos a prueba.

3.1. Alcance y Diseño de la investigación

El alcance del estudio es de corte descriptivo-correlacional con un diseño no experimental-transeccional. Los estudios descriptivos-correlacionales, según Contreras, León y Zozaya (2020) expresan que, además de especificar propiedades y características de las variables analizadas, es posible establecer sus relaciones. Estos tipos de investigación no suponen una causalidad entre las variables de estudio, sino que su propósito fundamental radica en establecer su asociación y describir las propiedades y características de las dimensiones analizadas; mientras que los estudios no experimentales-transeccionales, tienen como principal característica la no manipulación de las dimensiones que intervienen en la investigación y las mediciones se recolectan en un solo periodo de tiempo (Contreras y León, 2019).

3.2. Técnica de recolección de información

La encuesta se considera en primera instancia como una técnica de recogida de datos a través de la interrogación de los sujetos cuya finalidad es la de obtener de manera sistemática medidas sobre los conceptos que se derivan de una problemática de investigación previamente construida (López y Fachelli, 2015). Lanuez y Fernández (2014) consideran a esta técnica como el método empírico que utiliza un instrumento o formulario impreso o digital, destinado a obtener respuestas sobre el problema de estudio, y que los sujetos participantes llenan por sí mismos. Por su parte, Hueso y Cascant (2012) explican que esta técnica permite obtener

datos referentes a niveles de conocimientos, habilidades y actitudes, coincidiendo con la finalidad de la presente investigación.

3.3. Participantes

La muestra estuvo constituida por 485 participantes de dos programas de Licenciatura de un centro de educación superior público en el norte de México. Los estudiantes se seleccionaron mediante el método no probabilístico intencionado. Los estudios no probabilísticos son aquellos en los que no conocemos la probabilidad de que un elemento de la población pase a formar parte de la muestra (Contreras, 2020); ya que la selección de los elementos muestrales depende en gran medida del criterio o juicio del investigador, por lo que no se puede calcular el error muestral (Arias, 2012). Para fines de la investigación, los criterios de selección fueron: (1) fácil acceso con los diversos centros universitarios y (2) proximidad con los estudiantes.

3.4. Instrumento y validación

Las escalas que componen al instrumento son: Evaluación de la Información (EI) y Comunicación de la Información (CI). La EI está integrada por 8 ítems y mide la habilidad para juzgar y discriminar información confiable de la que no lo es, así como la capacidad de reconocer sitios de poca credibilidad en internet y evaluar si la información que se consulta es reciente y útil. Por su parte, la CI está integrada por se retomó del estudio de Contreras y Gutiérrez (2022), en el que se evidencia, por una parte, compartir, difundir y publicar materiales de consulta por diversas plataformas digitales, y por otra, la participación en foros y canales de discusión.

La validación del instrumento se llevó a cabo en dos fases. La primera por expertos (docentes investigadores) de instituciones públicas y privadas de educación superior en México. La segunda fase fue por medio de un pilotaje a 84 estudiantes en dos IES de carácter público y privado. El índice alfa de Cronbach para mediar la confiabilidad del instrumento en el levantamiento piloto fue de .92, arrojando una medida más que aceptable para la confiabilidad del cuestionario.

3.5. Análisis de los datos

Para el análisis de los datos recabados, se creó una matriz de datos en el programa estadístico para las ciencias sociales (SPSS por sus siglas en inglés), versión 23. Se realizaron los análisis descriptivos para las variables académicas y sociodemográficas. Como parte de los análisis estadísticos se obtuvieron las medidas de tendencia central: mínimo (Mín), máximo (Máx), media (M), desviación estándar (DE) y el análisis de confiabilidad para cada una de las escalas que conforman al cuestionario mediante el coeficiente alfa de Cronbach (α). Se optó por el coeficiente de Cronbach para garantizar la consistencia interna de las escalas utilizadas. Por su parte, la literatura especializada establece que los valores aceptables de esta medida estadística pueden oscilar entre un nivel suficiente y satisfactorio (.60 y .70) (Griethuijsen, Eijck, Haste, Brok, Skinner, Mansour, Savran y BouJaoude, 2014, en León, Contreras y Meneses, 2021).

