



INTRÉPIDAS

**ENTRE EUROPA Y LAS AMÉRICAS:
CULTURA, ARTE Y POLÍTICA
EN EQUIDAD**

ESMERALDA BROULLÓN
(ed. y coord.)

PLAZA Y VALDÉS

EDITORES

INTRÉPIDAS
ENTRE EUROPA Y LAS AMÉRICAS:
CULTURA, ARTE Y POLÍTICA EN EQUIDAD

INTRÉPIDAS

Entre Europa y las Américas:
cultura, arte y política en equidad

Esmeralda Broullón
(edición y coordinación)



Este libro ha contado con la ayuda del proyecto *Cultura, arte y política: mujeres y naciones en el marco de conflictos políticos claves. Siglos XX y XXI* de la Red Internacional I-LINK+ 2020 (Ref. I-Link A20340) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Asimismo, ha sido desarrollado en el marco del Grupo de Investigación: «Actores sociales, representaciones y prácticas políticas (ACSOC)», de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia del CSIC.

Primera edición: 2022

© Plaza y Valdés Editores, 2022

© Esmeralda Broullón, 2022

Diseño de portada: Juan Luis Lara

Composición de cubierta: María Rosa Encinas

Sellos en portada: Museo Postal y Telegráfico

Plaza y Valdés, S. L.

Paseo del Rey, 4

28008, Madrid (España)

Tel.: (34) 91 812 63 15

madrid@plazayvaldes.es

www.plazayvaldes.es

Queda prohibida cualquier forma de reproducción o transformación de esta obra sin previa autorización escrita de los editores, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-17121-61-7

D. L.: M. 19.353-2022

Impresión: Copias Centro

Impreso en España - *Printed in Spain*

Papel 100 % procedente de bosques gestionados de acuerdo con criterios de sostenibilidad.

Índice

Introducción. Entre Europa y las Américas: cultura, arte y política en equidad. ESMERALDA BROULLÓN	9
--	---

I. ENSAYOS: ENTRE EUROPA Y LAS AMÉRICAS

Victoria y Francesca: entre autobiografía y una nueva visión de la mujer argentina. CAMILLA CATTARULLA	27
Teresa de Escoriaza: testimonio y feminismo desde España, Marruecos y Estados Unidos. ROSA TEZANOS-PINTO	47
Concepción Méndez Cuesta. Un viaje trasatlántico emancipador y un proyecto cultural propio frente a las contradicciones de la Modernidad (1925-1931). ESMERALDA BROULLÓN	75
Mujeres artistas latinoamericanas en España. Una exploración teórica y conceptual. MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ y FERNANDO QUILES	109

Malena es nombre de copla. Imperio Argentina, la construcción de una estrella transatlántica. EMILIO GALLARDO.....	137
Lecturas inéditas desde la música, la etnología y el periodismo: tres mujeres en el campo indigenista a mediados del siglo XX. LAURA GIRAUDO	167
<i>Undoing Completes the Doing</i> /El deshacer es un hacer: <i>Diario de los objetos para la Resistencia Chilena</i> de la etapa londinense de Cecilia Vicuña (1973-1974). SARAH WRIGHT	199

II. DOCUMENTOS: CULTURA, ARTE Y POLÍTICA EN EQUITAD

La Biblioteca Americanista de Sevilla. Entrevista documental. MARINA GÓMEZ y ESMERALDA BROULLÓN.....	229
Arte, política, corporalidad: pensando el presente a partir del pasado. CRISTINA SCHEIBE WOLFF	243
Archivo fotográfico: imágenes y retratos.....	251
Notas biográficas de autoras y autores	267

Introducción

Entre Europa y las Américas: cultura, arte y política en equidad

ESMERALDA BROULLÓN

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Este libro es el resultado de un trabajo académico auspiciado por un proyecto de investigación en red, bajo el título «Cultura, arte y política: mujeres y naciones en el marco de conflictos políticos claves. Siglos xx y xxi». La línea central de investigación ha sido el abordaje de estudios de casos de intelectuales, escritoras, artistas, creadoras y autodidactas que irrumpen en el panorama público durante el siglo xx cuyos itinerarios, transnacionales y principalmente trasatlánticos, están vinculados al imaginario cultural del continente americano.¹

Los estudios acerca de los contactos, las redes, las interacciones y las transferencias culturales entre ambas orillas atlánticas mantienen una sólida tradición epistemológica que ha originado un extenso corpus teórico; si bien, adscrita a una androcéntrica transmisión del cono-

¹ Red I Link +2020/CSIC. Ref. I-LinkA 20340.

cimiento. Desde una perspectiva crítica esta propuesta surge con el objetivo de explorar el vacío historiográfico que, en primera instancia, dificulta el proceso de identificación, reconocimiento y posterior análisis de la producción cultural desarrollada por mujeres entre ambas orillas atlánticas. Por esta razón, compilamos un trabajo preliminar que, además de suscitar un debate conceptual e interseccional en dicha esfera, trascienda un doble sesgo: el androcentrismo como sostén del patriarcado y el marco descriptivo generalista desde el que suelen ser catalogadas las obras de estas en su propio ámbito.

Las autoras representadas en los siguientes ensayos son identificadas, en primer término, por su proyección artístico-cultural, es decir, en cuanto a sujetos políticos. La histórica ausencia de modelos femeninos en dichas ramas borra esta presencia de una tradición epistemológica y, a su vez, genealógica. Por lo regular, aquellas autoras y obras reconocidas en la arena pública suelen ser designadas a través de los medios de difusión como un caso raro, exótico —según el hemisferio donde se ubique o irrumpa su génesis—, extraordinario o de genialidad sobresaliente. Sea como fuere todas tienen que reforzar la muestra de su valía y capacidad en sus campos de expresión o trabajo. Transitamos por un acervo cultural cercenado que adolece de amplios modelos representativos —desde la misma formación académica— porque son estos, por excelencia, modelos masculinos.² De ahí, el propósito de contribuir a la restitución de las obras e investigar en las trayectorias de intelectuales, escritoras y creadoras del siglo xx. Al mismo tiempo que indagamos en las condiciones de acceso de las mujeres a la cultura, avanzamos en un capítulo de la historia que se nos muestra incompleto, por lo que estas perspectivas de vida adquieren un lugar privilegiado para afrontar el conocimiento.³

Para la consecución de un objetivo común, y siendo los estudios americanos nuestra área principal, examinamos en clave política las transferencias que, a partir del pasado siglo, implementaran un puente de circulación del conocimiento entre Europa y América. En particular, incentivamos una investigación sobre aquellas producciones artísti-

² LÓPEZ NAVAJA, 2014; 2015.

³ HARDING, 1987.

co-culturales femeninas que hubieran transitado, con avances y retrocesos, entre los principales centros político-culturales de Europa y América en el siglo XX. De ahí, el relevante papel que adquiere la cultura junto a determinadas fórmulas de ejercicios de poder, en cuanto a instrumento organizativo de las sociedades en tiempos pasado y presente.

Una perspectiva multidisciplinar determina la metodología de un trabajo colectivo sobre una amplia esfera de la cultura, pero que mantiene repercusiones a nivel social, económico y político en el marco de su historicidad. El enfoque cualitativo, en base a una metodología comparativa, está centrado en estudios de casos y biográficos activándose un espacio donde las humanidades y las artes se dan cita en cuanto a disciplinas primordiales para el desarrollo de las sociedades y la democracia.⁴ Esto quiere decir que examinamos el sistema de valores que devaste el conocimiento inclusivo para discernir sobre los fundamentos que le son propios a las humanidades. Asimismo, hemos tratado de adoptar categorías multidimensionales con el fin de evitar esencialismos, mientras alternamos teorías provenientes de la historia, las artes, la etnografía, la antropología, la filología y, por último, la sociología. En conjunto, exploramos tanto el pensamiento como la acción que impulsan y gestan las creaciones o los proyectos de unas autoras contemporáneas siguiendo el trazo de unos puentes transnacionales de continuidades y rupturas epistemológicas.

Desde este enfoque consideramos que la difusión de diversas formas de escritura y expresión artística, pensamientos, epistolarios, autobiografías, memorias o testimonios etnográficos e intrahistóricos nos aproximará a un conocimiento sobre las siguientes trayectorias y obras bajo unos mecanismos de exclusión *versus* inclusión en relación a la historia cultural y política acaecida entre ambas orillas.

El punto de partida de este estudio colectivo ha sido la alternada elección de itinerarios y obras reconocidas, en su campo de expresión, junto a aquellas parcialmente conocidas, escasamente leídas o abordadas bajo el canon de su tiempo y que, en consecuencia, dieran lugar a otras lecturas de su producción cultural. El énfasis sobre la esfera política en la cual transfieren sus trabajos entre Europa y «las Américas»

⁴ NUSSBAUM, 2010; 2020.

revisa un proceso de avances y repliegues creativos y profesionales interseccionados, en primera instancia, por marcadores de género, clase y etnia.

La selección de las siguientes autoras restituye un conjunto de trayectos impulsados en periodos claves del siglo xx. El seguimiento de estos tránsitos cohesiona las condiciones de partida de diversas producciones y las estrategias de reconocimiento de quienes participaron, a su vez, en los procesos culturales de su tiempo, no exentas de vocación y empeño. Sin obviar las hondas huellas diferenciales de sus travesías y creaciones; todas aportan experiencias, vivencias, «modelos» y generan renovadas confluencias entre jerárquicos y diferenciados espacios político-culturales. La detección de unos hilos o ejes comunes son el resultado de un previo debate epistemológico en nuestros seminarios, cuya deliberación mostraremos a través de las contribuciones de Victoria Ocampo, Teresa de Escoriaza, Concepción Méndez, Raquel Forner, Norah Borges, Magdalena Nile del Río, Henrietta Yurchenco, Anne Chapman, Gertrude Duby y Cecilia Vicuña.

Entre los sondeados ejes comunes, un proyecto emancipador de índole creativo e instructivo impulsa en estas nuevas transferencias culturales y promueve redes intermediadas por unas iniciativas y exploraciones que, en cualquier caso, adoptan pulsos vitales, mientras afrontan análogos dispositivos de difusión de la cultura y el arte. En consecuencia, las coordinadas geopolíticas han sido delineadas prosiguiendo unos itinerarios motivados por la experiencia del viaje, real o figurado en el transcurso de sus obras. Es obvio que estos itinerarios, en relación a los viajes trazados, se desarrollan sobre una condición material de partida que permitieron emprenderlos. En conjunto, ahondamos en unos viajes de carácter rupturistas o emancipadores del medio de origen, impulsados por ciclos vanguardistas y coyunturas de cambio social, así como por crisis de índole económica y convulsiones socio-políticas, causantes de tránsitos migratorios o experiencias del exilio. A través del trazo individual de estas trayectorias observamos las aportaciones de intelectuales, escritoras, artistas y creadoras que participan en el mundo de la cultura, la política y el arte en periodos claves del siglo xx.

Incursionamos en un siglo marcado por vertiginosos cambios que incidirán de manera diferencial en el desarrollo de hombres y mujeres cuya ciudadanía fue implementada, a favor de estas, con dilatados avances y retrocesos, a uno y a otro lado del Atlántico, aun sin obtener firme garantía sobre unos derechos logrados en el devenir de las décadas.⁵ Esto último quiere decir que, además de las claves políticas en torno a la corporeidad, comparten la misma condición socio-sexual, en cuanto a eje estructural, es decir, a modo de «sistema de clases sexuales» que es anterior a cualquier otra forma de opresión.⁶

Los vínculos transnacionales proyectados en cada uno de los casos biográficos constituyen primordiales y anhelados puentes en las encrucijadas políticas de su tiempo. Una vez proseguidos estos ensambles territoriales, más allá del concepto de nación política, permitirán localizar nuevas plataformas de movilidad y renovadas redes espacio-temporales entre Europa y América, y viceversa, en época contemporánea. Mientras tanto, esta propuesta preliminar incorpora una línea de investigación en un anhelado foro transdisciplinar. Asimismo, mediante la exploración de específicas producciones artístico-culturales que irrumpen en momentos claves del siglo XX, indagamos en el núcleo de los retos de las sociedades del siglo XXI en materia de equidad. Es decir, circunscribiendo desafíos que brotan entre las obras expuestas como son la igualdad, el pacifismo, el medio ambiente, la precariedad bajo diversas fórmulas, el (auto)cuidado, la memoria y los derechos humanos, así como aspectos del bien común que nunca han sido ajenos a las vindicaciones feministas y que, en su histórica persistencia, vislumbran una desestabilización del modelo androantropocéntrico.⁷

Por último, la seleccionada compilación alcanza un punto de inflexión al reflejar cómo la cultura y el arte se nutren de la excelencia del *homo artisticus* al que se adscribe la construcción ideológica del «genio» y, por extensión, la del «intelectual»: una representación configurativa en términos de «calidad» que prescribe a un canon. De sobra es sabido que solo a través del mecanismo del canon se divulgan

⁵ MORANT (dir.), 2006; PÉREZ- FUENTES HERNÁNDEZ (ed.), 2012.

⁶ FIRESTONE, 1976.

⁷ PULEO, 2019.

determinadas líneas de pensamiento y modelos de acciones referenciales de calidad. Este mecanismo de inclusión *versus* exclusión nos remite a un constricto avance femenino en diversas esferas del conocimiento.⁸

Desde, al menos, esta prevalencia del androcentrismo cultural, hallamos infrarrepresentadas o «retranqueadas» las contribuciones de mujeres del campo de la cultura, frente a un hegemónico y constreñido modelo donde la supremacía de la experiencia de lo masculino declina hacia lo genéricamente humano. Un fundamento universal que permite ahondar en los mecanismos inductores de «los pactos patriarcales interclasistas»⁹ y, en consecuencia, detectar cómo se origina el relegamiento de la producción en distintos momentos de la creación y del éxito.¹⁰

Estimamos que el enfoque propuesto es relevante porque, en primer lugar, contribuirá a ampliar parámetros, referentes y modelos intergeneracionales en las esferas de la cultura y las artes hispano y latino americanas. En segundo lugar, el progresivo avance de un estudio en red reportará referencias historiográficas a futuras líneas de estudios americanos en su entramado cultural. Las transferencias y los contactos en época contemporánea junto a las interacciones, concesiones, resistencias y fricciones (des)coloniales entre Europa y América conducirán a abordar y a compartir el conocimiento sobre obras y trayectorias de creadoras e intelectuales proscritas, desconocidas o parcialmente conocidas bajo un revisado bagaje conceptual. Un propósito encomiable pero viable, puesto que el debate metodológico de nuestros seminarios nos aproximó a unas proliferas redes político-culturales tejidas por esta diversa colectividad, a través de una diseminada y, por lo regular, comprometida participación pública que se dejarán entrever en los siguientes textos.

Hemos abordado la política, la ideología y las creaciones artísticas como un sistema cultural, y priorizado una perspectiva feminista que

⁸ EAGLETON, 1999; POLLOCK, 2013; LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, 2015; FREIXAS, 2009; LERNER, 1990; 2019.

⁹ AMORÓS, 1990.

¹⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, 2000; FREIXAS, 2015.

cuestiona el orden establecido en relación a las prácticas de poder: su enfoque analítico se adentra en el ámbito de lo político y no en lo personal.¹¹ Más allá de una pluralidad teórica y conceptual, incorporamos su perspectiva transversal entre las distintas coordenadas espacio-temporales bajo un prisma emancipador común. Pero también como teoría crítica que facilite discernir sobre la confusa conceptualización del género¹² en cuanto a «ideología» y afrontar fórmulas eufemísticas que fraguan la normalización de prácticas opresivas. El feminismo como teoría y praxis en la defensa de la igualdad y de la emancipación, al igual que la ciencia y el progreso tecnológico, se halla conformado por una diversidad de corrientes teóricas y de acciones que obviamente no son neutras; sin embargo, tal como podremos apreciar en buena parte de los ensayos, los conceptos de ideología y política no son sinónimos. Por su propia historicidad el feminismo, como ejercicio elemental de democracia, se nutre de un sustrato básicamente político.¹³

En síntesis, «Lo personal es político»: nunca un lema, tan presente entre las movilizaciones recientes, neutraliza el sesgo ideológico en el que pretende sostenerse esta acepción distorsionada de la interacción entre hombres y mujeres junto a una histórica emancipación.

* * *

Las nociones conceptuales en relación al sustrato teórico sucintamente expuesto, referido al hilo de las notas, promovieron en nuestros seminarios una primera vía de acceso al conocimiento. En consecuencia, este proceder metodológico posibilitó la confluencia de un estudio sobre trayectorias y obras desarrolladas entre Europa y América bajo una integradora aspiración emancipadora. El resultado ha sido el presente libro que recoge las aportaciones realizadas por el equipo del proyecto en Red I-Link20340/CSIC, así como las contribuciones complementarias de especialistas que colaboraron en las primeras reunio-

¹¹ PULEO, 2005; VALCÁRCEL, 2008; 2019; ROMERO, 2019.

¹² SCOTT, 1986.

¹³ LAGARDE, 1996.

nes, debates y seminarios organizados en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla. A pesar del cierre de los repositorios y bibliotecas durante la mayor parte del tiempo de ejecución del proyecto en Red, estos estudios se hallan sustentados en fuentes primarias y, sobre todo, en un extenso cuerpo de fuentes secundarias y bibliográficas que otorgan rigor a las producciones culturales y acciones políticas analizadas. El imaginario del viaje aguarda, de nuevo, a sus protagonistas con la misma expectación que lo hubieron de emprender por tierras de Chile, Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Suiza, España y el norte de África, entre otras expectativas de viajes emancipadores e instructivos.

Este libro se divide en dos partes diferenciadas: la primera, desarrolla categorías y fundamentos específicos —dentro de unas coordenadas espacio temporales— aplicados a obras e itinerarios singulares de intelectuales, escritoras, creadoras, artistas, autodidactas de la cultura y el arte. En conjunto, esta primera y extensa parte se halla organizada en siete ensayos marcos cuyo contenido exponemos en las siguientes líneas. La segunda y última parte del libro cumple el objetivo de presentar una continuidad —a modo de debate abierto— de esta línea temática. Por este motivo, se organiza mediante dos aportaciones documentales que cierran la obra: primero, una entrevista documental que da a conocer las herramientas y los recursos prestados a la investigación en general, y a la presente línea temática en particular, por parte de una biblioteca de primera línea en materia de estudios americanos: la Biblioteca Americanista de Sevilla (o lo que es lo mismo, la Biblioteca de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos). En ella se custodian más 89.000 obras entre libros, mapas, revistas, etc. A pesar de este sobrecogedor dato cuantitativo, sus repositorios aún adolecen de fondos y mecanismos sobre la línea de estudio propuesta. En segundo lugar, como colofón y desde un concepto más amplio de la alteridad, unas consideraciones o deliberaciones finales clausuran este libro colectivo. Dicho de otro modo, la reflexión queda abierta mediante un «anti-epílogo» propuesto desde la otra orilla atlántica. Un archivo de imágenes y retratos completan esta obra.

El corpus de ensayos se inicia con el texto titulado «Victoria y Francesca: entre autobiografía y una nueva visión de la mujer argentina»

de Camilla Cattarulla. La investigadora y profesora de la Universidad Roma Tre, aporta una sugerente lectura acerca de la renovadora perspectiva que Victoria Ocampo realizó sobre *la Divina Comedia* de Dante Alighieri (1472), cuyo resultado fue la escritura en clave autobiográfica de su primer ensayo: *De Francesca a Beatrice* (1924). La intelectual argentina indagó en un género adscrito al mundo de las ideas, ajeno al quehacer de las mujeres inclusive de su privilegiada condición social. Perteneciente a una ilustre familia oligárquica, arribada entre las principales capitales europeas gracias a sus cultivados viajes, Victoria Ocampo destacó como fundadora y directora de la revista *Sur*. Además de transfigurar el recuerdo de su legado al de su hermana —la escritora, cuentista y poeta Silvina Ocampo—, impulsó un firme puente artístico-cultural entre diversas orillas mediante el patrocinio de su mecenazgo. La configuración de la «nueva mujer» en la sociedad argentina —alejada de la imposición de los valores de tradición oligárquica— nutre sus inquietudes intelectuales y sus acciones políticas en un periodo histórico de profundos cambios sociales. Mediante su arriesgado ensayo, Ocampo aproxima al público —«al lector común»— la activa lectura de la experiencia o «drama individual» que ella misma encarna en torno al amor y la pasión humana. Esta transferencia de la *Divina Comedia* junto a la renovadora lectura del «Canto V» del *Infierno*, procesa una singularizada y diferente difusión de ideas desde que fue reescrita —aun siendo desalentada por su medio intelectual— hasta que fue traducida y publicada en un número especial de *Revista de Occidente* en 1924. Ocampo refleja cómo, tan solo una vez posicionada y reconocido su prestigio por una red de intelectuales, hubo de responder en 1931 a las categorizaciones que Ortega y Gasset articuló en su epílogo. La contención frente al canon y los modelos de calidad intelectual se desmoronan en el proceso de su madurez creativa y emancipación de criterios normativos que constriñen el desarrollo intelectual en las féminas.

El cruce de otros puentes culturales de atracción —intercalado en este caso entre España, el norte de África y Estados Unidos—, revela la independiente trayectoria y el pensamiento crítico en el campo del periodismo y la radiotelefonía de la siguiente autora: Teresa de Escoriaza. Maestra de primera formación fue asimismo traductora, perio-

dista y activista del feminismo entre España y Estados Unidos, donde finalmente se arraigó tras sobrevenir la Guerra Civil española. Pacifismo y feminismo se entroncan en la escritura de Escoriaza. Dos acontecimientos marcan su itinerario profesional: el oficio como reportera durante 1921 en la Guerra del Rif, desde el centro de la batalla, y la contribución a las esferas de la cultura y las letras en Estados Unidos donde, además de una primera corresponsalía en Nueva York suscrita como «Félix de Haro» para el diario *La Libertad* en 1919, ejerció la docencia años más tarde hasta su jubilación. Su autoría ha sido reconocida de manera central por la labor como corresponsal de guerra en el norte de África. En este caso, Rosa Tezanos-Pinto revisa las lecturas de su producción periodística, creativa y testimonial —críticas y reconocimientos— así como sus agudas disertaciones sobre las categorías de género y equidad explorando sus pasos entre España, Marruecos y Estados Unidos. Para esto último, la investigadora proyecta los planteamientos feministas de la periodista de origen vasco con los del feminismo de su tiempo junto a los avances de organizaciones claves del pacifismo. Especial confluencia que remite al Comité Internacional de Mujeres por una Paz Permanente, más tarde consignado como Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad.

Esmeralda Broullón, sin dejar de vincular en este caso España con el «sueño americano», indaga en la coyuntura política que flanquea el descubrimiento creativo de la joven Concha Méndez Cuesta en las esferas de las artes y las letras, más allá del constreñido espacio privado de su acomodada posición social. Un punto de inflexión acaecido a partir de la segunda mitad de los años veinte cuando, para hacerse un hueco entre las vanguardias, la aspirante a escritora planea encarecidamente viajar al extranjero. Este itinerario perseguía un doble propósito: la emancipación y la anhelada instrucción, ambas negadas por su condición de mujer. Para contextualizar su trayectoria, en relación a los inicios de su obra, se parte de la hipótesis de que el proceso de modernización avanzó en España sobre la razón científica, la cultura junto a la educación y la secularización de la sociedad, pero al mismo tiempo mantuvo la contradicción de relegar a las mujeres de la formación y de diversas ramas del conocimiento. Sin embargo, la participación de Méndez en las esferas públicas y, por ende, culturales se mantuvo cons-

tante a pesar de las críticas e infravaloraciones del propio medio. Por otro lado, los contactos y las redes sociales entrettejidas entre España, Inglaterra y Argentina de 1925 a 1931 constituyeron una firme plataforma mediante la cual encauzó un proyecto propio. Un hilo conductor que este texto prosigue, pero prestando especial atención a una primera etapa que remite al círculo de amistades de la Residencia de Estudiantes de Madrid y, en particular, a uno de sus mentores: Federico García Lorca. En ese tránsito, de aspirante a reconocida poeta, el viaje trasatlántico constituyó el autónomo cauce para su vocación en el ámbito de la cultura, las artes y las letras dentro y fuera de España.

De vuelta al continente americano, a modo de puente difusor del conocimiento y balance artístico cultural entre ambas orillas, Fernando Quiles y María de los Ángeles Fernández muestran la irrupción pública de artistas principalmente rioplatenses y su presencia en España entre los años veinte y treinta del pasado siglo xx. Para ello hacen especial hincapié, en el lugar ocupado por parte de estas en el arte moderno y de vanguardia dentro de las publicaciones españolas orientadas a la crítica del arte. Entre los nombres más relevantes las pintoras y artistas Norah Borges, Lola Mora o Raquel Forner, junto a otras creadoras de las artes plásticas, visuales, la música y la literatura. Bajo este proceder exploratorio, conoceremos la estrecha colaboración entre intelectuales, escritoras y creadoras en diversos espacios públicos y de opinión en las primeras décadas del xx. Es apreciable la exploración de este estudio porque, además de inducir una perspectiva comparada, refleja bajo qué mecanismos fueron valoradas las producciones de estas artistas, en sus lugares de origen como en España, y la firmeza por un reconocimiento como tales creadoras.

Sin abandonar el histórico vínculo de este mismo itinerario trasatlántico, aunque centrado en el séptimo arte, Emilio Gallardo examina el relato autobiográfico y las producciones fílmicas que la actriz Magdalena Níle del Río —hija de migrantes y nacida en el centro histórico de San Telmo de Buenos Aires—, protagonizó entre 1946 y 1951 en España y Argentina. La indagación biográfica nos induce a discernir sobre la deliberada captación de una estampa costumbrista, iluminada por la «narrativa del estrellato». Entre luces y sombras, la representación de un modelo femenino de éxito internacional y trasatlántico, de

origen popular en este caso, irrumpe como un mecanismo político de contención ante cualquier vindicación o movilización de clases sociales y valores tradicionales femeninos. Un estereotipo que sustancia el género del musical folclórico-andaluz durante el primer franquismo, sin ser excluyente en otros regímenes políticos de corte progresista. El resultado creativo es también la instrumentalización de una imagen discursiva de la españolidad en América a través de la construcción de una estrella femenina que, más allá del registro genealógico, no por casualidad será reconocida popularmente en el proyecto hispano y americano como «Imperio Argentina». La puesta escenográfica de la música regional y de los aclamados bailes españoles apelan, entre otros aspectos barajados, a la continuidad de los valores nacionales bajo el lastre de ejercer, gracias a la lograda estrella e hija de migrantes de origen español y gibraltareño, como puente ecuménico del hispanismo. Pero el legado de autoridad omnímoda de la madre patria, transfigurado en la corporeidad de la estrella trasatlántica, se cuarteja mediante las fisuras inducidas por los «pactos» autobiográficos sugeridos por su autor.

En otro orden y desde otras coordenadas espacio-temporales centramos la atención hacia el núcleo de estudio del indigenismo americano. Laura Giraudo revela en su ensayo la activa participación y la exacta posición ocupada por tres comprometidas profesionales extranjeras en México que, a mediados del siglo xx, orbitaron alrededor del Instituto Indigenismo Interamericano; justo en el momento en el que se conforma un proyecto indigenista de carácter político continental. Al menos, tres inigualables trayectorias se cruzan en estas líneas sostenidas por la vocación, la pasión y el sueño de conocer pueblos y culturas cuyas artes e imaginarios transferirán desde una mirada que trasciende el cientificismo. El conocimiento sobre la música, la práctica etnográfica o la narrativa visual del campo de trabajo dan cauces a una inexplorada línea de investigación cuyas claves residen en este texto. Estas intrépidas viajeras de su tiempo transmiten la capacidad de asombro y de reconocimiento del sujeto de estudio en la mejora de sus condiciones de existencia. A través de unos viajes y expediciones al «corazón de la selva» tenemos la oportunidad de transitar por culturas ancestrales. La ejecución de estos trabajos y las afanosas labores narradas, con

avances y retrocesos, devuelven a la experiencia etnográfica, al trabajo de campo, no solo la digna mirada hacia el «otro» sino el valor de transformación social y arma política disciplinar.

En esta ocasión, Giraudo reúne a tres audaces cuyos itinerarios confluyeron durante los años cuarenta del pasado siglo xx en México. Sus implicaciones en proyectos propios o institucionales —que hoy entenderíamos como proyectos de «desarrollo»— reflejan una cuota propia a la difusión del conocimiento del sujeto y la cultura autóctona por parte, tanto de las dos figuras de origen norteamericano —la musicóloga Henrietta Yurchenco y la etnóloga Anne Chapman—, como de la reportera gráfica de origen suizo, Gertrude Duby. Identidades profesionales que variarán en sus cartas de presentación pública tal como observa la investigadora. Los relatos de sus afanosos itinerarios y el análisis de sus específicas contribuciones, reportan una lectura inédita del indigenismo de las Américas y promueven el interés por explorar la conjunción de esta línea de investigación.

Con un título revelador, «El deshacer es un hacer», que remite al sentido de la obra y la trayectoria de la creadora chilena Cecilia Vicuña, Sarah Wright analiza aspectos relevantes de su eco-poética en relación a una configuración política y procesual que, como tal y en este caso en particular, trasciende las esencias inmutables adscritas a marcadores identitarios. La internacional artista reconfigura un sistema de valores genealógicos en su devenir trasatlántico —recientemente galardonada con el León de Oro en la bienal de Venecia—. Las tensiones entre lo local y lo global y el desciframiento de la alteridad se intercalan entre su pensamiento y su acción, donde existe cabida para reponer el equilibrio entre la cultura y la naturaleza; entre la historia y la memoria.

Este ensayo recupera su estadía en Londres en la década de los años setenta, en cuanto a punto de inflexión para una praxis artística y estética disidente. Vicuña llega a Londres tras las huellas del canon latinoamericano en gravitación hacia Europa para verse atrapada en la ciudad del Támesis, a causa de la dictadura chilena. El hilo y el tejido, entre diversas piezas precarias seleccionadas «dan vida» al *Diario de los objetos para la Resistencia Chilena* que la artista recompone trascendiendo una teorización del arte, y que justo venía persiguiendo como el canto de las sirenas asentadas en una eurocéntrica orilla. Pero

Vicuña antecede —tal como muestra la investigadora británica— a relevantes movimientos poéticos, artísticos y académicos. La propuesta de su práctica artística se halla compuesta de poesía, representaciones orales, obras de arte e instalaciones *site-specific* adscritas al ecofeminismo: su pensamiento y su acción avanzan haciendo frente al detritus neoliberal, colonial y brechas digitales más recientes. No solo altera el orden de las cosas, sino que dignifica lo que es humilde hasta descabalar al colonizador canon cultural.

Tras este recorrido de itinerarios y obras solo queda clausurar su tránsito, a modo de espejo inverso, desde la otra orilla atlántica en tiempo presente. Una vez circunscritas las herramientas y los recursos especializados en biblioteconomía y documentación, a modo de entrevista documental, la investigadora y profesora de la Universidad Federal de Florianópolis, Cristina Scheibe Wolff expone unas consideraciones finales que adoptan la fórmula de un nuevo balance espacio-temporal entre las desiguales interacciones y transferencias culturales. En estas líneas, la investigadora brasileña aproxima una conjunción de prácticas políticas y revisa unas reconocidas acciones creativas sobre la corporeidad femenina: el cuerpo de las mujeres, en cuanto a que constituye mucho más que una fuente de desigualdad, se erige en el dispositivo político y, sin duda, emancipador en tiempo pasado y presente.

Para finalizar, solo me queda mostrar mi gratitud por el trabajo aportado de todas las personas implicadas en esta obra. La ejecución del proyecto ha supuesto un desafío en las diversas circunstancias de los últimos tiempos, por ello quiero dar las gracias a quienes lo hicieron posible. En primer lugar, a mis colegas de la Red I-Link por la confianza depositada y por contribuir al avance del conocimiento conjunto en un abnegado pulso. Espero haber contribuido a sus expectativas frente a las rápidas resoluciones estratégicas adoptadas. Al personal de la Biblioteca Americanista del CSIC o, lo que es lo mismo, la Biblioteca de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla por el apoyo dispensado. A Concha Navarro de la UCM y a Raúl Navarro de la EEHA-CSIC, con afecto. A Eduardo Vioque por el trabajo en la difusión de las acciones científicas. A Aure Daza del Centro de Documentación María Zambrano de Sevilla, por su disponibilidad en nuestros seminarios. A Valentín Galván, siempre. A Cristina Scheibe

Wolff, por su más que entregada colaboración. Es mi deber ser agradecida también entre quienes ejercieron su magisterio o inspiraron, bajo una u otra fórmula, la confluencia de estas líneas de trabajo: María Dolores Pérez, Elda E. González y Encarnación Aguilar. Otras compañeras y amigas han facilitado el mecanismo difusor por el que transitará este libro: Alicia H. Puleo y Rosalía Romero. Junto a ellas, Marcos de Miguel no hubiera podido ser mejor y paciente editor.

Por último, espero que los ensayos compilados ayuden a impulsar otros estudios integradores sobre la cultura desde una perspectiva más equitativa y que, a su vez, el debate sobre el conocimiento evite la sutil instrumentalización de una causa y acción teórico-práctica, pacífica y democrática, que es el feminismo.

ESMERALDA BROULLÓN

Sevilla, invierno 2021-2022

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Celia, «Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales», *Violencia y sociedad patriarcal*, Virginia Maquieira y Cristina Sánchez (comps.), Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1990, pp. 39-53.
- EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- FIRESTONE, Shulamith, *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976.
- FREIXAS, Laura, *La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Premio Leonor de Guzmán, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009.
- *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*, Barcelona, Editorial UOC, 2015.
- HARDING, Sandra, *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- LAGARDE, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Madrid, Editorial Horas y Horas, 1996.
- LERNER, Gerda, *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.
- *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870*, Pamplona, Katakarak Luburuak, 2019.

- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.
- *¿Para qué el arte?* Madrid, Fundamentos, 2015.
- LÓPEZ NAVAJA, Ana, «Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO, una genealogía de conocimiento ocultada», *Revista de Educación*, 363, 2014, pp. 282-308.
- «Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares», tesis doctoral dirigida por el Dr. Ángel López García, València, Universitat de València Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, 2015.
- MORANT, Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. IV, Madrid, Cátedra, 2006.
- NUSSBAUM, Martha C., *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*, Buenos Aires, Katz, 2010.
- *La tradición cosmopolita. Un noble e imperfecto ideal*, Barcelona, Paidós, 2020.
- PÉREZ-FUENTES Hernández (ed.), *Entre dos orillas: las mujeres en la Historia de España y América Latina*, Barcelona, AEIHM, Icaria, 2012.
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- PULEO, Alicia, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, Madrid, Plaza y Valdés, 2019.
- «Lo personal es político: el surgimiento del Feminismo Radical», *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización II. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), Madrid, Minerva, 2005, pp. 35-67.
- ROMERO, Rosalía, «In Memoriam: Kate Millett, un hito clave en la tradición feminista», *Encrucijadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales*, vol. 17, 2019, pp. 1-12.
- SCOTT, Joan, «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *American Historical Review* 91/5, 1986, pp. 1053-1075.
- VALCÁRCEL, Amelia, *Feminismo en un mundo global*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismo, 2008.
- *Ahora, feminismos. Cuestiones candentes y frentes abiertos*, Madrid, Cátedra, Colección feminismos, 2019.

I. ENSAYOS: ENTRE EUROPA Y LAS AMÉRICAS

Victoria y Francesca: entre autobiografía y una nueva visión de la mujer argentina

CAMILLA CATTARULLA

Universidad Roma Tre

Victoria Ocampo (1890-1979),¹ miembro de una de las familias oligárquicas más ilustres de Buenos Aires, es recordada sobre todo por la revista *Sur*, que fundó, financió y dirigió de 1931 a 1978, una revista que representó un verdadero puente cultural entre América Latina (con especial atención a Argentina), por un lado, y Europa y Estados Unidos, por otro.² En definitiva, a través de *Sur*, Victoria desempeña

¹ Para una biografía de Victoria Ocampo, véanse AYERZA DE CASTILHO y FELGINE, 1992 y MEYER, 1979.

² *Sur*, nacida de las conversaciones entre el norteamericano Waldo Frank y Victoria Ocampo y apoyada por José Ortega y Gasset, cuenta con una redacción de intelectuales, todos del círculo de amigos de Victoria y todos, a pesar de las evidentes diferencias, interesados en la función social de la literatura. El núcleo original incluía, entre otros, a Jorge Luis y Norah Borges, Oliverio Girondo, María Rosa Oliver, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Francisco Romero y Pedro Henríquez Ureña. En 1933, la revista se unió a la editorial del mismo nombre. Sobre la historia de *Sur*, véase KING, 1989.

el papel de mediadora cultural para situarse dentro de un proceso de transformación que atraviesa la sociedad argentina y, en particular, el papel de la mujer impuesto por la tradición. De hecho, la oligarquía liberal, en los años de su mayor esplendor (aproximadamente 1880-1930), había desarrollado su propia imagen a través de un contraste según el cual en la gestión de las relaciones familiares predominaba el valor de la hidalguía (tradicionalista, de herencia española), mientras que externamente era cosmopolita y tenía en el gentleman inglés y el dandi francés sus inspiraciones para la cultura, la moda, la construcción y el amueblamiento de sus hogares. En dicho modelo, la mujer (esposa/madre) se había convertido en el núcleo de esta oposición, ya que estaba destinada a ser la guardiana de unos valores profundos y tácitos que contrastaban con la Modernidad. Y es precisamente en el período de mayor popularidad de este modelo familiar y social cuando varias intelectuales, pertenecientes a la flor y nata de la oligarquía argentina, dan vida a una operación hecha de estrategias a menudo aparentemente opuestas, de cuestionamiento o «reescritura» del discurso masculino sobre la mujer.³ Se trata de una reformulación que sigue caminos previsibles de rechazo del papel impuesto por la sociedad, y al mismo tiempo manifiesta el testimonio de un cambio radical, signo también de una época de cambios socio-históricos, controversias y debates culturales y políticos.

Entre estas intelectuales se encuentra, en efecto, Victoria Ocampo, quien, sin negar ni descuidar sus raíces y, de hecho, partiendo de los privilegios que estas le asignan, va contrastando el papel que la mujer debe ocupar dentro de la familia oligárquica donde la abnegación, la lealtad, la discreción, la eficacia en el manejo de la casa, el compromiso con las obras de caridad y, por supuesto, el sentido maternal son las cualidades que no pueden faltar en una esposa patricia. Por el contrario, Victoria, animada por una profunda inquietud intelectual que quizás deriva de uno de los hábitos más arraigados en las familias de la oligarquía, como es el viaje a Europa, desarrollará un pensamiento y una actitud que se alejará de la ideología de la domesticidad, llevándola

³ MUSCHIETTI, 2006 ofrece una visión general de estas intelectuales.

la a comprometerse activamente a favor de los derechos civiles de las mujeres argentinas.

En este sentido, *De Francesca a Beatrice* (1924), obra con la cual Victoria inaugura su actividad de ensayista, representa no solo una lectura innovadora de la *Divina Comedia* dantesca, hecha a partir de su (auto)biografía, sino también su primera contribución a una visión distinta de la mujer argentina en camino para romper con la tradición oligárquica.

El primer viaje de la familia Ocampo a Europa fue en 1896 y duró aproximadamente un año. Francia, o más bien París, era un lugar privilegiado para los argentinos. Aquí se contrató a un profesor para que enseñara a las hermanas Ocampo los rudimentos del francés, tanto escrito como hablado, que para Victoria se convertiría en su primera lengua de expresión y en una introducción a la lectura. En Londres, donde su estancia fue más corta, también se contrató a un profesor para que enseñara inglés. La enseñanza de los dos idiomas continúa con el regreso a Buenos Aires, tanto que Victoria llega a dominarlos perfectamente y mejor que el español. El privilegio de poder leer las grandes obras en versión original (entre otras muchas, las de Pierre Corneille, Alphonse Daudet, Victor Hugo, Guy de Maupassant, Charles Perrault, Jean Racine, Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Daniel Defoe, William Shakespeare, Virginia Woolf), le llevará, además de su pasión por la literatura, también a cultivar ambiciones literarias que, como veremos, iban a desbordarse hacia la no ficción y la autobiografía.⁴

En 1908, la familia Ocampo realizó su segundo viaje a Europa, que duraría dos años. Para Victoria, el regreso a París fue una oportunidad para asistir a cursos en el Collège de France, donde escuchó las conferencias de Henri Bergson, y en la Sorbona, donde se matriculó en cursos de literatura griega, historia de Oriente, gramática francesa, li-

⁴ En una carta a Delfina Bunge, su gran amiga, escribe: «Pero no conseguiré hacer nada en el campo de la novela. Tengo que escribir *à batons rompus*, cuando se me antoje. Jamás podré crear un personaje. Lo llevaría a la rastra, y eso no sirve. Y todos mis personajes serían “yo” disfrazada. Perfectamente insoportable. ¿Cómo demonios puede uno deshacerse de su “yo”?», OCAMPO, 1982a, p. 85.

teratura inglesa, alemana e italiana. Fue a través de este último como volvió a entrar en contacto con Dante Alighieri.⁵ Anteriormente, cuando tenía dieciséis años, su profesora de italiano le había hecho leer algunos pasajes del *Infierno*.⁶ Así es como recuerda esos momentos:

La impresión que me causó la lectura sólo es comparable a la que sentí, de muy niña, la primera vez que, bañándome en el mar, fui envuelta y derribada sobre la arena por el magnífico ímpetu de una ola. En todo mi ser recibí el bautismo de aquellas *parole di colore oscuro*, como tan cabalmente dice el mismo poeta, y salí de la inmersión tambaleándome, saturados los labios de amargura.⁷

De vuelta a Buenos Aires, en 1912 se casa con Luis Bernardo de Estrada, un joven de su misma clase social. Pero ya durante la larga luna de miel en Europa se da cuenta de que no le gusta su marido, ni físicamente ni en cuanto a su carácter. A partir del año siguiente la pareja, aunque siguió viviendo bajo el mismo techo, mantuvo una relación de apariencia, hasta que, en 1922, se formalizó la separación con el traslado de Victoria a otro apartamento. En cualquier caso, el matrimonio le había permitido una independencia personal, la posibilidad de salir de una «clausura» dictada por las reglas de una familia, y de una sociedad, que la obligaba a una vida «ficticia» que le pesaba

⁵ Las clases dantescas fueron impartidas por un alumno de Pio Rajna y Pasquale Villari, Henri Hauvette, que en 1906 había obtenido una cátedra en la Sorbona donde continuó sus estudios sobre Dante.

⁶ Hay que recordar que Dante era muy conocido en Argentina y, en los años en que Victoria Ocampo la releyó, la *Divina Comedia* ya contaba con más de una traducción, empezando por las de Cayetano Rossell (1870) y Juan de la Pezuela (1879), publicadas en España, pero también difundidas en Argentina y, en general, en Latinoamérica, y continuando con la de Bartolomé Mitre (1893). Al mismo tiempo, Dante también había gozado de la atención de críticos y escritores. Para una visión general de la figura de Dante en Argentina, véase MARANI, 1983. La primacía argentina en los estudios sobre Dante se reconoce en CAMPANELLA, 2013. Para una mirada más cercana a la actualidad y ampliada a otros países sudamericanos, véase BOTTIGLIERI y COLQUE, 2007.

⁷ OCAMPO, 1963, p. 32 (cursiva en el texto).

más de la cuenta. En definitiva, había sido parte de su estrategia para construirse otro destino. En una carta a Delfina Bunge escribe que el matrimonio: «Era la única manera de salir del atolladero: pésima manera. Intolerable era también el atolladero. No me resigné a soportarlo ni un día más... pero me resigné a crearme otro, peor, aunque en aquel momento no calculé las consecuencias que el casamiento podía acarrear».⁸

También hay que recordar que fue durante su luna de miel cuando conoció al primo de Estrada, Julián Martínez, con quien inició una relación en Buenos Aires que duraría más de una década. Es esta doble vida, de novia fiel y amante clandestina con el agravante del incesto, la que la lleva de vuelta a Dante: «me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer la *Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo».⁹

De la lectura de Dante surge la idea de escribir un ensayo comentando la *Divina Comedia*, un gesto atrevido porque a las mujeres de la clase social de Victoria se les permitía, como mucho, escribir poesía (y en francés). En cambio, como nos recuerda Beatriz Sarlo, «un ensayo era demasiado, porque quien lo escribe no trabajó solo con sus sentimientos, materia típicamente femenina, sino con ideas, a partir del cuerpo del otro y, en este caso, nada menos que el de Dante, hombre y fundador de la literatura europea».¹⁰ La primera aproximación al comentario de Dante es un artículo que Victoria Ocampo publica en *La Nación* el 4 de abril de 1920. Se trata de «Babel», en el que analiza el «Canto XV» del *Purgatorio* y se detiene en el tema de las desigualdades entre los seres humanos. Dante pone a Victoria en el camino de la escritura, aunque esta publicación genera cierto malestar en la familia. Por el contrario, Julián Martínez la anima: «Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. Tomaba notas para aprender a leerlo mejor.

⁸ OCAMPO, 1982a, p. 168.

⁹ OCAMPO, 1982b, p. 94.

¹⁰ SARLO, 1988, p. 90.

J. [Julián Martínez] me animaba: “Escribí lo que se te ocurra”». ¹¹ Así nació *De Francesca a Beatrice*, inicialmente como *baedeker*; en calidad de tal, Victoria se lo hizo leer a Paul Groussac, a la sazón director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El juicio del francés (idioma en el que Victoria le presentó el libro) no fue positivo: la acusó de pedantería y audacia, y la invitó a escribir textos más acordes con su condición social y de mujer. Pero el libro tiene, no obstante, futuro. En 1916 Victoria Ocampo había conocido al filósofo español José Ortega y Gasset en Buenos Aires, y éste había quedado fascinado por ella. Pero la falta de tacto por su parte (un comentario sobre la relación de Ocampo con Martínez) había irritado a Victoria hasta el punto de que nunca respondió a las numerosas cartas que él empezó a enviarle después de su vuelta a España. Sin embargo, Ortega y Gasset fue el responsable de la publicación en 1924, traducida al español por Ricardo Baeza, de *De Francesca a Beatrice. A través de la Divina Comedia* como segundo volumen de la colección de la *Revista de Occidente* y con un epílogo del propio Ortega y Gasset. ¹²

Como indica el título, Victoria Ocampo se sirve de dos figuras femeninas para trazar el comentario de toda la obra de Dante. Si Beatrice es, por supuesto, Beatrice Portinari, la mujer amada por Dante, Francesca es Francesca da Polenta (más conocida como Da Rimini), a la que Dante sitúa en el «Canto V» del *Infierno*, uno de los más conocidos y analizados de la *Divina Comedia*.

Ante todo, cabe señalar tres aspectos en los que insiste Victoria Ocampo antes de comenzar su comentario. El primero se refiere al destinatario. La autora lo indica claramente en el título de la introduc-

¹¹ OCAMPO, 1982b, p. 78.

¹² La propia Victoria Ocampo en el «Prólogo para la nueva edición» (1963, pp. 9-16) traza la historia editorial de su comentario a Dante. La nueva edición incluye también dos textos de Ocampo: «Contestación al epílogo de Ortega y Gasset» (*ibidem*, pp. 119-145) y «Dante este contemporáneo» (*ibidem*, pp. 146-153, extractos de una conferencia pronunciada en 1957). En el presente análisis se hará referencia a esta edición de 1963, la más completa. La publicación de 1924 no parece haber tenido mucha repercusión en Argentina. La única excepción es una reseña del escritor y poeta ultraísta Alfredo Brandán Caraffa, que elogia el texto de Ocampo en la revista *Proa* (de la que fue cofundador). Véase BRANDÁN CARAFFA, 1924, pp. 3-9.

ción: es el «lector común». Con una especie de *excusatio non petita*, Victoria se aleja de los numerosos estudiosos que han interpretado la obra de Dante, y escribe:

Armados de agresiva erudición, se yerguen sobre el umbral de cada canto del Poema; y sus interpretaciones —que con frecuencia se contradicen una a otras—, blandidas como horquillas, hacen retroceder al lector medroso *là dove il sol tace*. [...] Yo no creo que una gran erudición —que, desde luego, se hace indispensable si nos proponemos seguir al Poema paso a paso— sea la condición *sine qua non* de que dependen la enseñanza y el deleite que un lector cualquiera puede derivar de esta lectura... siempre que sea sensible a la belleza de un texto literario.¹³

Añade —y este es el segundo aspecto— que no es su intención tratar el «drama social», sino el «drama individual» que contienen las páginas del poema de Dante. Por ello, concluye: «No me dirijo a los dantólogos, ni a los eruditos, pues nada puedo yo enseñarles. Me dirijo al lector común, a aquellas personas que podrían amar este hermoso y tremendo libro y que, por una u otra razón, aún no se acercaron a él».¹⁴

El tercer aspecto, puesto de manifiesto en el prólogo de la nueva edición, se refiere a que ha querido trasladar a Dante al mundo contemporáneo. Con este objetivo (que no percibe Ortega y Gasset en el epílogo) había escrito su propia «guía» de la obra de Dante, porque «[e]l ser humano sigue sometido a las mismas pasiones, es capaz de las mismas crueldades, sufre de las mismas deficiencias morales atribuyendo casi siempre al prójimo los desastres que ocasionó».¹⁵

Lector común, drama individual y Dante transportado al siglo xx: todo remite a la vida personal de la autora. Como ya se ha mencionado, Victoria Ocampo es, y ha sido desde la infancia, una gran lectora, aunque sus elecciones eran a menudo censuradas por su familia. Con Julián Martínez comparte esta pasión por la lectura: «Hablábamos poco tiempo. Nos recomendábamos libros. Leíamos a Colette, a Mau-

¹³ OCAMPO, 1963, pp. 20-21 (cursivas en el texto).