Una vez realizado el análisis para evaluar la consistencia interna y confiabilidad de las escalas del cuestionario, se realizó el análisis de correlaciones para pruebas no paramétricas de Rho Spearman. Este tipo de prueba resulta idónea para inspeccionar el comportamiento de variables cuantitativas al interactuar de forma conjunta (Roy, Rivas, Pérez y Palacios, 2019, en Contreras, León-Duarte y Zozaya, 2020). así pues, con la finalidad de analizar las correlaciones bivariadas con las escalas de la competencia informacional y la contrastación de la hipótesis inicial, se empleó la prueba de Spearman, ya que ésta es la recomendable para variables numéricas de tipo ordinal y de información general.

4. RESULTADOS

En una primera radiografía del estudio, se muestran a continuación los resultados de los análisis de tendencia central: medias y desviación estándar de las escalas: evaluación y comunicación de la información. En este mismo orden se presentan las frecuencias y descriptivos de estas dimensiones.

4.1. DESCRIPTIVOS DE LA ESCALA: EVALUACIÓN DE LA INFORMACIÓN

De acuerdo con la escala evaluación de la información (Tabla 1), el análisis de tendencia central mostró medias moderadas a altas en su mayoría (3.22 a 4.46). El ítem que presentó la media más baja de esta dimensión (3.22) fue "Reconozco la clasificación de diversos materiales de consulta, según su tipología, tales como: artículos de investigación y divulgación, libros digitales, capítulos de libro, ensayos académicos y científicos, tesis, reseñas, entre otros". Por su parte, el ítem con la media más alta (4.46) fue "Evalúo que la información que consulto en internet sea reciente o de actualidad".

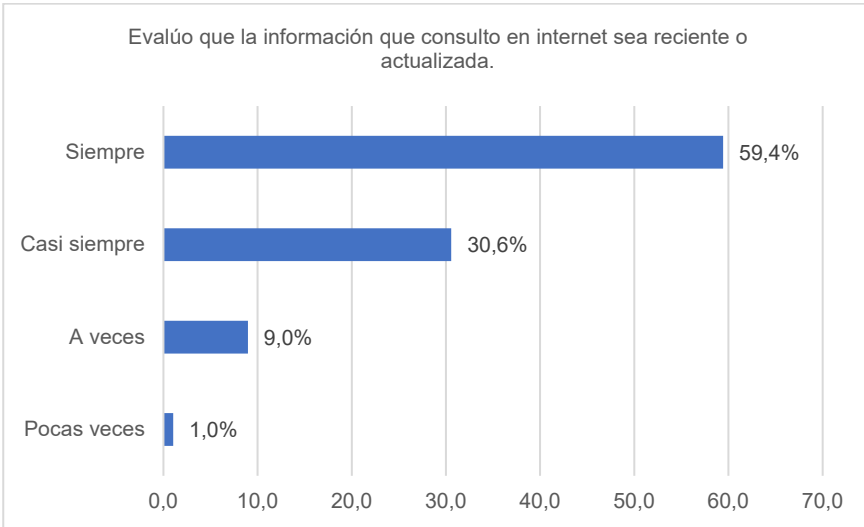
TABLA 1. *Medidas de tendencia central para la evaluación de la información desde la autopercepción del estudiante universitario*

Ítems	N	Mínimo	Máximo	Media	D.E
1. Sé juzgar la calidad de los materiales que consulto en internet	485	1	5	3.90	1.112
2. Sé discriminar entre una información confiable y no confiable	485	1	5	4.01	1.121
3. Soy capaz de reconocer sitios en internet falsos y de poca credibilidad.	485	1	5	4.06	1.146
4. Soy capaz de contrastar la información y materiales de consulta en internet para trabajos académicos.	485	1	5	4.09	1.012
5. Reconozco la clasificación de diversos materiales de consulta, según su tipología (Ej. Artículos de investigación y divulgación, libros digitales, capítulos de libro, ensayos académicos y científicos, tesis, reseñas, entre otros).	485	1	5	3.22	1.476
6. Soy capaz de detectar errores ortográficos y gramaticales en la información que consulto en internet (Ej. Signos de puntuación, sintaxis, acentuación, vicios del lenguaje, cohesión y estructura superficial, entre otros).	485	1	5	4.15	.892
7. Reconozco y detecto cuando la información me es útil para la elaboración de trabajos académicos.	485	1	5	4.32	1.026
8.Evalúo que la información que consulto en internet sea reciente o actualizada.	485	1	5	4.46	.801

Fuente: elaboración propia

Por cuestiones de espacio editorial, se presentan los hallazgos descriptivos más representativos en términos porcentuales en la escala de evaluación de la información. La Figura 1, muestra que la mayoría de los y las participantes se autoperciben capaces de evaluar la actualidad de la información consultada, al afirmar un 90% casi siempre y siempre; mientras que un 9% manifestó que a veces es capaz de revisar que la información que consultan sea reciente y solo un escaso 1% respondió que pocas veces evalúa si la información está actualizada.

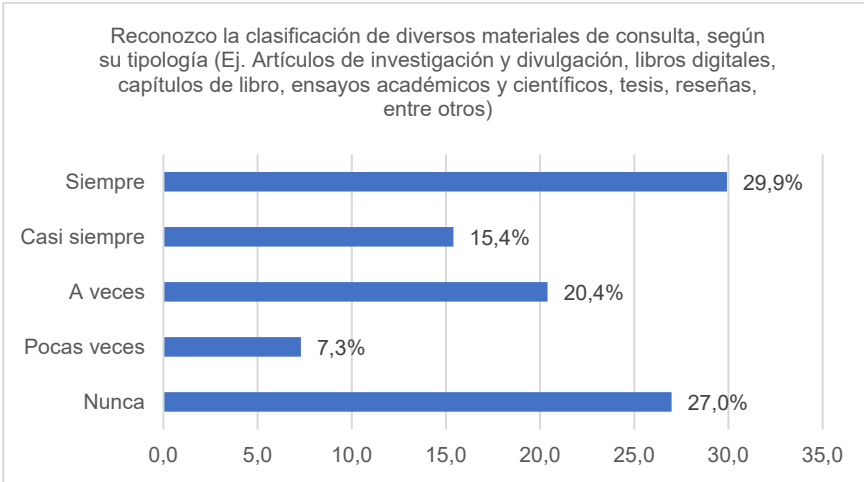
FIGURA 1. *Evaluación en la actualización de la información en Internet*



Fuente: elaboración propia

Por otra parte, la Figura 2 exhibe que el 45.3% de estudiantes universitarios son capaces de reconocer la clasificación de materiales según su tipología, tales como artículos de investigación científica, divulgación, capítulos de libros, entre otros; mientras que un 27.7% manifestó que a veces y pocas veces logra identificar esta clasificación, y un 27% restante asumió que es incapaz de lograr reconocer estas tipologías de los materiales que consulta.

FIGURA 2. *Reconocimiento en la clasificación de los diversos materiales especializados de consulta.*



Fuente: elaboración propia

4.2. DESCRIPTIVOS DE LA ESCALA: COMUNICACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Con respecto a la dimensión de comunicación de la información (Tabla 2), los resultados apuntan medias moderadas a altas (3.10 a 4.46). El ítem con la media más baja (3.10) en esta escala fue "Soy consciente del rastro de datos personales que dejo cuando navego en internet"; mientras que el ítem que presentó la media más alta (4.46), refiere a "Compartir información por las diferentes plataformas y redes sociales".

TABLA 2. *Medidas de tendencia central para la comunicación de la información desde la autopercepción del estudiante universitario*

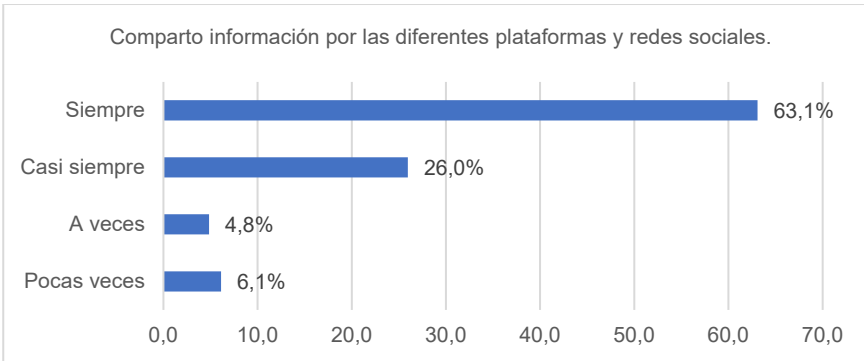
Ítems	N	Mínimo	Máximo	Media	D.E
9. Soy consciente del rastro de datos personales que dejo cuando navego en internet.	485	1	5	3.10	1.166
10. Soy capaz de elaborar presentaciones digitales para exposición y difusión de la información (Ej. Power Point, Prezi, Google Slides, SlideShare, Canva, u otros).	485	1	5	4.02	1.081