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

passant, a Vigny. Nos dábamos cita para leerlos a la misma hora. “A las diez, esta noche. ¿Puede?” A veinte cuadras de distancia, yo en mi casa, él en la suya, leíamos». ¹⁶

La lectura se vincula entonces al drama individual y a la contemporaneidad de la *Divina Comedia* porque Victoria, al leer a Dante, reconoce en el pensamiento del poeta sus propias vicisitudes personales, especialmente las sentimentales, sobre todo cuando, con su relación con Martínez, rompe con las reglas de su propia sociedad al entregarse a una pasión amorosa que es indicio de pecado. Se trata de un proceso de mimesis del que la literatura y la lectura son los catalizadores. ¹⁷ En particular, el proceso de mimesis acerca a Victoria al «Canto V» del *Infierno*, el círculo de los lujuriosos, sacudido por una tormenta de viento que representa el abandono de los condenados a la pasión sexual. Las almas, sin embargo, no vagan en masa, sino que se dividen en rangos en relación con el tipo de amor llevado a cabo en la vida. Entre ellos están Paolo Malatesta y Francesca da Rimini, adúlteros e incestuosos (son cuñados) que se enamoran y, descubiertos por Gianciotto, el marido de ella, son asesinados por este. La pareja está condenada a dar vueltas a merced del viento, abrazados pero sin poder hablar ni mirarse. Evidentemente, Victoria se siente especialmente atraída por la figura de Francesca, ¹⁸ con la que comienza su comentario sobre *Infierno*. Y de nuevo, la lectura es importante, como recuerda el famoso verso «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Infierno*, V, 137). Como sabemos, de hecho, Paolo y Francesca están leyendo la novela caballeresca *Lancelot del Lago* y, en el momento en que Lance-

¹⁶ OCAMPO, 1982b, p. 29.

¹⁷ Sobre este tema cf. ARQUÉS, 2012.

¹⁸ En la literatura argentina, Francesca da Rimini no solo ha atraído el interés de Victoria Ocampo. Leopoldo Lugones ya se había inspirado en el «Canto V» del *Infierno* en el poema «Ave mía, gratia plena» (en *Los crepúsculos del jardín*, 1905) y en el cuento «Francesca» (en *Lunario sentimental*, 1909). Más tarde, se pueden encontrar referencias al «Canto V» en el cuento «Los amantes» de Silvina Ocampo (hermana de Victoria), en *Las repeticiones*, un libro póstumo publicado en 2006. Jorge Luis Borges también comentó la *Divina Comedia* sin ignorar el «Canto V». Véase, en particular, la conferencia sobre la obra de Dante publicada en 1980 en el volumen *Siete noches* y el poema «Inferno, V, 129», publicado en *La cifra* (1981).

lot y Ginebra se besan, se produce un beso casto entre Paolo y Francesca. René Girard ha elaborado una teoría mimética del deseo que también implica la lectura. Un ejemplo es el episodio de Paolo y Francesca:

Una spiegazione di Dante sta nella frase «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse». Vale a dire che i libri non sono innocenti, dietro ogni libro c'è un autore che cerca di sedurti, che fa sì che tu voglia imitarlo. Nella mia terminologia il libro svolge la funzione di mediatore, di modello di Paolo e Francesca: il loro amore è dunque in un certo senso un amore copiato.¹⁹

El beso adúltero e incestuoso, en suma, incitaría a los lectores a copiarlo.²⁰ Si volvemos a Victoria Ocampo, podemos aplicar a ella las observaciones de Sylvia Molloy: «Ocampo se lee a sí misma en una figura [la de Francesca] que lee y para quien la lectura está aliada con lo prohibido. Más importante aún, se lee a sí misma en una figura que reflexiona sobre los efectos del proceso de lectura».²¹

En definitiva, a través de la lectura Victoria se reconoce en la transgresión y el amor-pasión que simbolizan Paolo y Francesca. Ocampo retomará estos temas en el tercer volumen de su autobiografía (*La rama de Salzburgo*) en el que presenta una cadena de amores literarios clandestinos —y por tanto transgresores— de los que se siente partícipe al reconocerse en su amor por Julián Martínez.²² De hecho, en *La*

¹⁹ BENVENUTO, 2003.

²⁰ Al fin y al cabo, el amor entre Lancelot y Ginebra también puede considerarse, si no adúltero e incestuoso, al menos ilícito ya que el primer caballero de la Mesa Redonda (Lancelot) traiciona moralmente a su rey (Arturo).

²¹ MOLLOY, 2001, p. 93.

²² Se trata de una cadena literaria explicitada por Borges en el citado poema «Inferno, V, 129» (1982, p. 104): «Dejan caer el libro, porque ya saben/que son las personas del libro./ (Lo serán de otro, el máximo,/pero eso qué puede importarles.)/ Ahora son Paolo y Francesca,/no dos amigos que comparten/el sabor de una fábula./ Se miran con incrédula maravilla./Las manos no se tocan./Han descubierto el único tesoro;/han encontrado al otro./No traicionan a Malatesta,/porque la traición requiere un tercero/y sólo existen ellos dos en el mundo./Son Paolo y Francesca/y también la reina y su amante/y todos los amantes que han sido/desde aquel Adán y su Eva/en el pasto del Paraíso./Un libro, un sueño les revela/que son formas de un sueño que

rama de Salzburgo Victoria ejemplifica su idea de amor-pasión en diferentes mitos literarios (como Tristán e Isolda), llegando hasta heroínas de la literatura más contemporánea a ella (como Emma Bovary), creándose a sí misma como «personaje». Se trata, en definitiva, de un mecanismo de emulación que, a partir de la lectura de un texto, activa el «contagio afectivo» barthesiano²³ y de ahí el deseo nacido de una pasión espontánea. Según Claudia Pelossi, Ocampo define el amor-pasión en formas positivas y negativas para llegar a conectarlo con el amor «mixto» (es decir, el carácter complejo del amor físico y al mismo tiempo espiritual, que sería el verdadero amor-pasión).²⁴ Escribe Victoria:

Justamente porque el alma se mezcla al cuerpo soporta penas terribles. El infierno a que se ve arrastrado no castiga sólo al cuerpo, ataca cuerpo y alma. El *amour-goût* no lo conoce. El amor físico (apetito), el amor vanidad, menos aún. Los tres primeros son amores equiparables a los placeres de la mesa, del paladar. Son casi gastronómicos. Pero a la gran hambre de la pasión la tiene sin cuidado ese tipo de gula. El amor pasión es un hambre tremenda y no sólo del cuerpo, no sólo del corazón, sino de algo en nosotros que escapa a toda clasificación y análisis, a toda denominación precisa. [...] Desde los acantilados del amor pasión, la certidumbre de estar al borde de algo tremendo nos invade.²⁵

Pero es a Francesca da Rimini a quien Victoria dedica la mayor parte de sus reflexiones sobre el amor-pasión con el fin de absolver a los amantes de Dante y a ella misma de la acusación de adulterio. Ocampo se identifica con Francesca, que en el «Canto V» es quien conversa con Dante para tratar de convencer al poeta de que su culpa se debe al amor, o más bien a una ley externa de la naturaleza ya cantada por el

fue soñado/en tierras de Bretaña./Otro libro hará que los hombres,/sueños también, los sueñen».

²³ El contagio afectivo es una de las figuras señaladas por Roland Barthes (1979, pp. 112-113), según el cual toda figura de deseo propuesta por la literatura o el arte indica al individuo, miméticamente, lo que debe desear.

²⁴ Cf. PELOSSI, 2010.

²⁵ OCAMPO, 1982b, p. 33 (cursiva en el texto).

propio Dante en sus versos estilnovistas. En cierto modo, Francesca atribuye a Dante una culpa indirecta de su adulterio, al igual que la atribuye al comportamiento de su marido. Lo mismo hace Victoria, quien, sin embargo, en *La rama de Salzburgo*,²⁶ va más allá, culpando también a las normas impuestas a las mujeres por la sociedad a ella contemporánea, y a sus padres, de quienes recibió una educación rígidamente ligada a dichas normas: «Las mujeres en mi juventud recibían una educación reducida a lo que del sexo femenino se esperaba».²⁷

Así las cosas, Victoria no puede estar de acuerdo con el epílogo que Ortega y Gasset escribe para *De Francesca a Beatrice*, en el que el filósofo español se extiende en el papel de la mujer frente al hombre rastreándolo también a través de la historia, hasta concluir que «El oficio de la mujer [...] es ser el concreto ideal [...] del varón. Nada más».²⁸ Para Ortega y Gasset la misión de la mujer sería llevar al hombre a la perfección y para ello no es necesario ser madre, esposa, hija o hermana, considerados por el filósofo como roles necesarios pero no imprescindibles de la feminidad. El hombre «hace», la mujer «es»,²⁹ y escribe:

Sin duda, quedaría el universo pavorosamente mutilado si de él se eliminasen esas maravillosas potencias de espiritualidad que son la esposa, la madre, la hermana y la hija — de tal modo venerables y exquisitas que parece imposible hallar nada superior. Mas es forzoso decir que con ellas no están completas las categorías de la feminidad y que ellas son inferiores y secundarias si se emparejan con lo que es la mujer cuando es mujer y nada más.³⁰

Victoria no respondería al epílogo de Ortega y Gasset hasta 1931, en el número 2 de la revista *Sur*. Independientemente de la relación personal entre el español y la argentina (que en todo caso se había

²⁶ OCAMPO, 1982b, pp. 95-98.

²⁷ OCAMPO, 1977, p. 7.

²⁸ ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 101.

²⁹ Como recuerda Beatriz Sarlo, se trata de una definición que Victoria Ocampo «sin duda no suscribiría, ya que su literatura configura precisamente una insubordinación contra lo que ella es», SARLO, 1988, p. 92.

³⁰ ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 97.

allanado con motivo del segundo viaje de Ortega y Gasset a Buenos Aires en 1928), quizá no sea casualidad que la respuesta llegara sólo en ese momento y en ese lugar: con *Sur* Ocampo estaba logrando el prestigio intelectual al que como mujer aspiraba aunque no estuviera destinado a ella, un reconocimiento que también le atribuía la red de intelectuales que fue creando en torno a sí misma y a la revista. Responde, pues, desde una posición de fuerza que no tenía en el momento de la publicación del comentario dantesco. Además, declara hacerlo a partir de la lectura de un libro de Bertrand Russell (*La conquista de la felicidad*) que le provocó varias reflexiones empezando por la de no reconocerse en el papel de musa inspiradora. En definitiva, Victoria «hace» y no «es»; en este sentido su lectura de Dante era «activa, no pasiva. Si de alguna cosa tengo que acusarme es quizá de haberme conmovido por lo que de mí se proyectaba sobre ese poema tanto como por lo que de él me llegaba».³¹ En su respuesta deja traslucir entre líneas la necesidad de respeto mutuo e independencia en las relaciones sentimentales en nombre de un principio de diálogo e igualdad entre los sexos y no de jerarquía, como, en cambio, afirmaba Ortega y Gasset.³² En definitiva, aunque la respuesta de Victoria Ocampo se centra en Dante y la *Divina Comedia*, está muy en consonancia con las preocupaciones de una mujer que vive una época de ciertos cambios a los que ella también está contribuyendo. En efecto, cinco años después, en un artículo dedicado a la emancipación de la mujer, Victoria parece seguir evocando a Ortega y Gasset: «los hombres han hablado enormemente de la mujer, pero desde luego y fatalmente a través de sí mismos. A través de la gratitud o de la decepción [...]. Se los puede elogiar por muchas cosas, pero nunca por una profunda imparcialidad acerca de este tema».³³ El artículo puede considerarse como el manifiesto de la próxima Unión Argentina de Mujeres (UAM), de la que Ocampo asumirá la primera presidencia, confirmando su compromiso con la defensa de los derechos civiles de las mujeres.³⁴

³¹ OCAMPO, 1963, p. 120.

³² Sobre estos temas cf. QUEIROLO, 2002.

³³ OCAMPO, 1936, p. 6.

³⁴ Sobre el papel desarrollado por Victoria Ocampo en la UAM, cf. COSSE, 2008.

La UAM se había creado principalmente para luchar contra la reforma del Código Civil, conocida como Proyecto de 1936, cuyo contenido era regresivo con respecto a la norma existente sobre los derechos civiles de la mujer, a saber, la Ley 11 357 aprobada en 1926.³⁵ La norma cuestionada se refería al hecho de que la esposa no podía ejercer ningún tipo de profesión sin la autorización del marido.³⁶ Gracias también a la publicación del artículo de Victoria «La mujer: derechos y responsabilidades» en el diario *La Nación*,³⁷ la campaña tiene éxito, la reforma se retira y la Unión Argentina de Mujeres continúa con sus actividades, reuniendo en su seno a mujeres burguesas con simpatías por el radicalismo, el socialismo y el comunismo. Y es precisamente la creciente cercanía de la asociación a las posiciones políticas comunistas lo que lleva a Victoria Ocampo a abandonar la UAM en 1938, cediendo la presidencia a María Rosa Oliver. Pero no por eso deja de interesarse en los derechos de las mujeres dando su apoyo al sufragio femenino, convertido en ley en 1947. Cuando en los setenta reapare-

³⁵ Así es como María Rosa Oliver, amiga de Victoria y una de las fundadoras de la UAM, recuerda las actividades desarrolladas en su interno: «éramos voluntarias, no funcionarias; burguesas, no empleadas u obreras. Nuestra tarea consistía, ante todo, en informarnos sobre las condiciones sociales vigentes, en particular las del trabajo de la mujer (profesional, empleada, obrera, campesina, teniendo siempre presente el del hogar); en estudiar las leyes laborales; en entrevistar a legisladores, juristas, sindicalistas, maestras y a las trabajadoras mismas; en organizar actos públicos y conferencias; en relacionarnos con otras organizaciones femeninas para coordinar con ellas nuestro trabajo; en mantener correspondencia con asociaciones similares de otros países del continente y en tratar, casi siempre en vano, de que la prensa publicara nuestras declaraciones o informara sobre los actos a realizarse» (OLIVER, 1969, p. 350). Las otras fundadoras de la Unión Argentina de Mujeres eran Susana Larguía, Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero y Elisa Perla Berg.

³⁶ Como afirma Dora Barrancos, «es necesario no perder de vista que el Código Civil argentino (1869) sancionó la inferioridad jurídica de las mujeres en términos semejantes al Código napoleónico. Las mujeres casadas no podían administrar ni siquiera sus bienes propios, y debían tener autorización marital para educarse, profesionalizarse, ejercer cualquier actividad económica y testimoniar ante la ley. La reforma del estatuto civil constituyó uno de los primeros fermentos de la acción reivindicativa» (BARRANCOS, 2005).

³⁷ Cf. n. 33. Gracias a la editorial Sur, el artículo se imprimió en un opúsculo vendido en las calles por las integrantes de la UAM.

cen las agrupaciones feministas, si bien mantenga relaciones con las líderes de distintos grupos, no se liga a ninguno de ellos, pero dedica a la mujer un número especial de *Sur* que presentaba un balance de la situación de las mujeres a nivel mundial. Así Victoria justifica el retardo con el cual *Sur* se ocupa del tema:

Hace años que deseaba dedicarle un número de *Sur* a la mujer, a sus derechos y sus responsabilidades. Desde que apareció la revista esta idea me rondaba. Pero no era un tema «literario» y poco interesaba a los hombres que conmigo compartían las tareas revisteriles. Eran mayoría. Y aunque yo hubiera en realidad podido imponer el tema, no lo hice, quizá por pereza.³⁸

Tampoco deja de interesarse en la *Divina Comedia*. En la conferencia *Dante, este contemporáneo* que Victoria Ocampo pronuncia en 1957 en el Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, por invitación del entonces director Umberto Cianciolo, tiene como punto de partida su respuesta a Ortega y Gasset, y, como en el caso de Russell, se apoya en una autoridad que esta vez identifica en T. S. Eliot y en particular en el ensayo *Dante* publicado en 1929, ocho años después del *baedeker De Francesca a Beatrice*. En la obra de Eliot, Ocampo encuentra varios puntos en común con lo que ella había «balbuceado» en su lectura de la *Comedia*:

Como nunca, el ensayo de Eliot me aclaró la diferencia que media entre comprender un texto y transmitir, por escrito, a un lector lo que hemos comprendido. Yo había comprendido ciertos versos de la *Comedia* exactamente como los comprendió Eliot. Teníamos muchos puntos de vista en común. Habíamos subrayado los mismos pasajes, y pensamientos idénticos nos asaltaron al leerlos. [...] La diferencia, la inmensa diferencia radicaba en esto: Eliot había tratado el tema como un gran poeta que escribe sobre otro gran poeta, es decir con un poder de expresión a la altura de lo captado; yo [...] carecía de instrumento apto para dar forma a mi pensar y mi sentir, a mi emoción poética. Todo eso, diamante en su ganga, quedaba a medio camino, apenas anunciado.³⁹

³⁸ OCAMPO, 1971, p. 5. Sobre Victoria Ocampo y el feminismo, véase QUEIROLO, 2009.

³⁹ OCAMPO, 1963, pp. 146-147.

Sin embargo, sus puntos de partida coinciden. Al igual que Eliot, Ocampo cree que para poder entregarse a la lectura de un gran escritor no es necesario conocer bien la lengua de origen (si es diferente a la propia), ni pretender ser teólogo, historiador o erudito; solo hay que ser sensible al lenguaje poético. Y entonces, se pregunta Ocampo en la conferencia, ¿por qué Dante es el menos leído de los grandes escritores? La respuesta remite a consideraciones ya expresadas en *De Francesca a Beatrice* que, recordemos, se dirigía al «lector común». Ocampo afirma: «Para mí los lectores le tienen miedo a Dante y parte de este miedo proviene de todos los señores que aseguran que hay que saber muchas cosas antes de leerlo. Las cosas, naturalmente, que ellos dicen saber. Y claro que es bueno saber algunas de ellas [...]. Pero no es lo esencial».⁴⁰

A Ocampo le basta con emocionarse con la lectura del texto y, por supuesto, se reconoce en esta actitud, además de no ser una erudita. Y añade: «Si Dante estuviera vivo exclusivamente para el erudito, no tendría la grandeza que tiene».⁴¹

Nuevamente Ocampo coincide con Eliot al afirmar que, a veces, una cita, un comentario crítico o un ensayo pueden despertar el interés por un determinado autor y estimular así su lectura. Considera estas situaciones como un accidente y, por tanto, espera que su conferencia haya sido, para alguien, ese accidente que le permita acercarse a Dante.

Así, Victoria Ocampo cierra el círculo, iniciado con *De Francesca a Beatrice*, sobre los caminos que pueden acercar a cualquier persona a un gran escritor, en definitiva, identificándose con la figura del lector común. Después de todo, ¿no es incluso su relación con Dante el resultado de una serie de accidentes (auto)biográficos? Y vale la pena recordar aquí las palabras con las que comenzó una conferencia pronunciada en Italia en septiembre de 1934:⁴² «Yo he recibido como un

⁴⁰ *Ibidem*, p. 149.

⁴¹ *Ibidem*, p. 153.

⁴² Invitada por el Instituto Interuniversitario de Cultura Fascista y la Dirección General de Italianos en el Extranjero, Victoria, tras largas dudas por su oposición al fascismo, decidió aceptar la invitación y, en el verano de 1934, llegó a Italia con

don inestimable vuestro más precioso poema. Este no ha sido para mí una de esas obras maestras que se admiran con hastío y respeto. Me ha ayudado a vivir. ¿Qué más podría agregar?». ⁴³

Quizás se podría agregar que también la ayudó a tomar conciencia de su condición de mujer privilegiada por clase social pero igualmente sometida a reglas que no compartía, además de limitar sus aspiraciones intelectuales y su necesidad de emancipación. Como recuerda Graciela Queirolo:

Desde ya ni la fortuna ni la posición social determinaban el talento, dote innata que, sin embargo, era necesario desarrollar. En dicho desarrollo se hicieron presentes los condicionamientos normativos de la ideología de la domesticidad [...]. Sólo la perseverancia y la dedicación al trabajo le permitieron —con la ayuda del patrimonio heredado— lanzarse a la conquista de la «expresión femenina» en las letras. Ésa fue su contribución explícita a la causa por la «emancipación de la mujer» contra el «proletariado femenino» y a favor de la igualdad entre unos y otras. ⁴⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias impresas y bibliografía

ARQUÉS, Rossend, «Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante», *Legger d'Amore. Giornate Internazionali Francesca da Rimini. Quinta edizione. Rimini, 18-21 marzo 2011. Atti del Convegno*, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia, 2012, pp. 53-81.

Eduardo Mallea. Dictó una conferencia en la sede de la Unión Intelectual de Florencia y luego la repitió en el Aula Magna de la Universidad de Venecia. Durante el viaje también conoció a Mussolini. Sobre este tema, véase AYERZA DE CASTILHO y FELGINE, 1992, pp. 154-155.

⁴³ OCAMPO, 1935, p. 13.

⁴⁴ QUEIROLO, 2009, p. 15. Sobre el tema del «proletariado femenino», o sea, la subordinación de las mujeres de cualquier nacionalidad y clase social a las decisiones varoniles, Ocampo en 1937 tuvo una polémica epistolar con el escritor y periodista español José Bergamín.

- AYERZA DE CASTILHO, Laura y FELGINE, Odile, *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- BARRANCOS Dora, «Las mujeres y su “causa”», *Criterio*, n. 2308, septiembre de 2005. Disponible en: <http://www.revistacriterio.com.ar/sociedad/las-mujeres-y-su-quotcausaquot/> [Consultado el 15/12/2021].
- BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979. [Ed. or. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977].
- BENVENUTO Sergio, «Differenza, identità, violenza. Conversazione con René Girard», *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, 5, 2003. Disponible en: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/published:2003/> [Consultado el 12/12/2021].
- BORGES, Jorge Luis, *La cifra*, Milano, Mondadori, 1982 [con texto paralelo].
- BOTTIGLIERI, Nicola y COLQUE, Teresa (coords.), *Dante en América Latina. Actas Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004)*, Salta/Cassino, Universidad Católica de Salta/Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2007.
- BRANDÁN CARAFFA, Alfredo, «La calle de la tarde. De Francesca a Beatrice», *Proa*, I, 3, 1924, pp. 3-9.
- CAMPANELLA, Raffaele, «Dante, Borges e l'Argentina», *Dante*, 10, 2013, pp. 173-181.
- COSSE, Isabella, «La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936)», *Revista Humanitas*, XXVI, 34, 2008, pp. 131-149.
- ELIOT, T. S., *Dante*, London, Faber & Faber, 1929.
- KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MARANI, Alma Novella, *Dante en la Argentina*, Roma, Bulzoni, 1983.
- MEYER, Doris, *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MUSCHIETTI, Delfina, «Mujeres: feminismo y literatura», *Literatura argentina siglo XX*, dir. David VIÑAS, vol. 2: *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, ed. Graciela MONTALDO, Buenos Aires, Paradiso, 2006, pp. 111-136.
- OCAMPO, Victoria, «Babel», *La Nación*, Buenos Aires, 4 de abril de 1920.
- «Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset», *Sur*, I, 2, 1931, pp. 16-52. [Luego en EAD., *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1963, pp. 119-145].
- *Supremacía del alma y de la sangre*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1935.
- «La mujer: derechos y responsabilidades», *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1936.
- *De Francesca a Beatrice* [1924], Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1963.
- «La trastienda de la historia», *Sur*, n. 326-327-328, enero-junio de 1971.
- *Testimonios. Décima serie, 1975-1977*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1977.
- *Autobiografía II El imperio insular*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982a.
- *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982b.
- OLIVER, María Rosa, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Epílogo», en Victoria OCAMPO, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1963, pp. 89-117.
- PELOSSI Claudia, «De Francesca a Victoria o *La rama de Salzburgo*», *Gamma*, 3, 2010. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2020> [Consultado el 15/12/2021].
- QUEIROLO Graciela, «Diálogos acerca de lo femenino: Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset», *Cyber Humanitatis*, 2002. Disponible en: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_

simple2/0,1255,SCID%253D5942%2526ISID%253D258,00.html [Consultado el 20/12/2021].

- «Victoria, Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y elite intelectual», *Clío & Asociados*, 13, 2009, pp. 1-25. Disponible en: <http://www.clioyasociados.fahce.unlp.edu.ar> [Consultado el 20/12/2021].

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

Teresa de Escoriaza: testimonio y feminismo desde España, Marruecos y Estados Unidos

ROSA TEZANOS-PINTO

Indiana University-Purdue University Indianapolis

Después de haber pasado desapercibida por varias décadas, la trayectoria de la escritora española Teresa de Escoriaza (San Sebastián, 1891-1968) ha llamado atención de la crítica en años recientes y ha propiciado una justa labor de rescate y de reivindicación a sus muchas contribuciones. Sin embargo, el material publicado ha centrado su enfoque en la temática de la obra periodística de Escoriaza o en su etapa como corresponsal de la Guerra del Rif (o Segunda Guerra de Marruecos), los fieros y trágicos enfrentamientos entre España y Marruecos. Este artículo revisa dichas propuestas y destaca tanto la maleabilidad de la palabra de la autora (producción periodística y creativa) como sus raciocinios sobre género y equidad plasmados desde España, Marruecos y Estados Unidos. Para esto último, se compararán los planteamientos feministas de Escoriaza con los del feminismo de la época y las propuestas del Comité Internacional de Mujeres por una Paz Permanente, que luego se llamaría Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad.

Teresa de Escoriaza provino de una familia de medios y de amplia visión, que comprendió la necesidad de preparación de la mujer. Escoriaza recibe una esmerada educación en un período en que tal privilegio todavía era ajeno a la gran mayoría de las mujeres. La autora estudió el bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid y en 1910 recibió el diploma de profesora de enseñanza elemental de la Académie de Bordeaux. Hizo además estudios en universidades de España e Inglaterra.¹ Tuvo la oportunidad, asimismo, de viajar y ampliar sus perspectivas personales y de trabajo. El 13 de octubre de 1917 llega a Nueva York «a bordo del Buenos Aires. Según declara entonces a inmigración, viaja con un pasaje que ella misma ha pagado y porta un capital de \$140. Su contacto en el país es Miss Huntington, en Norwick, Connecticut».² Escoriaza tiene como propósito la enseñanza del español y el francés. En 1919 empieza a trabajar como corresponsal del diario *El Liberal* que luego se conocería como *La Libertad*. Este último la envía como corresponsal de guerra a Marruecos desde el 30 de agosto al 23 de setiembre de 2021.³

La carrera periodística de Escoriaza se consolida con la publicación en 1921 de sus crónicas de guerra, *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)*. Llega a ser figura celebrada de las letras periodísticas de Madrid. Incursionó también en la radio española y dio conferencias dedicadas a la mujer emitidas desde Radio Ibérica, cadena vinculada al periódico *La Libertad*.⁴ Se la ha reconocido por haber dado el primer discurso feminista de la radio española en 1924 a través de Radio Madrid.⁵ Este hecho histórico sería destacado casi

¹ PALENQUE, 2006, p. 364.

² *Idem*.

³ CARRERA MARTÍNEZ, 2015, p. 18, hace notar que, en agosto de 2021, Escoriaza publicó varios artículos para «Jornadas veraniegas. En San Sebastián» usando el seudónimo de Félix de Haro.

⁴ CRESPO, 2017.

⁵ PÉREZ ZARCO, 2008. Belén Pérez Zarco hace notar que «La falta de ingresos para mantener el ritmo de emisiones fue la que llevó a la dirección de Radio Ibérica a buscar el apoyo de un grupo de comercios de material radioeléctrico de Madrid, que se asociaron con el nombre de Radio Madrid, para financiar cuatro horas de la programación de la emisora: de 18 a 19 y de 21 a 24 bajo el indicativo de la asociación

cien años después por la Academia Española de Radio, que creó el Premio Teresa de Escoriaza en 2014 «para distinguir el mejor programa de radio que promueva la igualdad de género y el empoderamiento de la mujer en este medio».⁶

Conjuntamente con sus tareas periodísticas, Escoriaza emprendió otras ligadas a las letras. Una fue la traducción de la novela *Les chanoi-nesses de la cour aux dames* (1922) de M. Maryan, como *La corte de las damas*. Escondida tras un seudónimo, la popular escritora francesa M. Maryan (realmente Marie Rosalie Virginie Cadiou [1847-1927] o Marie Deschard por su nombre de casada), era famosa por publicar cada año cuatro novelas de giro romántico. *La corte de las damas* es una de las muchas de su copiosa obra (más de noventa novelas). Escoriaza también se encargaría de la escritura del «Prólogo» de *Antología de mujeres* (1929), un libro que incluía un buen número de poetas reconocidas.⁷

En 1929, Escoriaza parte a Nueva York nuevamente y desde esta ciudad seguiría colaborando para el periódico *La Libertad* hasta 1934. Cinco años más tarde este diario cerraría sus puertas definitivamente. La Guerra Civil corta las posibilidades de Escoriaza de volver a España y se enfrasca en su carrera de enseñanza en los Estados Unidos. Nacionalizada estadounidense en 1938, permanece en la costa este del país hasta finales de la década del cincuenta. Cuando regresa a España, vive en el anonimato hasta su muerte, ocurrida el 18 de julio de 1968.

PALABRA PERIODÍSTICA Y TESTIMONIO DE TERESA DE ESCORIAZA

Como escritoras que antecedieron en el ramo periodístico, Ballesteros García rescata a Francisca de Aculodí, quien desde San Sebastián ejer-

Radio Madrid. El acuerdo se inició el 12 mayo de 1924, mes a partir del cual coexistieron los dos nombres en una misma frecuencia radiofónica. Las emisiones regulares duraron hasta la llegada del verano».

⁶ CRESPO, 2017.

⁷ El seudónimo que expresamente escoge fue en honor a la abuela materna, Mary-Ann Kirkland, para resguardar su vida familiar como esposa de un comisario general de la Marina y como madre de seis hijos.

ció el periodismo entre 1687 y 1689, y fundó y dirigió la revista *Noticias Principales y Verdaderas*,⁸ y a Sofía Casanova (1851-1968), periodista para *ABC*, *El Liberal*, *New York Times*, y corresponsal de guerra: «entrevistó a Trotsky y envió crónicas desde el frente de la Primera Guerra Mundial sobre la Revolución Rusa o sobre la labor de las sufragistas».⁹ Carmen de Burgos (1867-1932) fue otra pionera, considerada una de las corresponsales de guerra más importantes de España y primera redactora de *El Diario Universal*. Encubrió su identidad muchas veces bajo diferentes seudónimos (Gabriel Luna, Raquel, Perico el de los Palotes, Honorine, Marianela), siendo el más distintivo el de Colombine. Marín especifica, como caso aparte, a Margarita de Lihory (1889-1968) cuyas crónicas evitan «cualquier referencia a la abnegación y dedicación cuidadora de las mujeres o a las madres como fuente de inspiración patriótica [...] Sus crónicas están al mismo nivel que las de los muchos otros corresponsales de guerra masculinos que pululaban en torno al ejército».¹⁰

Escoriaza sigue dicha línea de acreditadas reporteras cuando inicia su carrera periodística desde Nueva York valiéndose del seudónimo masculino de Félix de Haro. Por la popularidad del uso del seudónimo a comienzos del siglo XX, no se sabe si fue decisión de la autora o exigencia del periódico, pero su utilización propone algunas interrogantes. Dice Scaldon que en el siglo XX hubo mujeres que «usaban seudónimos para escribir o añadían a su nombre un ‘de’ más el apellido de su esposo para demostrar su conformidad con el hecho de que ella ejerciese como escritora».¹¹ Delgado señala que: «detrás del uso de seudónimos hay una constante: ser mujer no es prestigioso si se firma lo que se escribe con el propio nombre».¹² Por su parte, Elsa

⁸ BALLESTEROS GARCÍA, 2021.

⁹ *Idem*.

¹⁰ MARÍN, 2013, p. 34.

¹¹ CARRERA MARTÍNEZ, 2015, p. 7.

¹² GIGENA, 2021. Gigena recapitula lo dicho por Josefina Delgado especialmente sobre María Lejárraga, «cuya actuación política le impide publicar con su nombre y acude al de su marido, escritor ya conocido, Gregorio Martínez Sierra». Martínez Sierra no solo ayudó a Lejárraga con su firma, sino que «abusó del talento de su mujer y se apropió de obras teatrales y derechos de autor que no le correspondían. Final-

Drucaroff, en su entrevista con Gigena dice que el seudónimo o el anonimato es tanto para eludir la censura como para ser tomada en serio: «La palabra pública femenina tiene un riesgo que la palabra pública masculina no tiene [...] El ámbito público es hegemónicamente masculino y por algo se llamaba “mujer de la calle” a una prostituta: la calle no es para las mujeres».¹³

Según Palenque, el uso de seudónimo en Escoriaza tiene otra acepción. Se debe más «a las burlas y otros tipos de tratos que sufrían las escritoras desde el siglo XIX, ya que la sociedad [...] solo asociaba a la mujer a la poesía y la literatura intimista».¹⁴ Nadie mejor que Valle-Inclán esbozaría esa burla contra las mujeres escritoras que trataban de hacerse campo en España. Nótese la mención a Teresa de Escoriaza:

Yo creo que la Academia debía ser galante con las damas. Se negó a admitir a la Pardo, y debe rectificar aquella actitud suya. La Dictadura abrió a las mujeres la Asamblea Consultiva y los ayuntamientos. ¿Por qué ha de seguir la Academia cerrando sus puertas al sexo femenino? Estaría muy bien en la Academia doña Blanca de los Ríos, doña Margarita Nelken, doña Teresa de Escoriaza, doña Blanca de los Ríos, tan respetable, tan sensata..., estaría en la Academia como en su casa. Ya se acostumbrarían los académicos a la presencia de las mujeres. Tras ella entrarían, vencidas las primeras reticencias, esas otras escritoras distinguidísimas, que yo denominaría “las tobilleras académicas”. Y el grave recinto de los inmortales sería un poco menos aburrido.¹⁵

mente, ella firmó como María Martínez Sierra, con el apellido del marido, que resulta de algún modo otro matiz de la seudonimia». Elena Fortún, escritora de literatura infantil, quien usó el seudónimo de María de la Encarnación Aragoneses y el de Rosa María Castaños, tuvo que dejar España por su antifranquismo: «Su obra de ficción ha sido recuperada y recientemente se publicó su novela autobiográfica *Oculto sendero* [...] que explica el camino de una niña que quiere ser un varón». En la lista se añade a «la escritora y periodista española Teresa de Escoriaza y Zabalza [quien] usó el seudónimo masculino Félix de Haro».

¹³ *Idem.*

¹⁴ PALENQUE, 2006, p. 365.

¹⁵ SERRANO ALONSO y CASTELLÓN, 2002, pp. 918-919.

Cipriano Rivas Cherif haría una sátira similar por el atrevimiento que tuvo Escoriaza de criticarlo. En ningún momento se refiere a la inteligencia y cultura de la autora, sino a su apariencia física y, a lo que Rivas Cherif califica como debilidad. Adviértase igualmente la ironía en cada caso:

El instinto de mujer de la señorita Escoriaza le ha llevado a semejante confusión [...] A prueba de desengaños, sin embargo, yo me atrevo a creer en que mi amiga Teresa ha de saber corresponder siempre como ahora al afecto que le profeso, con la admiración que en mí despiertan, tanto como sus gracias naturales, el garbo y desenvoltura civilizadísimos con que las avalora. Y hasta arriesgaría, retractándome de mi temor primero a su mala opinión, más de un píropo entusiasta si no estuviera seguro de mi torpeza para tales expansiones.¹⁶

En contraste a las indirectas de Valle-Inclán y Rivas Cherif, hay muchas declaraciones laudatorias como la «Encuesta sobre la novela. El nombre y la cosa», o «Respondo nada menos que a toda una mujer» (dirigido a Teresa de Escoriaza, el 29 de diciembre de 1925), pero es indudable que los comentarios críticos o despectivos hirieron a Escoriaza. Ella misma lo explica abiertamente en su «Crónica La razón de una sinrazón» de 1926:

A estos tan amables seres, amigos cariñosos o lectores de gusto extraviado, enderezo esta crónica, y ruego «a quien corresponda» que la permita llegar a su destino felizmente; esto es, que la deje publicarse y salir entera [...] Me ocurre de algún tiempo a esta parte que escucho afectuosas reprensiones de las personas de mi trato, que se creen en el deber de guiarme con sus consejos. «Escribes poco, Teresa; no seas holgazana». «Antes trabajaba usted más.» «¡Hace un siglo que no leo nada suyo!» «No vas a escribir el artículo que ofrecías en aquel otro? [...]». Y estas frases, tan desagradables de oír para quien, como yo, jamás fue perezosa, no son las más desagradables que escucho. También me advierten buenos amigos [...] «Estas cosas que hace usted ahora son flojillas» [...] la parte de mis lectores que no tiene conmigo otra relación, que la del público al autor, se

¹⁶ RIVAS CHERIF, 1926, p. 5.

produce más duramente [...] Todo esto me ofende, me duele, me desespera. Y todavía hay algo que me atormenta más: considerar lo que piensan aquellos amigos o desconocidos que tienen la prudencia de callarse. ¡Acaso su silencio no es más que desprecio completo!... Pues bien; no, no tienen razón. Son injustos conmigo quienes me aprecian hoy en menos que antes me apreciaron. Soy la misma consecuente trabajadora que siempre fui, y no se ha dado en mi caso el de aquel herrero de Arganda, al cual «machacando se le olvidó el oficio». Escribo ahora tanto como escribía cuando publicaba más, y no escribo peor que entonces. Esto es cuanto quiero hacer constar.¹⁷

En ese mismo artículo, Escoriaza puntualiza las dificultades de publicar en un ambiente periodístico ya muy competitivo: «no tengo culpa ninguna en que salgan a la luz menos artículos míos de los que se publicaban en otros tiempos [...] tampoco soy culpable de que los que logro publicar en los tiempos [...] revelen omisiones de concepto y truncaduras de frase. En resumen: [...] “por causas ajenas a mi voluntad”».¹⁸

Sin embargo, la palabra de Escoriaza alcanza a todos y fue impecable en la ejecución de una multitud de temas. Abajo un ejemplo de su escritura y de su interés en un tema que aun hoy es candente:

Desde que se firmó el armisticio, en noviembre de 1918, hasta ahora, se ha desterrado de los Estados Unidos a más de cuatro mil extranjeros por el hecho de su adhesión a teorías más o menos radicales. La expulsión se ha estado llevando a cabo matemáticamente y sin ruido, sin que el pueblo se enterase. Pero ahora hemos entrado en una fase diferente de la persecución: en la del terror. Ya no se deporta sigilosamente; los procesos no se llevan a cabo en la obscuridad, sino, al contrario, se anuncian con trompetas y tambores, se les da todo el aparato posible. De la misma manera que en tiempo de los emperadores romanos, se eligen las víctimas con preferencia entre personalidades notables, para que el caso sea más ruidoso y sirva de escarmiento al resto del pueblo.¹⁹

¹⁷ ESCORIAZA, 1926, p. 1.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ ESCORIAZA, 1925, p. 1.

A Palenque le llama la atención el «tono desenfadado y vivaz, muchas veces irónico»²⁰ de Escoriaza, así como el manejo de las crónicas como microcuentos «que narran divertidas o curiosas anécdotas sobre deportes, compras, política, viajes o cultura».²¹ Son especialmente instructivas las crónicas que reflexionan sobre los sucesos en los Estados Unidos, en particular, en la metrópolis de Nueva York. La escritura de Escoriaza eventualmente incluiría más temas de la mujer. Dice Pico, que en las «Páginas de la Mujer» de *Mundo Gráfico*, Escoriaza defiende siempre a las mujeres que trabajan (incluso a aquellas que lo hacen “por gusto” y no por necesidad)».²² Cuando Escoriaza termina su contrato como corresponsal de guerra en 1921, se encarga de la sección “Femeninas” de *La Libertad*; su nombre ya tiene el peso para atraer lectores. Recibe asimismo autorización para poder escribir en otros diarios de la época (como *Informaciones*, con el que empieza a colaborar en 1922, *Mundo Gráfico*, *El Eco de Galicia*). Del mismo modo, tiene licencia para escoger sus temas. En 1922 sus lectores recibieron varias crónicas desde Italia.²³

La crítica encuentra que Escoriaza proporcionó un nuevo tipo de periodismo con sus crónicas y coincide que las escritas desde Nueva York o Marruecos presentan observaciones lúcidas y genuinas de forma consistente. Refiriéndose a las de Marruecos, Marín apunta su escritura intuitiva y para «alguien que no conocía Marruecos con anterioridad, estas experiencias resultan ser como instantáneas fotográficas de situaciones límite, presididas por el dolor, la violencia, la tortura y la muerte».²⁴

Como autora, Escoriaza no tiene una producción vasta, pero su libro, *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)* (1921) fue reconocido como una colección de hechos de guerra fuera

²⁰ PALENQUE, 2006, p. 365.

²¹ *Idem.*

²² PICO, 2019.

²³ CARRERA MARTÍNEZ, 2015, p. 10. En los primeros meses de 1922, Escoriaza publicó una serie de artículos desde Italia en la sección llamada «Postales desde Italia». Carrera Martínez señala que junto a su firma aparecía el nombre de la ciudad desde donde escribía.

²⁴ MARÍN, 2013, p. 32.

de lo común. Con un prólogo de Antonio Zozaya, el libro está basado en dieciocho crónicas enviadas por Escoriaza al diario *La Libertad* durante su trabajo como corresponsal de guerra. Ya desde la Primera Guerra Mundial o Gran Guerra y, aunque España se mantenía neutra, la guerra era un tema de discusión diaria para los españoles.²⁵ Las crónicas de Escoriaza por su estructura, tono y por la constante presencia de la autora añaden más legitimidad a lo que narra. El suyo es un testimonio a dos niveles: el descriptivo e informativo que como testigo fidedigno debe hacer y enviar a *La Libertad* y, el subjetivo con la presencia de un «yo» que con insistencia explica, se autoexplica, como corresponsal e individuo de valía.

En el primer nivel de las crónicas de Escoriaza se agrupan representaciones de gran belleza a pesar de los horrores de la guerra; muestran, de igual forma, una compenetración excepcional con lo que la periodista tiene al frente, bien sea un paisaje, un herido o una serie de situaciones. El segundo nivel es el que interesa explorar ya que, en cada crónica, el «yo» de Escoriaza —en su labor de auto creación— nos revela más detalles de la autora y de su competencia. Así, en «La esposa del cautivo», es Escoriaza quien toma el liderazgo para sugerir cómo ayudar a la mujer rifeña. Ella es quien puede salvarla: «Yo, aun revelando gestiones que se llevan secretas [...]».²⁶

O, como se ve en «El amigo que cae»: «Yo que a la semana de convivir con el ejército de África y ver a sus hombres tan abnegados, tan resueltos en la dura lucha contra el enemigo, siento mi corazón vibrar al ritmo del suyo y mi espíritu unirse con su espíritu; yo sé de las inquietudes y de las penas que estoy describiendo, porque las sufro [...] Es para mí el amigo que se pierde».²⁷

En «La tristeza del blocao», Escoriaza relata: «Temo no encontrar para ello la palabra justa, la frase exacta, el concepto preciso... Pero no me esforzaré en buscar palabras, pulir frases ni desarrollar conceptos [...] Ya habéis visto el cuadro. Ved ahora la escena».²⁸

²⁵ MAGALLÓN, 2014, p. 65.

²⁶ ESCORIAZA, 1921, p. 20.

²⁷ *Ibidem*, pp. 49-52.

²⁸ *Ibidem*, pp. 59-60.

Escoriaza se erige en la que sabe y en la que suple información a los lectores: «¿Comprendéis?» Y, para recalcar su punto, da ejemplos («La tragedia de los regulares»).²⁹ En «Poblado destruido» insiste, por igual, en que es solo ella quien busca y encuentra lo que nadie ve, como los daños pequeños de «una cuna volcada».³⁰

Equivalentemente, la autora se compara con otros periodistas en «Cartas perdidas» y es ella quien realmente conduce a la verdad de los hechos: «el episodio triste, el episodio melancólico, el episodio que sin ser sangriento tiene tanto dolor... Ved si han hecho bien en desdeñarlo los cronistas juzgándole sin importancia».³¹

En «Morituri te salutam», hace que el lector la «vea» en sus diferentes acciones («yo llego», «yo he recorrido», «me ha impresionado», «no he podido», «me tiembla la mano», «no puedo dejar de pensar») y es el centro de la escena: «Y al despedirse me miraron a mí, acaso porque les recordaba a su hermana o a su novia».³²

Es ella quien finalmente invoca el término de la violencia y la muerte en «Pasaje ensangrentado»³³ y quien, ante los ataques a niños y mujeres indefensas se siente perdida: «me enloquece. No, no hay posibilidad de conservar el juicio ante este acto de inaudita barbarie» («Barbarie inaudita»)³⁴.

Dice Marín con agudeza que las mujeres corresponsales de guerra son cautelosas de expresar su desacuerdo con esta y que solo Escoriaza «marginalmente» incluye las pobres condiciones de las mujeres rifeñas.³⁵ Sin embargo, en las dieciocho crónicas de Escoriaza, la escritora mantiene la objetividad. No olvida a los dos bandos y sus riesgos mortales, como en «La semilla fatal», la crónica del niño rifeño herido que quedó huérfano por la guerra.

Manuel Machado es uno de los pocos que hace un reconocimiento somero de las virtudes del libro de Escoriaza pero, siendo hombre

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

³⁰ *Ibidem*, p. 103.

³¹ *Ibidem*, pp. 72-73.

³² *Ibidem*, p. 38.

³³ *Ibidem*, p. 46.

³⁴ *Ibidem*, pp. 80-81.

³⁵ MARÍN, 2013, pp. 39-41.

de su época, la evalúa con las medidas que se reservaban para definir a una mujer (en este caso, un espíritu pleno de emociones y sensaciones):

En las crónicas de la Escoriaza no hay más literatura de la necesaria para estar escritas en sobrio y claro castellano. Jamás escribe por escribir, ni por hacer arte literario. Es un espíritu que se vierte fatalmente en las cuartillas porque está lleno de una sensación que rebosa y ha de exteriorizar «necesariamente» [...] estas crónicas «Del dolor de la guerra», [...] han ido poniendo «in crescendo» [...] la admiración de España entera conforme aparecían [...] Nada de cuanto se ha escrito en la guerra y sobre la guerra se acerca ni de lejos a los artículos de Teresa Escoriaza, que, reunidos hoy en un tomo, trazan el cuadro completo de la terrible realidad, de modo que martirizarán para siempre la memoria del lector, llevando a su ánimo la única noticia completa e interesante, la sensación de la verdad [...] de la guerra.³⁶

Escoriaza responde siempre dándole a su escritura y a su persona lo que merecían. Sin pecar de arrogancia, resalta sus contribuciones y presencia:

No hay más que un periodista, uno de tantos, al que su director envió a Marruecos y que allí cumplió con sus deberes lo menos mal que pudo y que supo. Lo que ocurre es que él es ella. Que no se trata de un hombre, sino de una mujer, y que como aquí, en España, es la costumbre que las mujeres no compitan con los hombres, ha llamado la atención del público. Tal el éxito de mi campaña y de mi libro.³⁷

EL FEMINISMO Y TERESA DE ESCORIAZA

El feminismo ha estado presente en distintas etapas de la historia, pero para Luis Bonet una fecha memorable es 1793 cuando se proclaman los Derechos del Hombre y un grupo de mujeres con Olimpia de

³⁶ MACHADO, 1921, p. 5.

³⁷ CARRERA MARTÍNEZ, 2015, p. 10.

Gouges y Luisa Lacombe «expusieron los “Derechos de la mujer”, contenidos en diecisiete artículos, ante el Ayuntamiento de París, con la siguiente aserción: “Si la mujer tiene el derecho de subir al cadalso, debe tener también el de subir a la tribuna”». ³⁸ Beatriz Cienfuegos (1714-1786), editora del periódico *La Pensadora Gaditana*, una publicación semanal editada en Cádiz entre 1763 y 1764, fue otra precursora del feminismo que en el siglo XVIII no tuvo reparos en expresar su crítica al sistema patriarcal español. El mismo nombre de su periódico parodiaba a *El Pensador*.