11. Identifico las diversas plataformas en internet para compartir información especializada.	485	1	5	3.96	1.029
12. Comparto información por las diferentes plataformas y redes sociales.	485	1	5	4.46	.844
13. Participo en foros, plataformas y canales de discusión.	485	1	5	3.90	.903
14. Utilizo las redes sociales para compartir información confiable.	485	1	5	4.02	1.104
15. Soy capaz de crear contenido digital (Ej. imagen, textos, tablas, videos, audios y multimedia).	485	1	5	3.92	1.122
16. Soy consciente del significado de identidad digital.	485	1	5	4.10	1.129
17. Conozco las normas básicas de netiqueta para la comunicación e interacción responsable en ambientes virtuales.	485	1	5	4.08	1.045

Fuente: elaboración propia

En la Figura 3 se puede observar que la mayoría de estudiantes con un total de 89.1% siempre y casi siempre comparten información por diversas plataformas y redes sociales; mientras que un 10.9% a veces y pocas veces comparte información por redes sociales.

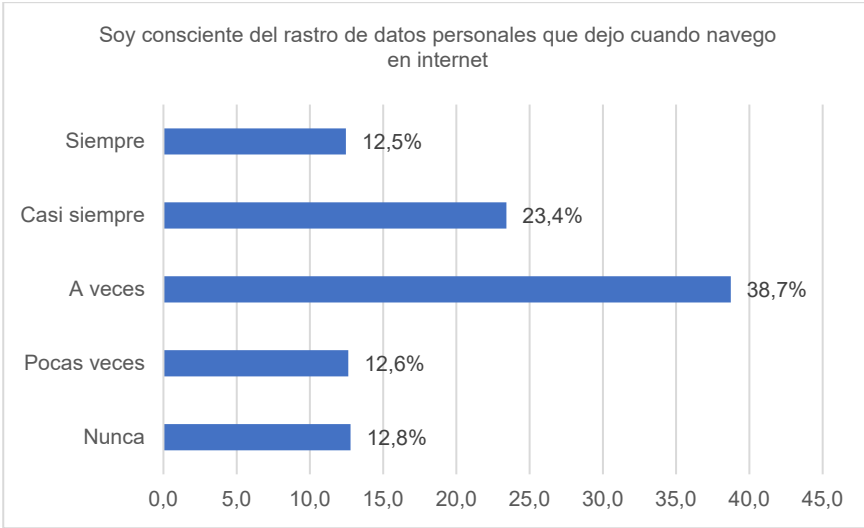
FIGURA 3. *Compartir información por diversas plataformas y redes sociales*



Fuente: elaboración propia

Por otra parte, al cuestionarles al grupo de estudiantes bajo estudio si son conscientes del rastro de datos personales que dejan cuando se navega por Internet (Fígura 4), el 35.9% respondió que siempre y casi siempre es consciente de este rastro personal. En cambio, un 51.3% opinó que a veces o pocas veces es consciente de esta huella personal mientras y un 12.8% dijo que nunca es consciente de este dato de identidad personal.

FIGURA 4. *Rastro de datos personales en Internet*



Fuente: elaboración propia

4.3. CORRELACIONES ENTRE LAS ESCALAS Y PRUEBA DE HIPÓTESIS.

En última instancia, la Tabla 3 presenta los resultados de las pruebas de correlación entre las escalas analizadas para medir el grado de asociación entre estas. Como puede observarse, la escala de comunicación de la información presenta un coeficiente de correlación Spearman de (.68) con la escala de evaluación de la información; siendo esta de carácter fuerte y positiva con un nivel de significancia a nivel 0,01 bilateral; que al interpretarse de acuerdo con las propiedades que propone Cohen (1988), por considerarse las más respetadas en la literatura científica, se afirma que el grado de correlación entre las dimensiones de la

competencia informacional es fuerte. A este respecto, se descarta la hipótesis nula (H0) la cual establece la inexistencia de correlación entre estas dos dimensiones.