Además de la preocupación por los derechos de la mujer a comienzos del siglo XX, los resultados de la Primera Guerra Mundial fomentaron conversaciones entre las mujeres sobre la necesidad de los actos bélicos, las pérdidas que estos acarreaban a los países implicados y las secuelas muchas veces trágicas que dejaban. Un grupo de mujeres europeas, en particular, concibió una originalísima propuesta de paz que tendría impacto inmediato en el feminismo y en la reacción de las mujeres hacia los límites que las tenían sojuzgadas sus sociedades. Hacia fines de 1915 y «[c]uando todavía sus países no les reconocían el derecho a voto, más de mil mujeres se reunieron en La Haya para pedir el fin de la guerra, la mediación de los países neutrales y la creación de un foro internacional en el que pudieran dirimirse los conflictos entre países sin recurrir a las armas». ³⁹

Aletta Jacobs, médica y presidenta de la organización sufragista holandesa, fue quien ideó la opción por la paz mundial viniera de las mujeres. El primer paso fue exponer el concepto en un congreso internacional de mujeres: «en estos tiempos de guerra y odio creciente entre naciones, nosotras las mujeres tenemos que mostrar que, al menos, somos capaces de mantener nuestra mutua amistad y solidaridad». ⁴⁰ Jacobs, con las participantes del congreso, propusieron que toda disputa internacional debía plantearse por medio de «vías pacíficas y [...] que el voto había de extenderse a las muje-

³⁸ BONET, en SÁNCHEZ SUÁREZ, 2004, pp. 160-161.

³⁹ MAGALLÓN, 2014, pp. 57-58.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 59.

res». ⁴¹ España estuvo representada por J. M. Gay de Barcelona pero a título individual. ⁴²

El congreso tuvo veinte resoluciones en siete campos de acción (I. Las mujeres y la guerra; II. Acciones hacia la paz; III. Principios de una paz permanente; IV. Cooperación internacional; V. Educación de los niños y niñas; VI. Las mujeres y la Conferencia de paz y VII. Acciones a tomar). Teresa de Escoríaza, al día con los sucesos en su patria y en el mundo, debe haber tomado en cuenta las propuestas generadas del congreso iniciado por Jacobs. El título mismo de su crónica «Del dolor de la guerra», que luego se publicaría como *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)* (1921), tiene ecos de la primera resolución del punto 1 del congreso de Jacobs: «Nosotras, las mujeres reunidas en este congreso internacional [...] protestamos contra la locura y el horror de la guerra, que lleva consigo un sacrificio irresponsable de la vida humana y la destrucción de tantas cosas que la humanidad ha tardado siglos en construir». Las resoluciones 15, 16 y 20, de la misma forma, contenían ideas apoyadas por Escoríaza: la resolución 15 establecía como esencial «poner en práctica nacional e internacionalmente el principio de que las mujeres deben compartir todas las responsabilidades y derechos civiles y políticos, en las mismas condiciones que los hombres», la resolución 16 veía como imperioso que «se oriente la educación de los niños y niñas para que sus pensamientos y deseos se dirijan hacia el ideal de construir la paz» y la resolución 20 proponía enviar delegaciones a los gobiernos europeos y al estadounidense. ⁴³ Otro acuerdo sustancial del congreso fue continuar con las ideas concebidas bajo lo que llamaron Comité Internacional de Mujeres por una Paz Permanente. En 1919, se cambiaría al nombre de Liga Internacional de Mujeres por el de la Paz y la Libertad (WILPF en inglés).

En España, las mujeres se movilizaron por toda la península. La Liga Femenina Española por la Paz de Madrid, fundada por miembros del Lyceum Club, mantuvo lazos y colaboración con WILPF,

⁴¹ *Ibidem*, p. 60.

⁴² *Ibidem*, p. 65.

⁴³ *Ibidem*, pp. 61-64.

como lo hiciera la Liga Catalana per la Pau i la Llibertat.⁴⁴ Las asociaciones femeninas españolas, igualmente, tendrían a partir de entonces funciones específicas de progreso para la mujer. La Asociación Nacional de Mujeres de España, ANME, de 1918 tenía como propósito trabajar por los derechos de la mujer mientras que el Lyceum Club creado en 1926 tendría otro enfoque. Dice Aurora L. de Riaño sobre los motivos de su creación:

El Club ha nacido porque vamos sintiendo las mujeres la necesidad de vivir en el Mundo, de descansar una hora del trabajo del hogar, para dedicarla al trato con las demás mujeres, sobre todo con las que por su trabajo no pueden disponer de mucho tiempo para las relaciones sociales. El Club no representa hoy otra cosa, para la cultura española, que una afirmación de nuestro buen deseo [...] sólo el contacto con las mujeres selectas que forman parte del *Lyceum* puede hacer que las demás nos elevemos culturalmente, y que esta nuestra elevación influya, aunque sea en mínima parte, en nuestros hogares y se difunda así por nuestra patria.⁴⁵

Otros grupos enfatizaban la instrucción de las mujeres, la secularización, el desarme, la paz, todo esto midiéndose con la organización y el éxito que tenían otras asociaciones. Lo que Magallón llama núcleos del feminismo pacifista, se podría calificar de acción efectiva ya que muy pronto proliferaron. Se añadieron la Asociación General Femenina en Valencia. En Barcelona estaba el Comité Internacional de la Liga de los Países Neutrales y el Comité Femeni Pacifista de Catalunya.⁴⁶ En Estados Unidos las asociaciones abundaron por igual. Sus miembros serían, como en Europa, ejemplo de poca diversidad e inclusión para grupos de pocos ingresos o grupos minoritarios o étnicos. Esto no cambiaría hasta la segunda ola del feminismo en los años sesenta.⁴⁷ Los grupos feministas estadounidenses integrarían lo que más tarde se conoció como la «primera ola del feminismo», enfocada principalmente en el derecho al voto, el derecho a la propiedad y a la

⁴⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵ DE RIAÑO, 1926, p. 3.

⁴⁶ MAGALLÓN, 2014, p. 69.

⁴⁷ MCDANELD, 2017, pp. 53-54.

igualdad de género. Desde esta palestra, se incluyó igualmente el derecho de las mujeres y de los hijos todavía no nacidos como indica Marjorie Dannenfelser: «fighting for women included the rights of her unborn child». ⁴⁸

Escoriaza tenía una posición un tanto insólita con las asociaciones feministas; no les veía valor a los grupos «selectos» que no involucraban a las grandes mayorías. Marta Palenque entiende esta postura pero hace hincapié en la importancia de las agrupaciones femeninas cuyo objetivo era fomentar una conciencia propia y equitativa. Todo esto ocurría a la par de grandes cambios a nivel mundial, siendo el más serio el descrédito de lo conocido como autoridad política y religiosa. Este resquebrajamiento cobraría fuerza en la década de los sesenta, como bien indica Fox-Genovese: «From thence forward, the association of moral precepts with illegitimate authority appeared irreversible». ⁴⁹

Al mismo tiempo que la imprenta, periódicos y puntos específicos de encuentro apoyaban a las asociaciones feministas, la radio proporcionó otra posibilidad de llegar a más mujeres por el poder masivo que este medio tenía para informar, instruir y atraer miembros. Aunque entre 1919 y 1934, Escoriaza empleó la palabra periodística para su labor profesional, la radio le dio otra vía para expresar sus pensamientos, como se observa en un fragmento de lo que es hoy considerado el primer discurso feminista emitido por radio:

La Radiotelefonía es el arma con la que la mujer, especialmente la española, conquistará su libertad. Con la Radiotelefonía se acabó el aislamiento espiritual en que venía viviendo, hasta ahora, la mujer española. Aunque los prejuicios milenarios continúen privándonos de recibir una educación amplia y sólida, por impedirnos asistir a los centros culturales; aunque las costumbres absurdas sigan apartándonos de la vida activa, confinándonos al hogar, convertido así en cárcel; aunque las leyes injustas nos obliguen a ocupar un lugar secundario en el mundo consciente, las ondas redentoras, portadoras del alimento espiritual llegarán de hoy en adelante hasta nosotros, trayendo unas veces las palabras del sabio que iluminen nuestra in-

⁴⁸ WHITEHEAD, 2011, p. 4.

⁴⁹ FOX-GENOVESE, 1994, p. 163.

teligencia, los acordes del virtuoso que eleven nuestra alma a los trinos del divo que hagan vibrar nuestro corazón.⁵⁰

El movimiento feminista muy pronto se instituyó en distintos países como portavoz de las mujeres y de sus derechos y utilizó los medios periodísticos, radiales y las congregaciones en los sindicatos para diseminar su mensaje. Todo esto influyó en la literatura del tiempo y la industria fílmica.

Las instituciones patriarcales habían halagado y singularizado a las mujeres escritoras pero ponían freno a su presencia con mensajes soterrados. Escoriaza, por su trabajo periodístico soportó una experiencia análoga. El mismo Antonio Zozaya, que escribió el prólogo de *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)*, encomió la trayectoria de la autora como corresponsal de guerra, pero no ahondó en la escritura de las crónicas más que de forma superficial. No hay una crítica profunda del contenido del libro. Por el contrario, Zozaya se explaya innecesariamente en la descripción física de Escoriaza y en su «rareza» por escribir bien. El mismo Manuel Machado, que tan bien había analizado sus artículos, entorpece su estudio con estereotipos: «Una mujer, sí, por la sensibilidad exquisita, por la bondad exasperada, por la sutileza del sentimiento... Pero, ¡qué escritor formidable! Notad bien que digo el escritor y no la escritora, porque sólo el hombre habla, la mujer “cuenta”». ⁵¹

En los artículos que escribe desde Nueva York, Marruecos o España, Escoriaza siempre encuentra la ocasión de elevar el respeto a la mujer y su quehacer, incluyendo el derecho a considerar el matrimonio como una opción. En agosto de 1930 le contestaría a una de sus lectoras: «A menos que sea usted de las que creen que la mujer no tiene más misión que la de poblar la Tierra [...] no hay razón para que no considere usted su vida tan necesaria a la sociedad como la de cualquier otra persona [...] los mayores servicios prestados a la Humanidad por la mujer lo han sido por mujeres solteras». ⁵² De la misma

⁵⁰ ÁLVAREZ, 2015.

⁵¹ MACHADO, 1921, p. 5

⁵² ESCORIAZA, 1930, p. 1.

forma, Escoriaza recomienda plena libertad de acción una vez que los sentimientos amorosos de las mujeres terminan: «Aquí, en España los hombres no nos permiten a las mujeres que dejemos de quererlos cuando alguna vez hemos cometido la tontería de decirles que les queríamos».⁵³ Un compañero de trabajo contesta esta afirmación pero con una nota que pretende minimizar y cancelar el razonamiento de Escoriaza y situarla a ella en el ámbito de lo puramente «femenino»:

Permítame Teresa de Escoriaza —mi amiga y compañera, a quien personalmente estimo y cuya labor intelectual me inspira devoción y simpatía—, permítame que dude de la sinceridad de su artículo [...] yo conceptúo romántica a Teresa de Escoriaza, porque ella «es»; ella ha sabido afirmar su personalidad, destacarla del obscuro montón del vulgo, haciéndonos sentir y pensar a sus lectores, dándonos la sensación de su «ser». [...] Yo me atrevo a asegurar que para Teresa de Escoriaza el amor no es solamente una cuestión de fisiología, ni de conveniencia, ni de Derecho. Por eso, cuando habla del derecho a dejar de querer, yo me quedo un tanto desconcertado. [...] Sospecho en el tono de las palabras, en esa expresión que quiere parecer escéptica [...] Y esta interpretación doy a las palabras de mi compañera, quién, primero que escritora y feminista, es mujer y femenina.⁵⁴

Quizás por la necesidad de estar contestando velados antagonismos, Escoriaza decide escribir lo que era para ella el feminismo, su historia en España, los logros alcanzados hasta 1925 y lo que ella concebía como posible en el futuro del feminismo:

El movimiento feminista en España, con haberse iniciado mucho después que en otros países, como Inglaterra y los Estados Unidos, se propaga más pujante que en nación alguna. Y es que aquí avanza con la fuerza de la potente savia primaveral que, partiendo de la raíz, escala el tronco, sube a las altas ramas y culmina en los superiores brotes, donde puede magnificarse al convertir en polícromo florón de pétalos las ricas substancias que adquirió de la fecunda madre Tierra. Es el movimiento feminista español escalo y asalto, que tiene el empuje del surtidor y aun del volcán.

⁵³ LÁZARO, 1926, p. 1.

⁵⁴ *Idem*.

De arriba a abajo, como descenso o como caída, fue la llegada de la mujer al palenque de las actividades masculinas en los mentados países, donde el hecho se produjo por snobismo de las «ladies» de la aristocracia inglesa y por deporte de las «girls» de la opulencia yanqui. Constituyó así el feminismo en las naciones originarias una moda, que tenía todo lo frívolo que las modas tienen siempre, y que, para ello, aun cuando su poder (el poder de «lo que se lleva» tan dominador) fuese grande, no era sólido.

Pero en España el feminismo se impuso por la necesidad. Las mujeres comenzaron a desempeñar oficios de obreros en las labores del campo y en los trabajos de las fábricas. Y pronto, en busca del jornal, sólo por conseguir unos dineros precisos a su subsistencia, las muchachas humildes ofrecieron sus servicios a las tiendas y a los escritorios. Luego, las señoritas de la clase media siguieron el ejemplo, comenzando a estudiar, siempre para conseguir ingresos metálicos, en la Enseñanza, en la Medicina o en la Abogacía. De abajo arriba, y como ascenso o como dignificación, fue aquí el avance impuesto.

Hasta al abordar la aspiración política en España siguió esa trayectoria el feminismo. No han sido entre nosotras las primeras mujeres que de la «res pública» se han ocupado duquesas conservadoras ni multimillonarias demócratas, sino obreras socialistas y comunistas. Las precursoras españolas de las futuras ministras, como la inglesa del Trabajo, y de las futuras gobernadoras, como la americana de Texas, han hecho sus primeros discursos en la Casa del Pueblo madrileña y en el Centro Radical barcelonés. En la raíz, junto a la tierra.

Nuestra revolución sexual se ha hecho, no desde arriba, según pretendía Maura hacer una revolución frustrada por imposible, sino desde abajo, al modo que se hizo la revolución francesa, cuyos resultados han sido tan grandes y permanentes, y a la manera que se ha hecho la revolución rusa, de la que ha de nacer, regada con sangre y alumbrada con resplandores de incendio, la futura sociedad universal.

Considerando esto se comprende el vigor del feminismo español al ver que desde tan sólidos cimientos se alza a cúpulas y torres. Nuestras aristócratas siguen ya carreras universitarias, ocupan cargos públicos. El ejemplo de las obreras, de las empleadas y de las institutrices llega a lo alto. Y sobre esta elevación puede desafiar la furia de los más duros vientos, ya que en tan firmes bases se asienta.

Por ello, cada vez que se alista en nuestra falange de luchadoras una representante de la fortuna o del nombre, experimento grande alegría. No es que viene en apoyo de nuestra causa arrastrada por livianos motivos de

elegancia o de originalidad, sino le trae un fuerte deseo de perfeccionamiento.⁵⁵

Por la excelente estrategia de Escoriaza de presentar sus crónicas como testimonio fidedigno, como vehículo de representación del «yo» y por su posición feminista llaman mucho la atención los temas que entrecruzan su novela, *El crisol de las razas* (1929). David Miranda-Barreiro, en su libro *Spanish New York Narratives 1898-1936: Modernization, Otherness and Nation*, hace un estudio comparativo de la visión de Nueva York de Escoriaza examinando las concepciones de la autora con *Pruebas de Nueva York* (1927) de José Moreno Villa, *Anticópolis* (1931) de Luis de Oteyza y *La ciudad automática* (1932) de Julio Camba. Vives, en su evaluación crítica del libro de Miranda de Barreiro, indica que este presenta Nueva York con los retos de la crisis moderna, la mujer moderna y el concepto de «polietnicidad».⁵⁶ Es cierto que Nueva York se convierte en escenario central de la acción de Escoriaza desde sus sitios más lujosos hasta los arriesgados y figura la ciudad como una:

Urbe monstruosa donde afluyen los ambiciosos, los perseguidos y los desamparados por la fortuna de los países más apartados del mundo; en la metrópoli gigantesca donde se encuentran todas las razas y cada una de las variantes de estas; en la nueva Babel donde se hablan todos los idiomas y todos los dialectos del universo [...].⁵⁷

Sin embargo, la preponderancia de la ciudad cede al drama de los personajes y a lo que Escoriaza propone desde el título de la novela: una narración que sirva para combinar las vidas de diferentes grupos étnicos y tratar de entender sus relaciones. Los dos personajes femeninos, Nell y Sonia respectivamente, carecen de especulaciones y posturas feministas que los hubieran hecho muy atractivos. A pesar de que Sonia se gana la vida y Nell ha estudiado en Columbia University, sus personalidades tienen más correlación con la estética del siglo XIX. Son

⁵⁵ ESCORIAZA, «Un astro nuevo», 1925, p. 1.

⁵⁶ VIVES, 2018, p. 190.

⁵⁷ ESCORIAZA, 1929, p. 44.

al mismo tiempo colocadas como dependientes del deseo masculino y sin posibilidad de sustraerse al destino.

Escoriaza desarrolla su novela con ejemplos binarios: la mujer rica y educada versus una muchacha pobre, la que pertenece por nacimiento al país y la que es inmigrante, la que es amada por tres personajes y la que, a pesar de su riqueza, está sola. Acaso más sorprendente sea el mensaje del narrador omnisciente que responsabiliza al entrecruce de etnias por la trágica muerte de Nell: «en ese crisol de las razas, que es Nueva York, donde son lanzados unos con otros hombres y mujeres de todas las religiones y de todas las costumbres, sin que llegue a operarse esa fusión deseada, que se pretende tenga por resultado la constitución de la raza fuerte, de la raza superior por excelencia [...]». ⁵⁸ Este inesperado juicio y la falta de presencia feminista restan efectividad a la narración. *El crisol de las razas* queda como un hiato inusitado dentro de la obra de Escoriaza.

MIGRACIÓN Y EL SILENCIO DE LA PALABRA

Teresa de Escoriaza utilizó los viajes entre España y Estados Unidos para acentuar su independencia y crear una carrera profesional en ambos países. No fue una decisión tomada a la ligera: «Teresa viajó muy lejos para mejorar su vida y su futuro laboral. Ya en esta temprana fecha comenzó a trabajar en una escuela de español en Mamaronock (Connecticut) y probablemente en Bryn Mawr College (Pennsylvania), como docente en castellano y francés». ⁵⁹ Carrera Martínez apunta también que Escoriaza dio clases en el Instituto Internacional de Madrid, en el Merrill School de Nueva York, en el Middlebury College de Vermont y en el Bellerive School de Liverpool. ⁶⁰ Cuando estalla la Guerra Civil en España, Escoriaza toma la decisión de quedarse en los Estados Unidos y proseguir en el campo de la enseñanza aunque continuaría colaborando con *La Libertad* hasta 1934 y formu-

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ PALENQUE, 2006, p. 363.

⁶⁰ CARRERA MARTÍNEZ, 2015, pp. 8-9.

lando abiertamente su criterio. Un año antes tuvo una controversia con Gabriela Mistral, quien era cónsul en ese momento en España, y a quien recrimina su opinión sobre la conquista española:

Uno de los primeros ataques contra [Mistral] fue durante el primer año de su servicio (1933). Una maestra española, Teresa de Escoriaza, arremetió contra Gabriela en el periódico madrileño *La Libertad* por su actitud hacia la conquista. Escribió que la cónsul tenía una muy pobre opinión de los españoles y que, aunque poeta, era una pedagoga mal aconsejada. Gabriela respondió con un artículo en el mismo periódico. Titulado, «Sobre una crónica de Teresa de Escoriaza», apareció el 29 de julio de 1933.⁶¹

Rudd explica que hubo severas críticas contra Mistral, pero ya para 1962, cuando la luminosa carrera de Escoriaza había quedado en el olvido, Arturo Torres Rioseco describió a «Doña Teresa como una de esas que andan defendiendo el honor de España por el mundo. Su queja era que Gabriela había hablado de la crueldad española en América. Probablemente para doña Teresa... los españoles eran unos santitos que jugaban a ser crueles».⁶² Pocos años después, el artículo de Mistral sería mencionado por Sidonia Rosenbaum como parte de la bibliografía de Mistral.

De esa fecha en adelante, las noticias sobre Escoriaza se hacen esporádicas. Sería profesora asistente del New Jersey State Teachers College (actualmente Montclair University) como se registra en *Bulletin* 553 de Hadley y Tonone. Su trabajo como docente, aunque cardinal, ya que formó varias generaciones de estudiantes, estuvo desprovisto de la fama y visibilidad que le diera su trabajo periodístico. Solo hay ocasionales datos de su presencia como en la sección «Newark» de la *Revista Hispánica Moderna*, donde se incluye que el día 4 de mayo la Srta. Teresa de Escoriaza pronunció una interesante disertación sobre «Periodismo». En 1935, y junto con Margaret B. Holz, publica en Ginn and Company *El Patio de los Naranjos* (A Novel which won the Gregorio Pueyo Prize), una edición de 160 pá-

⁶¹ RUDD, 1977, p. 42. Traducción de la autora de este artículo.

⁶² TORRES RIOSECO en RUDD, 1977, p. 42.

ginas que usando la novela de Guillermo Hernández Mir, incluía ejercicios de conversación, gramática, composición y vocabulario a la vez que ilustraciones de Máximo Ramos. La novela estaba dividida en veinte capítulos con ejercicios al final de cada uno. Lo novedoso de la propuesta de Escoriaza eran las explicaciones en español sobre historia, geografía y datos biográficos. Aparte de las ilustraciones, las editoras incluyeron las letras de algunas canciones. El precio por ejemplar fue de 1 dólar. La esmerada edición de Escoriaza y Holz fue reseñada en importantes revistas del momento, como el *School Review*, volumen, 43, número 5, mayo 1935, páginas 398-400, publicado por The University of Chicago Press, y el *New Books*, preparado por Michael S. Donlan para *Hispania*, volumen 18, número 2, mayo 1935, páginas 217-220.

En el New Jersey State Teachers College / Montclair University, Escoriaza dejaría huella. Para la ilustre crítica y escritora, Estelle Irizarry, Escoriaza fue notable maestra e individuo: «Empezaba yo mis estudios para la maestría en la Universidad de Rutgers, después de terminar el bachillerato en Montclair State University con Teresa de Escoriaza, periodista vasca emigrada, una mujer de increíble energía aun cuando se aproximaba a la jubilación». ⁶³ Diría después Irizarry en «El español para las profesiones “la nuestra”»:

En mi época de estudiante de español, mi profesora en lo que es ahora Montclair State University (antes Montclair State Teachers College), la legendaria Teresa de Escoriaza, estableció como regla el no hablar inglés en la clase de español. Se hizo extensiva la prohibición a toda comunicación entre los condiscípulos de la clase, y claro está, con ella [...] Como maestra y como profesora he tenido siempre presente el aviso de Escoriaza. ⁶⁴

Se dice que ir lejos es retornar y muchos escritores que emigraron durante la Guerra Civil o la dictadura franquista solamente volvieron a España a través de sus creaciones. Entre ellas, Mari Luz Morales

⁶³ IRIZARRY, 1997, p. 283.

⁶⁴ IRIZARRY, 1999, p. 188.

(1889-1980), la primera mujer en dirigir *La Vanguardia*, fue apresada al finalizar la guerra, pero continuó escribiendo mientras cumplía su condena, aunque resguardada por los seudónimos «Ariel» y «Jorge Marineda». Después de la muerte de Franco escribió para el *Diario de Barcelona* hasta su muerte. Fue asimismo crítica cinematográfica bajo el seudónimo de «Felipe Centeno». ⁶⁵ Otro ejemplo de actividad continuada y desde el exilio fue el de Magda Donato (1898-1966), seudónimo de la escritora, dramaturga y periodista madrileña Carmen Eva Nelken Mansberger, quien tuvo que exiliarse en México donde continuó con su labor literaria. Para Teresa de Escoriaza, la Guerra Civil interrumpió más que sus viajes frecuentes entre la patria y Nueva York: «Su hermana Coro, casada con el caricaturista Carlos Gómez Carrera, “Bluff”, consiguió, acompañada de su hija, reunirse con Teresa de Escoriaza en Estados Unidos tras la ejecución de su marido en Valencia en 1940». ⁶⁶ Sentir de tan cerca la reacción brutal de su gobierno debe haber forzado la estadía de Escoriaza en el país estadounidense: «la Guerra Civil la pillará en EEUU y la atrapará allí». ⁶⁷ Su silencio desde el país del norte dice lo considerable de su pérdida.

Al terminar la década de los cincuenta, Teresa Escoriaza se jubila de Montclair y se muda a California hasta su regreso a España, donde fallece en 1968. El nombre de Escoriaza es honrado por Montclair University con una beca de estudios a España y con un aula de la universidad que lleva su nombre.

CONCLUSIONES

La educación recibida por Escoriaza le abrió oportunidades y ella buscó las mismas si estas no existían. Muy joven empezó a movilizarse entre dos continentes y a ser escuchada en ambos espacios: «ejerció, ante todo, de mujer libre. Su propia vida y sus escritos son un ejemplo de independencia». ⁶⁸

⁶⁵ BALLESTEROS GARCÍA, p. 2021.

⁶⁶ MARÍN, 2013, p. 27.

⁶⁷ PICO, 2019.

⁶⁸ PALENQUE, 2006, p. 363.

El crecimiento personal de Escoriaza no la absorbió y compartió su saber y visión con sus lectoras o público radial. Durante su período en la radio española, Escoriaza ofrecería conferencias específicas para mujeres y dio un curso de francés para todos, el cual se convertiría en *Curso elemental de francés*, publicado en 1925. Esta misión de educación de la mujer y de la implantación de la cultura para todos llevó a reconocerla como «pionera en la defensa del feminismo a través de las ondas por sus conferencias en pro de la defensa y vindicación de la mujer; además de precursora de la radio educativa por su curso de francés». ⁶⁹ A lo largo de los años, Escoriaza vería cómo se iba lentamente cumpliendo el pedido de las mil mujeres que conformaron el Comité Internacional de Mujeres por una Paz Permanente, que después sería la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF), y las demandas de las diferentes agrupaciones españolas de comienzos del siglo xx. Como muchas mujeres, Teresa de Escoriaza tuvo que luchar por el respeto a su trabajo y aun a su presencia, pero como mujer de avanzada se impuso y ejemplificó los valores que cien años después serían generales para las mujeres.

El exilio de Escoriaza en los Estados Unidos implicó un cambio permanente de vida pero también el silencio de su palabra periodística a partir de 1934 y, consecuentemente, la privación de la fama, reconocimiento y aun de «las burlas de los incomprensivos o de los malvados», tal como le dijera a Ernestina Champourcín. ⁷⁰ Por ello, su libro *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)* quedaría como un valioso documento histórico desde donde la autora reflexiona y comparte su testimonio sobre la Guerra del Rif; sus otras crónicas (la mayoría ya digitalizadas) enunciarán su tratamiento de importantes temas concernientes a España y Estados Unidos. Lo atrayente de las crónicas de Escoriaza es que le sirvieron a la autora para crear y recrear su identidad, es decir su nombre, su «yo» y su prestigio periodístico. Utilizó todo esto para exponer su posición feminista y su lucha por la igualdad de los

⁶⁹ ÁLVAREZ, 2008.

⁷⁰ ESCORIAZA, 1925, p. 1. Champourcín había acudido donde Escoriaza por consejo. Escoriaza le dice que continúe escribiendo pero que esté atenta a la crítica que va a tener mientras escriba.

géneros y por la equidad para todos. Esto último se problematiza y tiene un giro imprevisto en su obra de ficción, *El crisol de las razas*.

Al igual que Manuel Machado, los lectores de Escoriaza advertimos la singularidad de sus crónicas neoyorquinas y las que se juntaron para crear *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)*. Sobre esta última dice Machado: «Quien ha escrito esto, sin la menor afectación ni sombra de adorno literario, nos ha dado la sensación más honda y la más perfecta síntesis de la guerra. Ha hecho, además, arte puro y verdadero. Y el más estupendo de los periodismos».⁷¹

A través de la escritura de Teresa de Escoriaza descubrimos su talento, originalidad, así como sus convicciones feministas y sociales. Contemplamos su valentía y decisión en sus búsquedas y hallazgos. Y esto es suficiente para respetar el silencio por el cual optaría durante las últimas décadas de su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias impresas y bibliografía

ÁLVAREZ, Itsaso, «El primer discurso feminista», *El correo*. Disponible en: <https://www.elcorreo.com/bizkaia/sociedad/201503/17/primer-discurso-feminista-20150316160723.html>. Puesto en línea el martes 16 de marzo de 2015 [Consultado el 07/10/2021].

ANÓNIMO, «Active Members», *Bulletin of the American Association of University Professors* (1915-1955), vol. 26/4, 1940, pp. 549-555.

ANÓNIMO, «Actividades del Instituto, Sección de Newark», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 4/4, julio 1983, pp. 373-376.

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa M., «De periodistas de investigación a Reporteras de guerra: Las pioneras (I)», «Sección Cultura», *Malagaaldia*, 21 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.malagaladia.es/2021/08/23/de-periodistas-de-investigacion-a-reporteras-de-guerra-las-pioneras-i/>. Puesto en línea el 21 de agosto de 2021 [Consultado el 19 de noviembre de 2021].

⁷¹ MACHADO, 1921, p. 5.

- CARRERA MARTÍNEZ, Marina. *Teresa de Escoriaza: una mujer en la guerra de Melilla*, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.
- COBO, Rosa, «La cuarta ola feminista y la violencia sexual», *Paradigma, Revista Universitaria de Cultura*, 22, febrero, 2019, pp. 134-138.
- CRESPO, Tamara, «¡A las maestras del periodismo!», *El Tintero, Revista Digital de los Periodistas de Valladolid*. Disponible en: <https://eltintero-valladolid.wordpress.com/2017/06/26/a-las-maestras-del-periodismo>. Puesto en línea el 26 junio 2017 [Consultado el 07/10/2021].
- DE RIAÑO, Aurora L., «Entrevista», *La Libertad*, año 8, 2 102, viernes, 17 de diciembre de 1926, p. 3.
- ESCORIAZA, Teresa de (DE HARO, Félix), «Las libertades norteamericanas», Desde Nueva York, *La Libertad*, 20 de febrero de 1920, p. 1.
- *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)*, Madrid, Editorial Pueyo, 1921.
- *La corte de las damas*. Trad. *Les chanoinesses de la cour aux dames*, M. Maryan. Madrid, Eva, 1922.
- «Un astro nuevo», *La Libertad*, Madrid, año 7, n. 1.788, miércoles, 16 de diciembre de 1925, p. 1.
- *Curso elemental de francés*, Madrid, Orrier, 1925.
- «Crónica. La razón de una sinrazón», *La Libertad*, Madrid, año 8, n. 1908, 5 de mayo de 1926, p. 1.
- *El crisol de las razas*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.
- «Prólogo de Teresa de Escoriaza». *Antología de mujeres. Antología: Paz de Borbón, Carolina Coronado, Concha Espina, Blanca de los Ríos Lampérez [etc., etc.]*, Madrid, Los Poetas, 1929.
- «Carolina Coronado o la mejor poetisa española», *Antología*, Carolina Coronado, Madrid, *Los Poetas* vol. 46/ 2, 22 de junio, 1929, pp. 5-8.
- «Sobre Gabriela Mistral», *La Libertad*, Madrid, 28 de julio de 1933.
- «Necrology», *The Modern Language Journal*, vol. 21/ 3, (diciembre 1936), pp. 203-204.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Lecturas contemporáneas de Carolina Coronado con/sin perspectiva de género: las escritoras españolas ante la flor romántica. Reading Carolina Coronado in the Twentieth Century with/without gender perspective: Spanish women writers in the Light of the Romantic flower», UNED. *Revista Signa* 29, 2020, pp. 333-362.

- FOX-GENOVESE, Elizabeth, «Beyond Individualism: The New Puritanism, Feminism and Women», *The New Puritanism*, 1994, pp. 161-176.
- GIGENA, Daniel, «Anónimas y seudónimas, tácticas para triunfar en un mundo de hombres», *La Nación*, Buenos Aires, Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/anonimas-y-seudonimas-taticas-de-las-escriptoras-para-triunfar-en-un-mundo-de-hombres-nid05032021/>. Puesto en línea el 30 de setiembre de 2021 [Consultado el 07/10/2021].
- HERNÁNDEZ-MIR, Guillermo, *El Patio de los Naranjos*, Holz, Margaret Brunhilde & Teresa de Escoriaza, Boston, Ginn & Company, 1935.
- IRIZARRY, Estelle, «Francisco Ayala, mi maestro aún», *Hispania*, vol. 80/2, mayo 1997, pp. 283-286.
- «El español, ¿lengua muerta en nuestra profesión?», *Hispania*, vol. 82/2, mayo, 1999, pp. 177-189.
- LÁZARO, Ángel, «El amor en peligro», *La Libertad*, año 8, jueves 21 de enero de 1926, p. 1.
- MACHADO, Manuel, «Leyendo *Del dolor de la guerra (crónicas de la campaña de Marruecos)* por Teresa de Escoriaza». Madrid, Editorial Pueyo, *La Libertad*, año 3, jueves 13 de octubre de 1921, p. 5.
- MAGALLÓN, Carmen, «Una voz disidente en la I Guerra Mundial: el Congreso de La Haya y WILPF», *Mientras Tanto*, n^{os} 122-123, 2014, pp. 57-71.
- MARÍN, Manuela, «Colonialismo, género y periodismo. Cuatro mujeres españolas en las guerras con Marruecos (1909-1927): Carmen de Burgos, Consuelo González Ramos, Teresa Escoriaza y Margarita Ruiz de Lihory», *Revista Clepsydra*, vol. 12, noviembre 2013, pp. 11-41.
- MARTÍN, Marina, «En Isla, Antología poética (1965-2003)», *South Atlantic Review*, vol. 7/1, 2005, pp. 178-181.
- MCDANELD, Jen, «Activating Archives in Women's Studies 101: New Stories about Old Feminism and the Future», *Feminist Teacher*, vol. 26/1, 2017, pp. 53-71.
- MCRORBIE, Angela, «Feminism, the Family and the New "Mediated" Materialism», *New Formations*, 2017, vol. 80-81, pp. 119-137.
- MIRANDA-BARREIRO, David, *Spanish New York Narratives 1898-1936: Modernization, Otherness and Nation*, Oxford, Legenda, 2014.

- PALENQUE, Marta, «Ni Ofelias ni amazonas, sino seres completos: aproximación a Teresa de Escoriaza», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 182, mayo-junio 2006, pp. 363-376.
- PÉREZ ZARCO, Belén, «El medio sonoro». Disponible en: <http://elmediosonoro.blogspot.com/2008/11/radio-ibrica.html>. Puesto en línea el 20 de noviembre de 2008 [Consultado el 07/10/2021].
- PICO, Raquel C., «Teresa de Escoriaza, periodista pionera», *Librópatas*. Disponible en: <http://www.libropatas.com/libros-literatura/teresa-escoriaza-periodista-pionera/>. Puesto en línea el 5 de febrero de 2019 [Consultado el 07/10/2021].
- RIVAS CHERIF, Cipriano, «El amor y el “amistad”. Todo lo demás es literatura», *Heraldo de Madrid*, Madrid, año 36, n. 12 460, jueves 7 de enero de 1926, p. 5.
- ROSENBAUM, Sidonia C., «Gabriela Mistral: Bibliografía», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 3/2, enero 1937, pp. 135-140.
- RUDD, Margaret T., «The Spanish Tragedy of Gabriela Mistral», *Romance Notes*, vol. 18/1, 1977, pp. 38-48.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, M^a. Ángeles, *Mujeres en Melilla*, Melilla, SATE-STEs y Grupo Editorial Universitario, 2004.
- SERRANO ALONSO, Javier «De las academias, ¡líbranos, Señor!” Valle-Inclán frente a la Real Academia: una entrevista desconocida (1917)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27/3, Anuario Valle-Inclán II (2002), pp. 909-933.
- TORRES RÍO SECO, Arturo, *Gabriela Mistral*, Barcelona, Editorial Castalia, 1962.
- VIVES, Anna, «David Miranda-Barreiro’s *Spanish New York Narratives 1898-1936: Modernization, Otherness and Nation*», *The Year’s Work in Modern Language Studies*, 2018, vol. 78, 2018, pp. 188-197.
- WHITEHEAD, Deborah, «Editorial: Feminism, Religion, and the Politics of History», *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 27/2, 2011, pp. 3-9.

Concepción Méndez Cuesta. Un viaje trasatlántico emancipador y un proyecto cultural propio frente a las contradicciones de la Modernidad (1925-1931)*

ESMERALDA BROULLÓN

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

A Fina, mi hermana mayor

INTRODUCCIÓN. LAS CONTRADICCIONES DE LA MODERNIDAD

Una vez finalizada la Gran Guerra (1914-1918) y acaecida una nueva década, bajo el furor de la técnica y el ímpetu del progreso, los estilos de vida en sociedad permutaron hacia un porvenir más impetuoso y vitalista. La renovación en relación a lo moderno y al avance industrial prorrumpió en unos acelerados años que, una vez trascendida la deshumanización del arte, abrieron cauces a unas vanguardias más humanis-

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I-Link+2020/CSIC (Ref. I-Link A20340).

tas ya avanzada la década del treinta del pasado siglo XX. La vivacidad y el espíritu frenético, reflejado en el imaginario del cinema mudo, la movilidad auspiciada por los medios de locomoción y la transformación de las ciudades introdujeron una concepción renovadora de la vida. En este proceso de cambios se ejecutaron expansivos planeamientos urbanísticos que, a su vez, dinamizaron bajo un pulso constructivista las principales capitales españolas. Las urbes se realzaron sobre una espectacular monumentalidad, tanto civil como administrativa: se construyeron grandes estaciones, mercados centrales, sedes ministeriales, dependencias de telecomunicaciones, así como vistosos estadios y piscinas públicas en consonancia a la incorporación del deporte en la vida moderna.

La profunda renovación paisajística de esta década convirtió a Madrid en un centro neurálgico de actividades económicas, políticas y culturales instituyéndose en el principal escenario de las vanguardias. Se trazaron amplias redes de comunicación y transporte que facilitaron la rapidez en el desplazamiento y se renovaron las tradicionales formas de esparcimiento, de manera que entre el costumbrismo y el «casticismo madrileño» se abrieron fisuras por donde brotaron signos de cosmopolitismo. Nuevas fórmulas del ocio mudaron los espacios de esparcimientos y este frugal panorama de modernidad suscitó una relajación de las prácticas y de los convencionalismos socios-espaciales adscritos a sistemas de valores.

Más allá del desarrollo implementado mediante la técnica y el avance de las infraestructuras, irradiado en un luminoso pero confrontado paisaje urbano, es encomiable cómo el proyecto de modernidad anidaría en el imaginario de una élite político cultural.¹ A saber, una colectividad de intelectuales cuya conciencia crítica apremiaba el progreso social y la renovación política.² De manera que, regidos por los cambios, las reformas sociales llevadas a cabo durante la Segunda República se sostuvieron sobre tres interconectados pilares: la razón científica, la cultura junto a la educación y la

¹ Sobre la modernización española en relación a su proyección cultural, consúltese AGUADO y RAMOS, 2002.

² AUBERT, 2000, pp. 105 y ss.

secularización de la sociedad. Un ideario reformador que fue difundido a través de la prensa y las revistas de diverso signo tan prolíficas en estas efervescentes décadas como en la consabida «República de intelectuales», así designada durante su primer bienio por Azorín.³

Si este periodo despierta por la agitación y la transformación político cultural también destaca por la exclusión y el rechazo de las contribuciones de las mujeres intelectuales: promotoras *per se* del cambio. A pesar de la renovación introducida por la Modernidad estas se mantendrían discriminadas por el Código Civil de 1889 y la Ley del Sufragio Universal masculino de 1890. Entre las contradicciones del progreso y de la Modernidad florece una sociedad, por un lado, restrictiva ante la constrictión de movimiento e independencia de estas y, por otro lado, limitadora en su desarrollo intelectual. Sin embargo, frente al canon difundido en esta algarabía política por la figura del intelectual circulaban las obras de reconocidas pioneras, herederas decimonónicas y avezadas escritoras desde las primeras décadas del siglo xx. En este excepcional periodo artístico e intelectual las mujeres librepensadoras, autodidactas e independientes muestran sus creaciones y razonamientos bajo una fustigante opinión pública. La prensa como tribuna excepcional de estos años, trasfiere un agravante tratamiento de las mismas y una desvalorización de sus actividades públicas respecto a las esferas asignadas por mandato civilizatorio: lo privado y lo doméstico. Bajo esta histórica dualidad sortearon sus trayectorias a la vez que difundieron sus creaciones y manifestaciones político culturales. Su exclusión del ambiente liberal e intelectual las inclinaba a un estadio ornamental, mientras que, por el contrario, a este ideal de feminidad, surgió el imaginario de la mujer moderna que aspiraba alcanzar cotas de independencia.⁴

La nueva mujer moderna, más allá de su precursora representación estética, perseguía una secularizada sociedad y, por extensión, aspira-

³ MARTÍNEZ RUIZ, 1931, p. 2.

⁴ La configuración de la «mujer moderna» ha sido expuesta, entre diversas fuentes consultadas, por MANGINI, 2001, p. 75; KIRKPATRICK, 2003, p. 221; AGUADO y RAMOS, 2007, pp. 265-289; JIMÉNEZ TOMÉ, 2014, p. 135; RAMOS, 2014, pp. 135-1138; GÓMEZ BLESÁ, 2018, pp. 193 y ss.

ba a democratizar lo político y a redefinir el sistema de valores. El anhelo emancipador y la autónoma movilidad —reflejadas en el ideal de la nueva mujer—, cimbreadan la dilatada implementación de los derechos civiles y políticos. Aun alcanzando parte de estos logros durante el reformismo republicano, la disparidad de posiciones políticas condicionaba el tímido avance de los derechos ante un escenario dividido entre partidarios y detractores de la Modernidad.⁵

La aspiración a unas ecuánimes relaciones sociales contravenía la tutela y la potestad del padre, el esposo o el hermano. Entre las candidatas al parnaso intelectual que infringió la autoridad patriarcal, en este singular periodo del siglo XX, se encuentra la escritora e impresora editorial Concha Méndez, una mujer moderna en consonancia a las jóvenes de su entorno social —las *sinsombreros*—,⁶ cuya aportación a la esfera cultural y pública contribuyó a favor de una sociedad moderna y más libre en la medida que más equitativa.

UN PROYECTO PROPIO PARA UNA ESCRITORA MODERNA: CONCHA MÉNDEZ (1898-1986)

Concha Méndez nació en Madrid en 1898 y procedía de una familia burguesa que ya disfrutaba, por vía materna, de una acomodada posición cuyo bienestar material fue mejorado por la profesión de constructor del *pater familias*. Este acrecentó la prosperidad familiar al amparo expansionista del Madrid de las modernas reformas. Sin embargo, su trayectoria estuvo marcada por el ímpetu de alejarse de un medio socio-familiar que consideraba opresor para su desarrollo intelectual. Si bien hubiera mantenido un modelo de vida acorde a su condición de clase y género, su singular personalidad y su firmeza en un proyecto formativo, que le había sido negado, la llevaron a incur-

⁵ RAMOS y MOYANO, 2019, p. 186.

⁶ Jóvenes participantes de la esfera cultural e identificadas bajo la acepción del *sinsombrerismo* por su tránsito urbano sin protectora compañía y sin atisbo de cubrirse bajo el sombrero. Una exacta aproximación contextual del «fenómeno del sinsombrerismo» en GÓMEZ DE LA SERNA, 1930, p. 10. Una revisión y lectura reciente en BALLÓ, 2016.

sionar en diversos registros narrativos a partir de la segunda mitad de los años veinte. Tras la Guerra Civil española se exilió a Ciudad de México donde falleció en 1986 y, por entonces, el olvido intelectual acompañaría durante muchas décadas a esta cofundadora del Lyceum Club femenino de Madrid (1926-1936).⁷

La temprana toma de conciencia sobre su restringido acceso al conocimiento, al mismo tiempo que alentaba su independencia personal, la llevó a rebelarse contra la feminidad adscrita de su estatus. En consecuencia, rehusó adoptar el perfil decimonónico de ángel del hogar como tampoco representó el ideal acompañamiento marital del cultivado esposo: el editor y poeta malagueño Manuel Altolaguirre. Esta postura la llevó a recibir ácidas sornas durante su compromiso editorial e impresor, por parte de un androcéntrico entorno intelectual, cuando ella misma manipulaba la maquinaria de imprenta ataviada con un mono de obrero o simplemente transitaba sobre los encargos de la rotativa marital.⁸ Sea como fuere, su identidad como ser creativo y sujeto político se nutrió de la curiosidad surtida por la experiencia y la poética del viaje, a modo de tránsito emancipador e instructivo frente a la obstruida formación.

A pesar del vitalista proyecto renovador, las mujeres continuarían relegadas de las esferas de la política, la cultura o la creatividad. De

⁷ En abril de 1926 fue creado el Lyceum Club en la sede de la Residencia de Señoritas de Madrid dirigida por la pedagoga María de Maeztu junto a Victoria Kent como primera vicepresidenta. Esta fue la única corporación a la cual perteneció Concha Méndez. Sus socias tuvieron que afrontar las sátiras vertidas en la prensa y las presiones de su propio entorno por considerarla inapropiada a su estatus. El Lyceum se emplazó en la «Casa de las siete chimeneas» de la calle Infantas de Madrid, donde la joven Méndez estrenó una de sus obras teatrales. Puesto en marcha, como un reservado espacio de promoción formativa y cultural, su organización se dividió en siete secciones de actuación: social; música; artes plásticas e industriales; literatura; ciencias sociales; internacional y una sección especial iberoamericana. En 1939 fue confiscado por la Falange y transfigurado por la Sección Femenina como «El Club Medina». Fuentes referenciales en POZO, 1985, pp. 203-212; FAGOAGA, 1985, pp. 178-179; 2002, pp. 145-167; HURTADO, 1999, pp. 23-36; MANGINI, 2006, pp. 125-140; MARINA Y RODRÍGUEZ, 2009; AGUILERA, 2011, pp. 65-90; EIROA, 2015, pp. 197-226.

⁸ Al respecto es ilustrativa la imagen que sobre Méndez otorga, entre otros, el testimonio de MORLA LYNCH, 1958, pp. 240-249 o la transcripción de su entrevista en AUB, 1985, pp. 250-251.

igual modo que permanecían apartadas de las modernas actividades al aire libre en relación a las competiciones deportivas y en cuanto a expresivas manifestaciones corporales. Esta discordancia del avance del progreso y la Modernidad se vio reforzada por el arbitrio de médicos, intelectuales y escritores que avalaban con su autoridad de expertos la carencia de aptitudes femeninas en mencionados territorios. Si reparamos en las esferas de la cultura y el deporte es porque entre ambas se encontraban las aspiraciones de Concha Méndez cuyas competencias deportivas la predisponen, en esta conjunción, como una mujer moderna y vanguardista.

La enérgica personalidad de la escritora, pero sobre todo la rebelde intrepidez frente a unas coordenadas de futuro establecidas, la llevaron a tomar atrevidas decisiones tanto en lo personal como en lo político. Concha Méndez trascendió la convención moral de su clase social y, de este modo, promovió espacios creativos para lo que no había sido socializada ni instruida. En consecuencia, labró unas facetas artísticas culturales propulsadas a base de rupturas, discontinuidades y dedicaciones múltiples tanto propias como ajenas a las que, una vez posicionada, entregó su tiempo y su quehacer.⁹

En el marco general de este libro colectivo centramos las coordenadas exactas de su revelación intelectual que, aun manifestándose incierta, alineó los ejes de su trayectoria y amplió sus horizontes más allá de los desvelos y los éxitos obtenidos con sus proyectos individuales o compartidos. Asimismo, examinamos los avances de sus prolíficas iniciativas en el campo de la lírica junto a un proceso auto formativo y emancipador. En esa tesitura traemos a colación las reflexivas epístolas mantenidas con el poeta que la llevó a componer versos: Federico García Lorca. Una «alternativa» creativa e intelectual que, en definitiva, su propio entorno hubiera podido concederle pero que le fue restringida por su condición femenina.

A través de la lectura de su correspondencia personal observamos cómo se debatió entre la escritura y la natación hasta posicionarse, no sin obstáculos ni interrupciones, al lado de la cultura. Una elección

⁹ Sobre la singular trayectoria de avances e interrupciones en la esfera creativa de Méndez, consúltese JIMÉNEZ TOMÉ, 2003, p. 132.

influenciada por el halo creativo y refulgente de las vanguardias, mientras desarrolló un rol relevante —lo que no quiere decir reconocido— tanto en el ámbito editorial como cultural dentro y fuera de España. Sin embargo, su creciente propósito se vio abruptamente quebrantado tras la fratricida Guerra Civil. La obra y la biografía de Méndez han sido difundidas, y parcialmente restablecidas, a través de la publicación de sus memorias y del estudio de una colectividad de especialistas que, además de librarla del anonimato, asentaron un primordial antecedente genealógico sobre una versátil escritora.¹⁰

LA POÉTICA DE UNA NADADORA EN CINCO CARTAS A FEDERICO GARCÍA LORCA. SAN SEBASTIÁN-MADRID, 1925

La vocación lírica surgió en Concha Méndez tras oír recitar a Federico García Lorca, así como explorar, poco después, la sonoridad marítima de Rafael Alberti cuyas claves ensayaría sobre unas cuartillas epistolares remitidas a estos con la espontaneidad que la caracterizaría. Tras el descubrimiento de un mundo entre sensorial y creativo, a pesar de las frugales nociones recibidas en su ornamental formación burguesa, perseverará en esta un pulso entre la inspiración poética, la dramaturgia y la cinematografía en consonancia al proyecto cultural de la Modernidad. Una entrega que, una vez posicionada a nivel artístico creativo, ya a comienzos de los años treinta, acompañará de otros afines quehaceres a los que dedicó su tiempo y progresivo conocimiento. En esta dirección contribuyó a la cultura dentro y fuera de España mediante diversas tareas, entre ellas la traducción o la promoción de relevantes revistas literarias como fueron *Héroe* (1932-1939); *1616* (1934-1935) o *Caballo Verde para la Poesía* (1935-1936).