TABLA 3. *Correlación entre la escala de evaluación y comunicación de la información.*

	Evaluación de la información	Comunicación de la información
Evaluación de la información	1	
Comunicación de la información	.682 **	1

** La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral).

Fuente: elaboración propia

5. DISCUSIÓN

Partiendo del objetivo de esta investigación, se propuso analizar la asociación entre las escalas de evaluación y comunicación de la información como dimensiones de la competencia información en estudiantes universitarios. En congruencia con el diseño y alcance del estudio, se realizaron los análisis descriptivos y correlacionales, con un total de 485 participantes encuestados de instituciones de educación superior públicas y privadas en México.

La evidencia empírica recabada dio cuenta que los estudiantes universitarios de instituciones públicas y privadas cuentan con un nivel de competencia intermedias-básicas en lo que respecta a la escala de evaluación de la información. En lo referente a la escala de comunicación de la información, los resultados apuntan que los estudiantes disponen de habilidades intermedias a avanzadas en difundir materiales por las diversas plataformas y redes sociales; sin embargo, existe un porcentaje considerable de estudiantes que no es consciente de los datos personales y huella digital mientras navegan en Internet.

En otras palabras, se detectó que la mayoría de estudiantes si bien comparten y divulgan materiales informativos por redes sociales u alguna otra plataforma de comunicación; también se encontró que la mayoría

de esta población bajo estudio no reconoce el rastro de datos personales y normas de netiqueta y comportamiento digital. Estos resultados coinciden con las aportaciones de Gutiérrez y Contreras (2021), donde exhibieron que la mayoría de la planta estudiantil encuestada cuenta con habilidades intermedias básicas a avanzadas en lo que refiere a la evaluación de la comunicación; mientras que el estudio de León y Contreras (2021) detectó niveles intermedios a avanzados en lo que respecta a la escala de comunicación de la información.

En cuanto al análisis de correlación reveló la asociación positiva y significativa de las escalas de evaluación y comunicación de la información; descartándose la hipótesis nula que rechaza la asociación de estas dos dimensiones bajo estudio. Estas pruebas concuerdan con otras aportaciones como las de Contreras y León (2020); Gutiérrez y Contreras (2021); quienes en sus informes encontraron un carácter de asociación débil en sus análisis. En ambos estudios las muestras de participantes fueron menores a lo que establece literatura académica-científica, y el número de ítems de los instrumentos utilizados fueron menores al cuestionario del presente estudio. En concordancia con la literatura académica, es posible afirmar que el mínimo requerido de la muestra es entre 150 y 200 participantes. En línea de estos argumentos, Martínez, et al., (2009) afirma que estos niveles de correlación resultan bajos cuando los coeficientes oscilan entre (0,26 - 0,50) y moderadas a fuertes (0,50 – 0,75).

6. CONCLUSIONES

La presente aportación optó por adaptar e incrementar el número de indicadores observables que sugería la literatura científica para evaluar las escalas de evaluación y comunicación de la información como parte de las dimensiones de la competencia informacional. En el caso particular de esta investigación, los resultados arrojaron resultados parciales en la construcción teórica y empírica recabada, favoreciendo a la amplitud de la competencia informacional en sus dimensiones analizadas.

Se concluye que las competencias informacionales de estudiantes universitarios de centros públicos y privados del noroeste de México van

en aumento según la evidencia recogida en los últimos años. Este incremento, se estima, se debe a los cambios y a las afectaciones derivados por la emergencia sanitaria Covid-19, y en consecuencia a las adaptaciones de un modelo de educación presencial a modelos de educación remota. Cabe resaltar que los resultados, pese a que fueron parciales, han sido significativos, por lo que su implicancia resulta relevante para el análisis de las competencias informacionales en aras de medir y evaluar el conocimiento y habilidades autopercibidas.

Para trabajo futuro, se sugiere incluir otras dimensiones de la competencia informacional; así como la aplicación de otros diseños y alcances de investigación, tales como explicativos y/o experimentales a fin de aumentar la precisión y la predicción de la CI. Se sugiere incluso, optar en la elección de otros paradigmas de concepción constructivista o naturalista para profundizar en las dimensiones analizadas de la competencia informacional.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación fue realizada gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), México.

8. REFERENCIAS

Baptista, L., Almazán, A. y Loeza, C. (2020). Encuesta Nacional a Docentes ante el COVID19. Retos para la educación a distancia. Revista Latinoamericana de EstudiosEducativos, 50, 41-88. https://doi.org/10.48102/rlee.2020.50.ESPECIAL.96

Barceló, M. (2022). Formación de competencias informacionales en los estudiantes del Centro Universitario Municipal de Rodas. Pedagogía y Sociedad, 24 (62), 107-130. https://revistas.uniss.edu.cu/index.php/pedagogia-y-sociedad/article/view/1365

Basilotta, V., García, A., Casillas, S. y Cabezas, M. (2020). Evaluación de competencias informacionales en escolares y estudio de algunas variables influyentes. Revista Complutense de Educación, 31(4), 517-528. https://doi.org/10.5209/rced.65835

Brenes, M. y Hernández, V. (2018). La incorporación y uso de las TIC en educación infantil. Un estudio sobre la infraestructura, la metodología didáctica y la formación del profesorado en Andalucía. Pixel-Bit, Revista de Medios y Educacion, (52), 81 96. https://doi.org/10.12795/pixelbit.2018.i52.06

Camacho, R., Rivas, C., Gaspar, M. y Quiñonez, C. (2020). Innovación y tecnología educativa en el contexto actual latinoamericano. Revista de Ciencias Sociales (Ve), 26 (3), 460472. https://doi.org/10.31876/rcs.v26i0.34139

Carranza, M., Islas, C. y Maciel, M. (2018). Percepción de los estudiantes respecto del uso de las TIC y el aprendizaje del idioma inglés. Apertura, 10(2), 50-63. http://dx.doi.org/10.32870/Ap.v10n2.1391

Carvajal, B., Colunga, S. y Montejo, M. (2013). Competencias informacionales en la formación profesional. Humanidades Médicas, 13 (2), 526-545. http://www.humanidadesmedicas.sld.cu/index.php/hm/article/view/417

Carneiro, R., Toscano, J. y Díaz, T. (2019). Los desafíos de las TIC para el cambio educativo. España: Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=667357

Cohen J. (1988) Statistical power analysis for the behavioral sciences. 2nd ed. Hillsdale, N.J: L. Erlbaum Associates; 1988. 567 p.

Contreras C. R., y Campa, R. (2017). Caracterización del perfil de los estudiantes de secundarias en el acceso y uso de internet a partir de las TIC. EDUTEC, Revista Electrónica de Tecnología Educativa, 61, 1-21. http://dx.doi.org/10.21556/edutec.2018.61

Contreras, C. R. y León, G. A. (2019). Análisis factorial de un modelo de socialización y confianza en la dependencia de Internet en estudiantes de secundaria. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 21, e25, 1-13. http://doi:10.24320/redie.2019.21.e25.2112

Contreras Cázarez, C. R. (2020). Factores que predicen el riesgo de los derechos de los menores en el uso de redes sociales. RICSH Revista Iberoamericana De Las Ciencias Sociales Y Humanísticas, 9 (17), 459 - 484. https://doi.org/10.23913/ricsh.v9i17.206

Contreras Cázarez, C. R., León Duarte, G. A., & Zozaya Durazo, L. D. (2020). Variables predictoras de riesgo frente a los derechos del infante en la era digital. Un estudio de México y España. Edutec. Revista Electrónica De Tecnología Educativa, (73), 122 139. https://doi.org/10.21556/edutec.2020.73.1549.

Contreras Cázarez, C.R., y Gutiérrez Vidrio, P.F., (2022) Ecología de Aprendizaje en Educación Formal: usos y prácticas de estudiantes universitarios en su proceso formativo (México). Editorial Fragua.