La aspiración intelectual se refleja en la escritura epistolar de Concha Méndez. En ella son relevantes las cartas enviadas durante el ve-

¹⁰ Sirvan como referencias, CIPLIJAUSKAITE, 1989; BELLVER, 1993; VALANDER, 1998; 2001a; 2001b; MANGINI, 2001; QUANCE, 1998; 2001; JIMÉNEZ TOMÉ, 2003; NIEVA DE LA PAZ, 1993; 2001; MORELLI Y BIANCHI, 2006; MARTÍNEZ TRUFERO, 2011; ULACIA ALTOLAGUIRRE, 2018.

rano de 1925 a uno de sus mentores, Federico García Lorca. Si reparamos en dichas misivas es porque, además de establecer un punto de inflexión en su itinerario creativo, son un testimonio de su educación sentimental. En este sentido, reflejan unos balbuceantes inicios en el mundo de las artes y las letras de su tiempo. El tono esgrimido —entre vehemente y entusiasta— en las cuartillas redactadas, asevera también sus firmes propósitos emancipadores. No obstante, las inciertas expectativas de futuro de una procaz nadadora y una soñadora poeta dominan, por el momento, el discurso epistolar:¹¹

Mi querido y buen amigo Federico.

Recibí tus cartas, tus cariñosas cartas y veo tu gran benevolencia al darme ánimos para que siga haciendo poemillas. Yo realmente no estoy preparada para hacer nada interesante. Desde luego tengo una gran vocación pero nada más.¹²

La correspondencia fue redactada durante un largo y ocioso verano en San Sebastián, reflejo de la prosperidad y la bonanza familiar transfiguradas en la moderna descripción y la céntrica ubicación del hábitat estacional. A pesar de la acomodada estadía, la joven manifestará desinterés e inconformidad respecto a los estereotipos ornamentales del placentero enclave estival. En el transcurso de dicha comunicación expresará su ligero desencuadre sobre los usos y costumbres en

¹¹ Las cinco cartas preservadas y enviadas al poeta a Granada contextualizan el tránsito de aspirante a confirmada escritora en correspondencia a una anhelada emancipación. Mi agradecimiento a Javier Álvarez, documentalista del Archivo de la Fundación Federico García Lorca (en adelante AFGL), por el acceso a estas cartas durante las restricciones en pandemia y a Laura García Lorca, presidenta de la misma, por la concesión de su publicación. Del mismo modo, se ha procurado que el presente abordaje sobre unas cartas que, como tales, surtieron del ámbito privado, cumplan el objetivo investigador y público aquí formulado con respecto a la historia y la memoria de su autora. Asimismo, la transcripción y presentación de la correspondencia citada se halla en VALANDER, 1998, pp. 133-144. Mi agradecimiento, por igual, a la familia de Concha Méndez por el acceso y reproducción de las fuentes consultadas.

¹² Carta de Concha Méndez Cuesta a Federico García Lorca, San Sebastián, principios de agosto de 1925, AFGL, Granada, Catálogo de la correspondencia a Federico García Lorca, Signatura COA665, folio 1.

este recreativo ambiente del norte; razón por la que dedica su tiempo a la práctica de la natación y la indagación poética componiendo versos que remitirá a sus nuevos amigos del círculo de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Mediante una espontánea confidencialidad, platicó con Federico a través de unos dilatados mensajes remitidos a Granada, lugar que insta conocer junto al poeta amigo: «¡Cómo me gustaría conocer Granada!». ¹³ En sus memorias revelaría a su nieta, en el expresivo tono que la distinguiría, cómo tras asistir a un recital del mismo en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid se decantó por la composición lírica y a ello se entregó, tras sondear diversos registros, en un abnegado pulso. ¹⁴

En su comunicación habita una íntima confesionalidad sobre el empeño de alcanzar la independencia y definir una vocación creativa. En estas cinco cartas relata el devenir cotidiano en relación a sus cohibidas expectativas, a la vez que pregunta al poeta amigo por cuestiones de distinta naturaleza. La disposición de sus mensajes prorrumpe sobre una grafía veloz, ya no solo en consonancia a la inmediatez que concreta la Modernidad, sino también como reflejo del acuciante inconformismo que anidará en la aspirante a escritora. Su entrenada caligrafía se desdibuja sobre una epístola desplegada en líneas horizontales y verticales dentro de la misma cuartilla. Bajo esta fórmula de escritura comprime abundante información acerca del imaginario cultural de su tiempo y del modelo de educación sentimental de las mujeres de su clase social.

Asuntos diversos se entrecruzan en esta correspondencia preservada en una sola dirección: de «Conchita», tal como consta en su rúbrica, a Federico. Desde la frescura de la ingenuidad baraja con determinación viajar sola fuera de España y desprenderse así del entorno familiar que consideraba opresor para un desarrollo instructivo, aún

¹³ AFGL, San Sebastián, 20 de julio de 1925, Sign. COA664, folio 3.

¹⁴ ULACIA ALTOLAGUIRRE, 2018, p. 46. Las memorias, transcritas por su nieta, se alzaron con el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias de Tusquets Editores en 1988. Estas fueron publicadas, por primera vez, en 1990 por la editorial Mondadori.

impreciso en el verano de 1925. Si bien al año siguiente, publicaría la primera obra poética con un título ya manifiesto en estas cartas: *Inquietudes* (1926). Por tanto, independizarse y ampliar el conocimiento que le había sido impuesto se revelarán como los principales motores de sus expectativas de futuro.

En resumen, la interlocución fluctúa entre un estado exultante por el descubrimiento de la lírica y un tono dramático por el hastiado modelo de feminidad impuesto. En este sentido, sus cartas narran cómo transcurren los días y cuáles son sus ocupaciones diarias que oscilan entre la apremiante escritura y la natación libre en mar abierto. Un periodo estival que, a su vez, registra el declinar de su larga relación con Luis Buñuel y la ampliación de un círculo de amistades procedente del mismo ambiente artístico e intelectual, cuya visita o correspondencia recibe con entusiasmo en San Sebastián. Entre estos, Juan Vicens, Benjamín Palencia, Pepín Bello o Maruja Mallo. El devenir de esta red de relaciones será determinante para unas tentativas creadoras en estrecha confluencia con la trama de la Modernidad.

Cinco cartas a Federico y una sola voz

En el archivo de la Fundación de Federico García Lorca en Granada se conservan cuatro cartas enviadas por Concha Méndez desde San Sebastián durante al verano de 1925 y, una quinta carta, remitida desde Madrid entre el otoño y el invierno del mismo año. Una correspondencia que, en su totalidad, es hilvanada por un consecutivo tono vehemente.

La primera carta remitida a la huerta granadina tiene fecha del 5 de junio, es decir, recién instalada junto a su familia en San Sebastián. En ella prevalecen las frases y los mensajes cortos —a modo telegráfico— que categorizan con firmeza sus propósitos. Entre líneas introduce dos cuestiones: una, relacionada con el supuesto que le habría hecho Federico en torno a su universo afectivo y sentimental, junto a la confesión de los desencuentros con Luis Buñuel, y, otra, relacionada con su expectativa emancipadora de viajar al norte de Europa; un propósito inspirado, pero frustrado, tras su lectura de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen.

En otros términos, recurrentes en su comunicación, las continuas alusiones sobre los proyectos y los viajes emprendidos por los integrantes del círculo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, constituirán para la autora de estas cartas el rito de paso de su propia experiencia emancipadora. Eso quiere decir que, a través del viaje, aboga por una oportunidad acorde al nuevo modelo de mujer en estrecha sintonía con el progreso y la Modernidad:

Mi amigo Federico: (Estoy pasando por los momentos de mayor emoción de mi vida). Ayer mañana llegué a ésta y hoy te escribo para contarte algunas cosas mías. ¿Te acuerdas de aquello que me dijiste un día que yo aún encontraría un cariño tranquilo y dulce? [...]. Ya te escribiré más despacio y te contaré cosas referentes a vosotros todos. Escíbeme pronto. Mi viaje a Escandinavia está ya cercano y si tardas puede que no llegue tu carta a tiempo [...]. ¡¡Qué brutal es la vida algunas veces!!¹⁵

Del mes de julio se custodia una segunda carta: preocupada por la interrupción epistolar, a causa del traslado domiciliario, escribe a Federico el 20 de julio de 1925 para notificarle haber recibido su «cariñosa carta». La joven redacta cuatro extensas cuartillas y un anexo de tres poemas que, poco después, verán la luz en su primer poemario. La confianza depositada en Federico, de quien espera recibir su «nuevo libro prometido que será magnífico»,¹⁶ la llevan a redactar una entregada epístola cuyos mensajes se despliegan en trazos horizontales y verticales dentro de las mismas páginas. Bajo esta fórmula de escritura interpone diversos asuntos, a un mismo tiempo, como si se le agotara el papel para escribir y el tiempo para contar reiteradas experiencias. Si bien, dentro del dilatado relato toma protagonismo su

¹⁵ AFGL, San Sebastián, 5 de junio de 1925, Sign. COA663, f. 1. La transcripción de los fragmentos trata de reflejar con exactitud la literalidad de su autora. Los subrayados son aportaciones de la misma.

¹⁶ AFGL, San Sebastián, 20 de julio de 1925, Sign. CO664, f. 1. Los poemas enviados llevan por título: «La mañana», «Las cinco» y un tercero sin título cuyo primer fragmento comienza por «Agua pura que corría». Publicados un año después en su primer poemario: «La mañana» y «Agua pura que corría» (bajo el título «La Balada»), MÉNDEZ, 1926, p. 8 y p. 19 respectivamente.

proeza a nado por la bahía de San Sebastián durante la festividad del Carmen, siendo este el mismo día que habría recibido la última carta de Federico. A partir de esta fecha, santificada para las gentes del mar, evoca al detalle para sí y para su amigo poeta el privilegiado lugar ceremonial donde trascurrió la velada: a lo largo de la travesía marítima, pero a nado y junto a las embarcaciones. Una pericia que, dentro de su constreñida autonomía y codiciada independencia, no dudará en plasmar en su imaginario poético a la vez que hace partícipe al poeta amigo:

[...] Y yo fui hasta allí nadando [...]. Causé extrañeza entre las gentes de las embarcaciones y me hicieron fotos a mi sola [...]. A pesar de todo fui y rezé a la Virgen de los marineros [...]. Yo subida en la barca de un pescador con mi traje de baño, canté con la gente del pueblo y los niños de las escuelas un solemne Ave María. ¡Qué emocionante mañana pasé! Me acordaba de todos nosotros y en particular de Rafael Alberti [...] ¹⁷

Narrada la inverosímil travesía a nado, entre los escenarios de su devenir estival, será el círculo de amistades de la Residencia de Estudiantes uno de los asuntos centrales de su correspondencia con García Lorca. Un vínculo que se estrechará más allá de la insurrecta ruptura con Luis Buñuel quien, al mismo tiempo, concurre a visitarla en San Sebastián. Al abrigo de estas nuevas amistades, informa al poeta granadino de la correspondencia recibida durante su ocioso y expectante verano. Así, menciona una carta recibida del pintor manchego Benjamín Palencia acompañada de un «dibujito», mientras exhorta a lo largo de la correspondencia la curiosidad por Salvador Dalí: «Y Dalí, qué es de él. Dale recuerdos». ¹⁸ El entusiasmo se entremezcla con introspectivas deliberaciones que, en conjunto, estimulan firmes determinaciones sobre su expectante autonomía e independencia:

[...] ¡Qué complicada vida la mía! Cada vez se me complica más por todos estilos. Es tremendo lo que a mi me viene sucediendo en estos últimos meses. Casi me parece un sueño, una pesadilla.

¹⁷ AFGL, San Sebastián, 20 de julio de 1925, Sign. COA664, ff. 2 y 3.

¹⁸ *Ibidem*, f. 3.

¡Qué fuerte tengo que ser Dios mio hasta ir venciéndolo todo! [...]. La tragedia parece querer ensañarse en mí para martirizarme. Yo, que como bien dices merecía ser tan feliz [...]. Yo también recibo tus cartas con alegría. ¡Quién iba a decir, ¿verdad? que habríamos de ser tan amigos! ¡Y quien iba a decir tantas cosas! [...]¹⁹

Esta carta, al igual que la primera, concluye sobre su maltrecha proyección intelectual y su aplazado viaje con fines instructivos: unos mensajes que suscribirá hasta en los márgenes del papel. Asimismo le remite sus primeros versos y a ellos se refiere en términos diminutivos: «ahí te envío estas tres cosillas cortas que elegí entre las últimas que hice», mientras afectuosamente se despide: «¡Qué graciosos tus dibujos!». ²⁰ La continua exaltación se entrecruza con desasosegadas reflexiones, pero ambos estados procesarán una soberana toma de decisiones. Esto quiere decir que su entusiasta personalidad nutre el expectante vilo de sus inciertos proyectos: «¡Qué loca y magnífica aventura la mía! Es algo de muerte o de vida para mí. (Creo que venceré)». ²¹

A comienzos del mes de agosto, aunque sin rubricar la fecha exacta, escribe de nuevo a Federico. ²² La notable diferencia respecto a las anteriores cartas es la reafirmación categórica de llegar a ser escritora y viajera emancipada. No exenta de dramatismo, refleja una inquietud cercenada y una creatividad desarrollada a escondidas de un núcleo familiar que refutaba la formación en las niñas. ²³ Durante el verano de 1925 ensayó a escondidas unas incipientes composiciones que fueron remitidas tanto a García Lorca como a Alberti. De hecho, hace

¹⁹ *Ibidem*, f. 4.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² AFGL, San Sebastián, principios de agosto de 1925, Sign. COA665. Carta acompañada de dos tarjetas postales: una que ilustra la bahía de San Sebastián y, otra, la ofrenda a la Virgen del Carmen que encuadra el relato narrado en la anterior misiva.

²³ En sus memorias rememora un episodio acaecido dentro de su entorno en estos mismos términos. Exactamente cuando una amistad familiar de visita preguntó a los niños de la familia sobre qué querían ser de mayores. La interpelación de Concha fue motivo de reprimenda bajo la alocución de que «las niñas no son nada», ULACIA ALTOLAGUIRRE, 2018, p. 24.

constar que lleva escritas más de ciento cincuenta poesías, aunque las cataloga como «cosillas y poemillas». Mientras tanto, una entonación de derrota se filtra de nuevo por los renglones de su correspondencia, sin dejar de apostar por un futuro que trascienda su circunscrita feminidad burguesa.

Entre la persistencia exploradora y el lamento de carecer de una base intelectual, «Conchita» desarrollará una creatividad propia que no cesará de sondear a pesar de asistirle, por un lado, el relegamiento en el mundo de las artes y las letras y, por otro lado, el retorno a la esfera privada cuando años después le apremia un exilio sin retorno.

En consecuencia, la aspirante a escritora tendrá reservado un periplo de continuidades y rupturas, a pesar de sus acomodadas circunstancias y sus moderadas convicciones políticas. Por el momento, la joven ponderaba la relación afectuosa entre ambos interlocutores y, en una estrecha confidencialidad, al menos del lado de esta, reconoce el ánimo insuflado por parte de Federico cuya luminosidad irradiará en la proyección poética de Concha Méndez: «[...] mi espíritu se excitó y escribí. Escribí sin saber que escribía, sin saber lo que hago».²⁴ Alentada por el aura del nuevo círculo intelectual sondeará una iniciática exploración hasta encauzar su propia creatividad. Bajo dicho estímulo sostiene cultivar la escritura de la que se aflige continuamente, pero cuya tarea no abandona. En este encuadre modélico de proyectos y obras canónicas mayores, referidas al círculo madrileño, revela dedicarse a la poesía para niños: «Ahora estoy haciendo poesías de niños. ¡Qué encanto tienen los niños!, ¿verdad?».²⁵

La autora cambia el discurso del relato para reflejar la singularidad del ambiente estival de la burguesía del norte en clave de modernidad. Retrata con maestría la cotidianidad y las prácticas de sociabilidad en torno a la representación de clase que tanto la incomodarán: «[...] yo te aseguro que estoy deseando marchar para no ver algunas caras o caretas [...]».²⁶ Luces y sombras de un mundo onírico filtran su práctica intuitiva, cuyas clarividencias guiarán buena parte de sus decisiones

²⁴ AFGL, San Sebastián, principios de agosto de 1925, Sign. COA665, f. 2.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

futuras: «[...] Después llegó la realidad, la brutal realidad con sus zarzapos de fiera agresiva. Y los días tristes, trágicos y las horas amargas, torturantes, de infinito dolor. Decididamente no hay como tener exceso de sentimientos para ser desgraciado y a mi me ocurre esto [...]».²⁷

El trascurso epistolar acaba adoptando un recio tono para centrarse en dos recurrentes cuestiones: una primera, donde confía su estado de ánimo preocupada por el balance de una indeterminada proyección creativa, y, una segunda cuestión, donde rememora el nuevo círculo de amistades que le inspirará más allá de un expectante viaje emancipador. Tan solo la dispersa lectura y escritura, realizada a escondidas, la conquistarán entre unos quehaceres ejecutados sin preparación previa y en rotunda soledad. A ello sumará también la práctica de la natación: «[...] Te mando esta vista de San Sebastián. Donde están los barquitos en la bahía por donde yo nado todas las mañanas [...]. Excuso decirte que estoy morena como un gitano. Te hice esta pequeña poesía para que tengas un recuerdillo mío [...]».²⁸

Esta carta de comienzos del mes de agosto atestigüa, de nuevo, la recta final de su relación con Buñuel y reitera su mención a Salvador Dalí: «[...] de Buñuel es preferible no hablar [...]. Da mis cariñosos recuerdos a Dalí. Envíale mis señas y dile que me escriba si quiere [...]».²⁹ En particular, muestra el empeño de sus sueños y convicciones pero mediante el tránsito de unas soledades que serán rememoradas a lo largo de su trayectoria. Sin dejar de confiar en llevar a cabo un viaje emancipador: «[...] Después, cuando esté en Escandinavia (si es que llego) continuaré trabajando. Mi aventura me ayudará a ello allí en mi soledad [...]».³⁰ Así que afligida pero esperanzada, parece confortarle la esperada respuesta de Federico: «[...] Seguiré tus consejos, leeré, leeré cuando este ya tranquila. Ahora estoy pasando unos días tremendos de emoción. Adiós querido amigo. Adiós se despide tu buena amiga. Conchita».³¹

²⁷ *Ibidem*, f. 3.

²⁸ *Ibidem*, f. 4.

²⁹ *Ibidem*, f. 3.

³⁰ *Ibidem*, f. 4.

³¹ *Idem*.

La efervescencia de su disertación se acrecienta en la extensa correspondencia de mediados de agosto. Nada más emprender su escritura, informa al amigo sobre la demora de su viaje: «[...] Pensé salir el 10 pero no fue posible por causa de mi protector [...]». ³² Esta nueva carta del 15 de agosto de 1925 transfiere una renovada identidad, aun reproduciendo en su rúbrica el diminutivo de «Conchita», mientras exhorta a su interlocutor cuánto le alegra recibir noticias suyas: «[...] Hazlo pronto, mi buen amigo, y dame cuentas noticias sepas de nuestro grupo [...]. ¿Estás menos aburrido? Yo este verano lo paso algo bien. Sobre todo, me muevo mucho [...]». ³³

La resuelta redacción se distingue por su fluidez, a pesar de que aglutina dispares noticias entre sí. Si bien, enfatiza la detallada descripción de un ambiente de ociosidad y desidia. Por el contrario, a renglón seguido, manifiesta llevar «una vida agitada» que no le permite escribir. Junto a estos dispersos detalles menciona su dedicación al entrenamiento deportivo con fines de competición, sin descartar su concurrencia a los juegos olímpicos. Sin embargo, entre el deporte y la escritura de un libro mantiene la expectativa de decantarse por la escritura. Esta inquietud ocupa el centro de su correspondencia: «Entre ser campeón mundial (que ya supone para el mundo deportivo y el que no es deportivo) ó publicar un libro, me quedo con lo último sin dudarle un solo momento [...]. Una vez que me instale en el país que sea, trabajaré cuanto pueda». ³⁴ De igual modo reitera cómo aguarda de manera impaciente su inminente viaje: «[...] Estoy deseando que llegue el día de marchar. Esta espera y esta incertidumbre me tortura [...]». ³⁵

Entre las últimas noticias y muy sorprendida le notifica la confraternizada visita de Vicens y María Luisa —Juan Vicens de la Llave y María Luisa González— bajo la consigna mediadora de Luis Buñuel: «[...] Al parecer quedó entusiasmado [...]». ³⁶ Tan solo la alusión al

³² AFGL, San Sebastián, 15 de agosto de 1925, Sign. COA666, f. 1.

³³ *Idem*.

³⁴ *Ibidem*, f. 3.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, f. 5. Juan Vicéns recibirá la dedicatoria del poema «Marcharé», bajo la siguiente inscripción: «A Juan Vicéns, el amigo bueno». MÉNDEZ, 1926, p. 71.

entorno de la Residencia de Estudiantes de Madrid alborota su expectación de verlo ampliado y formar parte del mismo, sin saber aún el relevante papel que prestará a la difusión universal de este grupo. En el transcurso de esta interlocución acentúa su curiosidad por Salvador Dalí, al igual que alude a su interés por el pintor Manolo Ángeles, haciéndole saber que este último se halla en Granada y cuya anhelada visita, en su compañía, queda aplazada: «¿Qué tal la Vega? ¡Qué magnífica debe ser Granada! Algún día la veré contigo». ³⁷ Mientras tanto aguarda recibir las cartas del poeta: «Escríbeme pronto. Tu buena amiga que te quiere». ³⁸

El recuerdo de Federico alienta una escueta carta escrita desde Madrid ya próxima al invierno de 1925. Dentro de la excentricidad que la singularizaría, aprovecha para escribirle desde el escenario, aséptico y frío, del laboratorio de una clínica donde acude como ayudante en calidad de su actividad deportiva: «Aquí todo pertenece a la ¡medicina! Además, aquí todo se coge con manos frías, hasta la pluma cuando se escribe. ¿No notas a través de mi carta este sabor a frialdad? [...]». ³⁹

Esta última carta, a diferencia de los anteriores escritos estivales, mantiene una liviana entonación. Tan solo le consulta sobre la recepción de sus anteriores envíos junto a otra carta remitida por Maruja Mallo: «Suponiendo que la recibiste, te considero enterado de todos mis episodios últimos». ⁴⁰ El término «proyecto», pero bajo el énfasis de «vuestros proyectos», reverbera durante la lectura de esta breve misiva tal como prescribía en las anteriores. La aspirante a escritora advierte cómo los demás, sus nuevas amistades, barajan propósitos que a ella le son negados: «Ya sabrás por Pepín que nos vemos de vez en cuando como buenos amigos. Y me habla de vuestros proyectos.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*, f. 6.

³⁹ AFGL, Madrid, noviembre de 1925, Sign.COA667, f. 2. El poema «Mediodía» de su primer libro contiene la siguiente dedicatoria: «Al doctor Alonso y demás compañeros de Clínica». Mientras que otro de sus poemas también llevará el título de «Clínica», dedicado al escritor José Lorenzo que cierra con un extenso colofón su primera obra. MÉNDEZ, 1926, p. 79 y p. 74, respectivamente.

⁴⁰ AFGL, Madrid, noviembre de 1925, Sign.COA667, f. 2.

¡De proyectos! [...]. ¡Ay! No sé esta palabra hasta dónde tiene significado [...]». ⁴¹ Concha Méndez clausuró su misiva excusada por la actividad atlética que la ocupaba: «Ahora voy a hacer gimnasia. Esto es más bonito que la medicina», ⁴² y en un tono más pausado vuelve a remitirle una nueva poesía: «Yo te envío esta poesía marinera para que la leas allá en Granada». ⁴³ Es decir, que más allá de realizar un floreado pasatiempo burgués continuaría inmersa en el entrenamiento deportivo y en la exploración creativa. Por entonces, no imaginaba su interposición respecto a la lírica y la cultura de su tiempo.

CONCHA MÉNDEZ CUESTA, 1926-1931: «UNA ATLETA QUE SE ROMPE LOS BÍCEPS CON LAS MUSAS». ⁴⁴

Los propósitos descritos al amigo poeta se encauzaron a través de la impetuosa actividad que Concha Méndez desarrolló durante los siguientes años. Diversos registros narrativos escrutados por la escritora y dos viajes sola con destino a Londres (1929) y Buenos Aires (1929-1931), completaron el cauce para componer, entre otras producciones, sus primeros poemarios: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de Mar y Tierra* (1930). ⁴⁵ A lo largo de sus versos, la poeta repre-

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.* Junto a esta carta envía una poesía bajo el título «Él y yo» que más tarde dedicará a Alberti. En su primera obra publicada dedicará a Federico el poema, «Canción de la carretera». MÉNDEZ, 1926, p. 82 y p. 10, respectivamente.