Covarrubias, L. (2021). Educación a distancia: transformación de los aprendizajes. Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales, 23(1), 150 160. www.doi.org/10.36390/telos231.12

Cueva, D. (2020). La tecnología educativa en tiempos de crisis. Revista Conrado, 16 (74), 341-348. https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/1370/1360

De los Santos, M. (2021). Evaluación de competencias informacionales en estudiantes universitarios de la República Dominicana, Education in the Knowledge Society, 22, 1-13. https://doi.org/10.14201/eks.23650

De los Santos, M. y Martínez, F. (2021). La competencias informacionales observadas y autopercibidas en el profesorado Iberoamericano. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 35 (96), 163-184.https://doi.org/10.47553/rifop.v96i35.1.81358

Diaz, D. & Loyola, E. (2021). Competencias digitales en el contexto COVID 19: una mirada desde la educación. Revista Innova Educación, 3(1), 120-150.https://doi.org/10.35622/j.rie.2021.01.006

Expósito, E., & Marsollier, R. (2020). Virtualidad y educación en tiempos de COVID-19. Un estudio empírico en Argentina. Educación y Humanismo, 22 (39), 1-22.https://doi.org/10.17081/eduhum.22.39.4214

Falcato, Pedro (2019). Libertad, información y la urgencia del desarrollo de las competencias informacionales. Información, cultura y sociedad: revista del instituto de investigaciones Bibliotecológicas, (41),5-12. DOI: https://doi.org/10.34096/ics.i41.7035

George, C. (2021). Competencias digitales básicas para garantizar la continuidad académica provocada por el Covid-19. Apertura, 13 (1), 36-51 http://doi.org/10.32870/Ap.v13n1.1942

García, L. (2021). COVID-19 y educación a distancia digital: preconfinamiento, confinamiento y posconfinamiento. RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia, 24 (1), 09-32. http://dx.doi.org/10.5944/ried.24.1.28080

George Reyes, C. E., & Salado Rodríguez, L. I. (2022). Representaciones de docentesuniversitarios sobre el uso de las tecnologías de la información y la comunicación en sus prácticas educativas. IE Revista De Investigación Educativa De La REDIECH, 13, e1192. https://doi.org/10.33010/ie_rie_rediech.v13i0.1192

Griethuijsen, R., Eijck, M., Haste, H., Brok, P., Skinner, N., Mansour, N. Savran, G. y BouJaoude, S. (2014). Global patterns in students' views of science and interest in science. Research in Science Education 45, 581–603. doi: https:// doi.org/10.1007/s11165-014-9438-6

Gutiérrez Vidrio, P.F., y Contreras Cázarez, C.R., (2021) Competencia informacional en la educación superior, una necesidad en la era digital, en Romina Grana (Coord.). Discurso, Mujeres y Artes. ¿Construyendo o derribando fronteras, (pp. 1176-1203)? Editorial Dykinson. S.L.

Gutiérrez J., Cabero J., y Estrada L., (2016). Diseño y validación de un instrumento de evaluación de la competencia digital del estudiante universitario. Revista espacios, vol 38 (10), 16. https://www.revistaespacios.com/a17v38n10/17381018.html

Hueso González, A.; Cascant I Sempere, MJ. (2012). Metodología y técnicas cuantitativas de investigación. Editorial Universitat Politècnica de València. http://hdl.handle.net/10251/17004

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2020). Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) (2020). https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/OtrTemEcon/ENDUTIH_2020.pdf

Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) (2020). En Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2020). Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) (2020). https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/OtrTemEcon/ENDUTIH_2020.pdf

Koltay T. Los medios y las alfabetizaciones: alfabetización mediática, alfabetización informacional, alfabetización digital. Medios, Cultura y Sociedad. 2011;33(2):211-221. doi: 10.1177/0163443710393382

Lanuez, M. y Fernández, E. (2014). Metodología de la Investigación Educativa. (CD-ROM). IPLAC, La Habana, Cuba.

León-Duarte, G. A., Contreras Cázarez, C. R., & Meneses Jurado, E. C. (2021). Dimensión y validez convergente. Sentidos y significados de la producción y la difusión científica en ambientes universitarios. Región y Sociedad, 33, e1452. https://doi.org/10.22198/rys2021/33/1452

León-Lizárraga, I.A., y Contreras-Cázarez, C.R., (2021) Desarrollo de la Competencia Digital en estudiantes de educación superior: Comportamiento en la resolución de problemas y seguridad virtual, en Teresa Linde Valenzuela, et al., (coords.). Tecnologías y educación en tiempos de cambio. Editorial UMA, Universidad de Málaga.

López-Roldán, P.; Fachelli, S. (2015). Metodología de la Investigación Social Cuantitativa. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Dipòsit Digital de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona. 1ª edición. Edición digital: https://ddd.uab.cat/record/129382

López, K. S., y Sevillano, M. L. (2020). Desarrollo de competencias digitales de estudiantes universitarios en contextos informales de aprendizaje. Education Siglo XXI, 38(1), 53 78. https://doi.org/10.6018/educatio.413141

Martínez Ortega, Rosa María, Tuya Pendás, Leonel C., & Martínez Ortega, Mercedes, & Pérez Abreu, Alberto, & Cánovas, Ana María (2009). El coeficiente de correlación de los rangos de Spearman caracterización. Revista Habanera de Ciencias Médicas, 8 (2), 1-19 http://www.revhabanera.sld.cu/index.php/rhab/article/view/15311326

Mendoza, L. (2020). Lo que la pandemia nos enseñó sobre la educación a distancia. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, 50, 343-352. https://doi.org/10.48102/rlee.2020.50.ESPECIAL.119

Moreno, S. (2020). La innovación educativa en los tiempos del Coronavirus. Salutem Scientia Spiritus, 6 (1), 14-26.

Moreira, P. (2019). El aprendizaje significativo y su rol en el desarrollo social y cognitivo de los adolescentes. Rehuso, 4 (2), 1-12. https://revistas.utm.edu.ec/index.php/Rehuso/article/view/1845

Oleksandr, B., Olha, C., Vitaliy, O., Nataliia, B. y Mykola, B. (2020). ICT architecture for networks activities of higher education institutions. International Journal of Scientific and Technology Research, 9(2), 3563-3570. https://bit.ly/3aHya7e

Pérez, R., Mercado, P., Martínez, M., Mena, E. y Partida, J. (2018). La sociedad del conocimiento y la sociedad de la información como la piedra angular en la innovación tecnológica educativa. RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo, 8 (16), 847-870. https://doi.org/10.23913/ride.v8i16.371

Popper, K. (2008). La lógica de la investigación científica. Madrid: Tecnos.

Ramírez, U. y Barragán, J. (2018). Autopercepción de estudiantes universitarios sobre el uso de tecnologías digitales para el aprendizaje. Apertura, 10(2), 94 109. http://dx.doi.org/10.32870/Ap.v10n2.1401

Ríos M. D., y Herrera A. D., (2017). Los desafíos de la evaluación por competencias en el ámbito educativo. Educ. Pesqui. 43 (4) 2017. https://doi.org/10.1590/S16784634201706164230

Rodríguez, A., y Pérez, A. (2017) Scientific methods of inquiry and knowledge construction.Ean Magazine, (82), 179-200. https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647

Roy-García, Ivonne, Rivas-Ruiz, Rodolfo, Pérez-Rodríguez, Marcela, & Palacios-Cruz, Lino. (2019). Correlación: no toda correlación implica causalidad. Revista alergia México, 66(3), 354-360. Epub 19 de febrero de 2020.https://doi.org/10.29262/ram.v66i3.651

Tejedor, S., Cervi, L., Tusa, F. y Parola, A. (2020). Educación en tiempos de pandemia: reflexiones de alumnos y profesores sobre la enseñanza virtual universitaria en España, Italia y Ecuador. Revista Latina de Comunicación Social, 78, 1-21. https://www.doi.org/10.4185/RLCS2020-1466

Valenzuela-Urra, C., Valdenegro, B., Oliveros, S., y Alvarado, M. (2021). Adaptación del Information Competency Assessment Instrument y su aplicación a estudiantes de pregrado de las universidades de Magallanes y Playa Ancha. Palabra Clave (La Plata), 10 (2), 1-21. https://doi.org/10.24215/18539912e128

Vera, J. D., Gellibert Merchán, S. J., & Zapata Mora, S. E. (2021). Las TIC en la educación superior durante la pandemia de la COVID-19.: Las TIC en la educación superior. Revista Científica Sinapsis, 1(19), 1-14. https://doi.org/10.37117/s.v19i1.405