⁴⁴ Una vez publicada la segunda obra en 1928, su difusión apareció entre las segregadas secciones de *La Gaceta Literaria*: «Mapa en Rosa» que era complementada con la sección «Mapa en Carmín», ambas destinadas a las poetisas. Durante ese periodo fue aludida como una «musa con bíceps» por su complexión atlética de nadadora. Véase QUANCE, 1998, pp. 103-114; 2001, p. 107, nota 19.

⁴⁵ Más allá de la lírica, sus primeros intereses se decantaron entre el teatro y el cine; de tal manera que la proyección que adquirió el cinema durante la modernidad le inspiró una obra del género de la comedia. Así escribió para el séptimo arte una trama de enredo con notas de travestismo lésbico bajo el título «Historia de un taxi» (1927). El guion no logró ser estrenado al público, a pesar de ser rodado a cargo de Carlos Emilio Nazari en 1929 y coincidiendo con su estadía británica. En cuanto a su

senta resistir los trances de inclusión en la esfera pública hasta que logra desestabilizar con su transfigurada identidad las fronteras socio espaciales adscritas al género: «Concha Méndez Cuesta: Surtidor [...]. Pero, sin embargo, circo y acrobacia. Ningún romanticismo. Concha Méndez, nombre de boxeadora. Se rompe los bíceps con las musas. Y las gana nadando». ⁴⁶

El cosmopolitismo y la concurrencia de elementos modernos, en constante dinámica, adscriben sus tres primeras obras entre las más singulares de su periodo modernista: una poesía influenciada por la deshumanización del arte que exhortaba el proceso de modernidad. En las breves estrofas de sus iniciales composiciones líricas, reproduce la nostalgia imbuida por la ausencia de libertad de movimiento que tanto se resentía al amigo poeta. Mientras tanto avanzaría como trovadora de vanguardia, bajo un ingenuo pulso, en medio de un universo de genios y poetas. En el reflejo de esta estela canónica su poesía fluctuará entre la senda de la tradición y la vanguardia, y ello quiere decir que, entre el vitalismo y el romanticismo como dualismo que definiría su ser, logró transferir una identidad con voz propia.

estancia en Buenos Aires entre 1929 y 1931 fue muy fructífera. Durante la misma, publicaría un tercer poemario; mantuvo su expectación cinematográfica; se entregó a la creación teatral y, por último, colaboró en prensa y revistas culturales del país. Una etapa inicial donde además despuntan sus primeras piezas teatrales —aun siendo concebidas como «obras menores»— y, entre las cuales, tan solo fue estrenada la obra infantil: «El ángel cartero» en la sede del *Lyceum* el 7 de enero de 1929 con escenografía de Maruja Mallo. Sin embargo, la autora continuó entregada a la expresión artística con una especial dedicación al teatro, y entre su haber escribió: «El pez engañado»; «Ha corrido una estrella»; «El nacimiento»; «El solitario». De igual modo, gestó una obra de teatro psicológico: «El personaje presentido». Esta última, junto al «Ángel cartero» lograron editarse (CIAP, Madrid, 1931). Entre estas creaciones, la crítica destacaría de manera relevante: «El carbón y la rosa» (1935), mientras que quedaría inédita «La caña y el tabaco: Alegoría antillana» (1942). Sobre la aportación teatral de la autora, véase NIEVA DE LA PAZ, 1993, pp. 113-29; 2001, pp. 165-176; 2013, pp. 257-283; MUÑOZ CÁLIZ, 2018, pp. 187-200; VALANDER, 2001a, pp. 51-52. Respeto a su contribución al séptimo arte, consúltense MÉNDEZ, 1928, p. 5; PÉREZ DE AYALA, 1998, pp. 115-128; UTRERA, 2000; KIRKPATRICK, 2010, pp. 63-88.

⁴⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, 1928, p. 31.

El acontecer de las circunstancias políticas, junto al mencionado desabrigo de la soledad y los infortunios acaecidos, reforzaron en ella años después una mediatunda y memorialística voz. Por el momento, la vitalidad y la inquietud de alcanzar un estado de trascendencia mediante su prorrumpida vocación definirán el material de sueños. En este sentido, su voz poética entre 1926 y 1931 oscilará entre un espacio de sombras a otro colmado de luces. En consecuencia, mudará su pasivo estado contemplativo —en su rol de poeta— tras consignarse como sujeto activo y transmutar del deseo al acto. Dicho de otro modo, incursionará una fase exploradora y compondrá versos subyugada por las vanguardias, pero desviándose del matiz de la seducción exhibida en una socializada «poesía femenina».

El título de su primer libro, *Inquietudes* (1926), evocará buena parte de la cosmovisión epistolar: el ansiado viaje liberador; la quimera de descubrir lugares remotos; la inicial atracción centrífuga del mar; la personificación de los elementos naturales; la moderna actividad del deporte, así como la desidia reflejada por los usos y las costumbres socio espaciales en la feminidad burguesa:⁴⁷ «Arriba, / las rojas pantallas / encendidas. / Debajo, / mi ánimo / blanco. [...] Humo. / Semblantes. / Sueño callado / Después, / el libro abierto, / el lecho blando. / Al final, / se tornaron / los parpados. / En la estancia / sin luz, / otro día acabado...».⁴⁸ Alcanzada una madurez creativa, la autora se decidirá de esta primera publicación avezada por setenta y seis poemas.⁴⁹ Una ambigua crítica en el periódico madrileño *La Nación* reflejará la presentación pública de su primera obra en los siguientes términos: «He aquí un libro sencillo e ingenuo, que acusa una fuerte intuición poética. Los poemitas [...] dentro de la frivolidad de sus motivos temáticos [...] que son promesa del bizarro porvenir que aguarda en las letras a esta delicada escritora».⁵⁰

⁴⁷ Sobre esta cosmovisión lírica, véanse REISNICK, 1978, pp. 133-135; JIMÉNEZ TOMÉ, 2003, p. 146; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 2001, pp. 115-133; GONZÁLEZ ALLENDE, 2010, pp. 94-112.

⁴⁸ «Reposo en el comedor», MÉNDEZ, 1926, pp. 23-24.

⁴⁹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 2001, p. 117.

⁵⁰ Archivo Concha Méndez (en adelante ACM), Residencia de Estudiantes de Madrid (en adelante RdEM), prensa, *La Nación*, Madrid, s.f., Sign. ALT_13_1. Mi

Dos años después irrumpe en el panorama poético con una segunda obra inscrita entre la senda del clasicismo y la modernidad bajo el título de *Surtidor* (1928): «Las luces / beben la niebla. / Luciérnagas de bocina / se deslizan / por la tierra. / Bajo la sombra nocturna, / se durmieron / las veletas. / Por el hondo firmamento / se perdieron / las estrellas».⁵¹ La trasposición de una imagen moderna entre obra y sujeto en la renovada esfera pública contravenía los modelos instituidos de quien se hallaba desplazada del panorama literario. No obstante, la inventiva de sí junto al versátil ímpetu creativo caracterizará su propia personalidad y su futura proyección cultural.

Esta segunda obra, desde su título hasta sus composiciones, acentúa los signos de modernidad al resguardo de los efectos del progreso y de las telecomunicaciones, sin abandonar las influencias juanramonianas. Entonces no imaginaba que, poco años después, el poeta de Moguer prologaría su cuarta y lograda obra.⁵² Por el momento, más allá de la influencia de sus preceptores —Lorca y Alberti— y la lírica de su generación, adoptará unas coordenadas espacio temporales inscritas en el espejismo de la nocturnidad ya alumbrado en sus primeros poemas. Y de nuevo, destituía la erotizada lírica adherida a las poetisas como una esencia inmutable: «[...] Fondos de nórdicos mares / Las diversas Avenidas; / abismos de claridades / en la penumbra fundidas. / La niebla alta, rosada, / ha cubierto el ancho cielo. / Y un frío de madrugada / llora lágrimas de hielo».⁵³ Por su parte, la crítica difundía sus avances desde unas sutiles dentelladas a un reconocimiento

agradecimiento a Javier Villalón, documentalista de la Residencia de Estudiantes de Madrid por la atención e intermediación dispensada.

⁵¹ «Nocturnos de la ciudad», MÉNDEZ, 1928, p. 91.

⁵² *Vida a vida* (1932) con prólogo de Juan Ramón Jiménez y *Lluvias enlazadas* (1939) con retrato lírico del mismo. Entre ambas escribió *Niño y sombras* (1936). Una producción lírica correspondiente a una segunda etapa e iniciada la primera fase de su exilio. Es decir, asistida por un nuevo escenario en lo personal y lo político en cuanto a una misma esfera que compaginaría en su trayectoria. Por entonces, tocada por el halo de la espiritualidad poética española no quedaría rastro de la sonoridad de sus mentores o de la experiencia transeúnte del primer vanguardismo. Un estudio pormenorizado de la obra y del contexto cultural de la escritora en MARTÍNEZ TRUFE-RO, 2011; PLAZA, 2011.

⁵³ «Nocturno invernal», MÉNDEZ, 1928, p. 95.

encuadrado en las esferas de las emociones femeninas: «[...] Esta joven poetisa, que de tal modo da a sus versos, junto con el tono moderno y audaz la honda emoción romántica y con la acrobacia de las imágenes nuevas el rancio dolor de la melancolía tiene, en nuestra línea actual, una acentuación propia e inconfundible [...]».⁵⁴

En un reinventado acontecer, que ya no abandonaría, escribió un tercer poemario: *Canciones de Mar y Tierra* (1930). Esta nueva composición, gestada entre los bastidores de la modernidad durante su estadía británica, se publicó en Buenos Aires coincidiendo además con su prolífica experiencia en el Río de la Plata. Una obra realizada mediante la composición de unas figuras acrobáticas y una pátina cromática:⁵⁵ «Que me pongan en la frente / una condecoración. / Y me nombren capitana / de una nave sin timón [...]».⁵⁶ Asimismo, en una esfera onírica, oscilante entre la frontera del sueño y la vigilia en cuanto a ejes de su imaginario, la poeta se posicionará como sujeto activo de la acción, mientras que la variación de los roles sexuales en algunos de sus versos comportan una soberanía de emancipación y celebración de la libertad: «Poner diques y compuertas / a mis canales/ -mis venas- / que mi sangre corre tanto/ que no puedo detenerla. / Y a mi alma, / sujetarla con cadenas, / que se va a volar tan alto/ que temo, temo perderla. / ¡Ay, este afán de distancias, / esta locura de metas!...».⁵⁷

En ese momento comenzó a cuartearse el diminutivo de «Conchita», puesto que sus inquietudes creativas y sus expectativas autónomas se estaban sucediendo al mismo tiempo que la crítica afianzaba su proyección pública, aun sin abandonar las referenciales claves del sentimiento: «[...] Son los versos propios de esta época nuestra, en que la mujer, más sensible acaso que nunca al amor, parece buscar refugio contra él —aunque sin dejar de invocarlo— recorriendo los continentes o los mares [...]. Atalantas esforzadas con un ambiguo aire de

⁵⁴ ACM-RdEM, prensa, *El Herald*, Rafael Marquina, Madrid, s.f., Sign. ALT_13-1.

⁵⁵ Véanse MIRÓ, 1999, p. 39; JIMÉNEZ TOMÉ, 2003, p. 158.

⁵⁶ «Navegar», MÉNDEZ, 1930, p. 23.

⁵⁷ «Diques», MÉNDEZ, 1930, p. 27.

Galateas. Así está Concha de las Canciones». ⁵⁸ El ansiado proyecto propio, aludido en la correspondencia de Federico García Lorca, ya estaba encauzado. A partir de entonces, dejará de ser reconocida como «una atleta que se rompe los bíceps con las musas».

La consecución de un proyecto propio y dos viajes emancipadores

Concha Méndez logró viajar fuera de España entre 1929 y 1931. Para ser una escritora de vanguardia hubo de proponerse adquirir un conocimiento en paralelo al viaje emancipador cuando las mujeres en España no podían viajar solas. De este modo perseguía cualificarse e identificarse como una escritora de vanguardia a la vez que entroncaba su diseminada creatividad artística. Sin embargo, con el fin de ejecutar este plan hubo de fugarse del domicilio paterno cuando había cumplido los treinta años de edad. Dos viajes al extranjero sola, pero apoyada en la nueva red de amistades, dieron cauce a las inquietudes de su universo narrativo. Ambas experiencias, vinculadas a un desarrollo intelectual, encumbraron la sobrada capacidad resolutive que no dudaría en compartir a lo largo de su trayectoria. Entregada a unas labores creativas y rebasadas las primeras adversidades, canalizó —no sin rupturas, ni desilusiones— su propio proyecto. Encumbrada en la década de los años treinta, conservó una jubilosa creatividad y una intensa actividad cultural cuyo álgido avance se prolongó entre 1932 y 1944.

En relación a la constreñida cualificación manifestada en sus cartas y que, aun así, no aplacó su prendida inquietud, Concha Méndez concursó en 1928 por una beca con fines formativos de la Junta de Ampliación de Estudios (en adelante, JAE); pero esta no le fue concedida. ⁵⁹ Con

⁵⁸ ACM-RdEM, prensa, «Crítica Literaria», R. Cansinos Assens, Madrid, s. f., Sign. ALT_13-1.

⁵⁹ Institución fundada en 1907 al amparo de la Institución Libre de Enseñanza y cuyo objeto era la investigación y la educación científica en España. El expediente de Concha Méndez contiene dos peticiones de becas (1928 y 1932) y una respuesta por parte de la JAE (1932). En 1928 solicitaba, en primera instancia, una asignación que le permitiera hacer «una vida decorosa en los lugares indicados». En sus propios

anterioridad, entre 1926 y 1927, ya había tomado cursos de lengua española en el Centro de Estudios Históricos (1907-1938) con la finalidad de impartir clases en el extranjero. En su solicitud a la JAE también hace constar nociones en lengua inglesa adquirida esos mismos años con la intención de viajar y trabajar fuera de España. Sin embargo, tras esta tentativa fallida, solo la perseverancia en sus planes y la autoconfianza en sus capacidades la llevaron finalmente a viajar por cuenta propia.

A comienzos de 1929 se embarcó sola con destino a Inglaterra y allí residió durante cinco meses complacida de gestar su soberanía, puesto que no contaba con el beneplácito paterno. En este primer viaje desplegó su trotamunda inquietud y recibió el estímulo sobre sus expectativas cinematográficas. Tal como afirma en sus cartas y en sus memorias logra sustentarse mediante diversas ocupaciones, una de ellas como profesora de español. Si bien, como sucedería más tarde se amparó en la red de amistades cultivadas en Madrid, entre estos, Irene y César Falcón quienes la acogieron en su domicilio londinense.⁶⁰

términos se proponía realizar estudios de teatro moderno y técnica cinematográfica en «Estados Unidos, que es el lugar más adecuado, o en último caso en Inglaterra [...]». Sin embargo, hasta marzo de 1932 y como respuesta a una segunda petición no le fue aprobado un intercambio universitario en Estados Unidos, pero bajo la categoría de «equiparación de pensionado». Es decir, a modo de tutela, pero sin concesión de fondos. Una valoración realizada ya avanzada su obra poética, teatral y con un guion cinematográfico rodado, tal como documenta el propio expediente. En ese momento también rondaba entre sus proyectos constituir una rotativa editorial, junto con Altolaguirre, tras su vuelta de Buenos Aires y posterior compromiso marital. Cabe mencionar que esta resolución de 1932 corresponde con una segunda solicitud —de estudios sobre teatro moderno en París y Berlín— registrada por Méndez el 18 de febrero de 1932. En ella, la escritora mencionaba además la devolución de la solicitada asignación, que asciende a 7.200 pesetas anuales, destinada en este caso al estudio de técnica cinematográfica: «ya que creo me sería fácil obtener alguna ganancia haciendo argumentos para alguna de las conocidas casas cinematográficas norteamericanas principalmente». Sin embargo, no ejecutó esta concesión de «equiparación a pensionado» confirmada en marzo de 1932, al tiempo que sus compromisos habrían adquirido otros derroteros por esas fechas. Véase Expediente de Concha Méndez Cuesta, Junta para Ampliación de Estudios, RdEM, Fondo JAE Ayudas, Sign. 290790340/JAE/98/512.

⁶⁰ Después de fallidas tentativas logró materializar esta estancia, por cuenta propia, en Londres. Motivada por su interés cinematográfico visitará dos principales es-

De este primer viaje a Inglaterra se conserva, entre su correspondencia, una afable carta remitida en la primavera de 1929 al pintor Gregorio Prieto, a los tres meses de instalarse en Londres, y una sobria tarjeta postal al librero León Sánchez Cuesta, a punto de embarcar hacia San Sebastián el verano del mismo año. Estos mensajes reflejan la significativa repercusión de esta estadía en su incierto itinerario. En un estado de regocijada liberación escribe, desde el Lyceum Club británico con sede en el número 138 de Piccadilly, al pintor manchego con el cual mantiene una afectuosa comunicación. En esencia resalta su obstinada fuga mientras celebra residir en la ciudad del Támesis y no solo se deleita con sus primeros avances, sino que reafirma la sobrada capacidad de mantenerse por sí misma. Entre el romanticismo y la modernidad que la singularizaría, Conchita —tal como suscribe la carta— asemeja esta experiencia a un destierro una vez abandonado el próspero domicilio familiar:

[...] Aquí trabajo para mantenerme. Doy clases de español, hago traducciones de francés y también ¡asómbtrate! hago sombreros. Con esto me gano algunos chelines. Vivo con un matrimonio amigos, también escritores [...]. Yo no hago sino trabajar. Ahora estoy tratando asuntos de cine. Creo que podré conseguir que se filme algún argumento [...]. Si lees la «Gaceta Lit» ya habrás visto algún artículo mío [...]. ¡Mejor, si somos unos románticos! ¡También sabemos ser, sinceramente, siglo XX! Escribe-me. En este encantador destierro me serán gratas las noticias tuyas.⁶¹

Por el contrario, la tarjeta postal enviada a León Sánchez Cuesta el 24 de julio de 1929 desde el puerto de Cardiff contiene una ceremoniosa locución además de un cordial saludo. En ella le notifica encon-

tudios de cine: Elstree y Welwyn. A través de la intermediación de sus contactos y amistades, ya en Inglaterra, impartió conferencias sobre poesía moderna como invitada de la Sociedad Anglo Española y el King's College de la Universidad de Londres. Sobre la proyección de esta experiencia, consúltase en JIMÉNEZ TOMÉ, 2003, p. 155.

⁶¹ Carta de Concha Méndez a Gregorio Prieto, Londres 1930, Archivo de la Fundación Gregorio Prieto (en adelante FGP), Madrid y Valdepeñas, serie Cartas, Sign. GP_11/15_38-40, folios 2, 3 y 4. Mi especial agradecimiento a Raúl Luís García (Museo Fundación Gregorio Prieto), por las facilidades dispensadas en el acceso a esta correspondencia.

trarse «lanzada intelectualmente» y, como muestra, le adjunta una invitación: «de las que se hicieron para mi última conferencia». En ese instante, concibe Londres como «una ciudad encantadora donde además creo que he de encontrar mi porvenir».⁶² En un tono de mayor formalidad, a diferencia de la anterior misiva, la carta postal fue rubricada como Concha Méndez.

La correspondencia con ambos interlocutores se mantuvo durante su siguiente travesía por el país austral, no obstante, el estímulo de este primer punto de fuga no solo le permitió un desarrollo cognitivo de carácter formativo y emancipador —librándose así de un constreñido rol de feminidad—, sino que junto a sus avances narrativos incentivó un segundo viaje de hondo calado.

En efecto, sorprendió a su entorno al embarcarse sola hacia América para lo que tuvo que sufragarse el trayecto, en primer lugar, hacia el Río de la Plata. No sabía que pocos años después cruzaría, de nuevo, el Atlántico ya en su aciago destierro. Por el momento, confiada en su vitalidad y estado vocacional desembarcó en Buenos Aires el 29 de diciembre de 1929. Justo en un tránsito de dieciocho meses, alejada de la autoridad patriarcal, transformó su incierto futuro creativo.⁶³

En Buenos Aires logró audiencia con el embajador Ramiro de Maeztu gracias a la recomendación de María de Maeztu, hermana del mismo, directora de la Residencia de Señoritas y fundadora del Lyceum Club de Madrid a la que pertenecía Concha Méndez. Decidida a cruzar el Atlántico, amortiguó el salto de este itinerario mediante la proximidad de intelectuales como el poeta y crítico literario Guillermo de Torre,⁶⁴ la pintora Nora Borges y, en especial, la traductora cántabra Consuelo Berges cuya amistad asentó el cauce narrativo de la

⁶² Tarjeta postal de Concha Méndez a León Sánchez Cuesta, Cardiff, 24 de julio de 1929, Archivo León Sánchez Cuesta (en adelante ALSC), RdEM, serie Correspondencia, Sign. 280790340/LSC/12/72/1. No se conserva copia de la invitación a la conferencia mencionada.

⁶³ Una aproximación al itinerario de Concha Méndez en el Río de la Plata, véase VALANDER 2001a, pp. 149-163. La correspondencia epistolar de ambos viajes trasatlánticos ha sido transcrita en VALANDER, 1998, pp. 144-149.

⁶⁴ Reseñador de su tercera obra publicada en Buenos Aires. DE LA TORRE, 1930, pp. 167-169.

versátil escritora madrileña. Por entonces ya comenzaba a quedar impresa la estampa de que ella misma era su propia obra de arte:

[...] ¡A ver, Concha Méndez, marinera intrépida, ¡aparta un poco tu persona de tu obra, que le das demasiada luz —como el Sol a Mercurio— y no nos dejas verla bien! ¡Que la gracia episódica de tus metáforas poéticas queda desdibujada por la viva imagen, múltiple e impetuosa, que es tu propia persona! ¡Eres demasiado capitán, marinera, y ocupas demasiado espacio sobre «tu persona»! [...].

[...] Porque ella, Concha Méndez, está en todos sus rumbos y todos sus rumbos van con ella [...] ⁶⁵

La correspondencia mantenida con los anteriores interlocutores atestigua la fructífera estancia y la complacencia de encauzar parte de sus proyectos durante su estancia austral. En ellas emerge, en esencia, la luminosidad de una nueva mujer moderna. Estas cartas preservadas fueron enviadas entre los meses de octubre y diciembre de 1930 a León Sánchez Cuesta, mientras que en abril de 1931 remitió al pintor Gregorio Prieto un emotivo y colorista mensaje ante la proclamación de La República: «¡¡ VIVA ESPAÑA!!! LA ESPAÑA NUEVA Y LIBRE Y CULTA Y REPUBLICANA!!! En este florido 14 de Abril de 1931, te envío desde esta orilla americana mi ENHORABUENA y un abrazo fraternal y republicano [...]. Soy feliz. ¡¡ Viva la Vida!!». ⁶⁶

Las cartas enviadas León Sánchez Cuesta suscriben un tono de confianza sin restar sobrio respeto. La extensa misiva de octubre de 1930 responde a la pregunta formulada por el librero acerca de vivir contenta el presente tiempo: mantiene que el avance en su prosa y en su lírica junto al propósito de independencia la lleva a relegar el futuro inmediato aunque extraña la previsión de su rumbo. Esta es su rotunda respuesta. Embarcada en el devenir de sus inquietudes, por el momento se centra tan solo en la escritura al abrigo de la intensa actividad social y cultural que mantiene en la otra orilla atlántica. Asimismo, informa a su interlocutor cómo su obra lírica ha cobrado un nuevo impulso gracias a este viaje, hasta dotarla de una mayor confianza

⁶⁵ BERGÉS, en MÉNDEZ, 1930, pp. 11-13.

⁶⁶ FGP, Serie Cartas, Buenos Aires, abril de 1931, Sign. GP_11/15_18.

en el proceso creativo y, de este modo, reafirma su identidad como escritora y nueva mujer: «Al pensar en ese mañana que usted alude, se abre ante mí una gran interrogación. No sé qué pasará en ese problemático mañana; ahora bien, si ateniendo lo que mi “yo” me dice, creo que en ese futuro me esperan aún grandes cosas».⁶⁷

En ese momento estaba consagrada a su obra: poética y teatral, sin relegar un ápice el viaje aplazado a Estados Unidos tras su primer logro en el séptimo arte y para lo que había solicitado la beca de formación a la JAE. Esta reflexiva epístola de octubre de 1930 adopta la firmeza de quien participa de la vida pública mediante colaboraciones en prensa principalmente en *La Nación* o en relevantes revistas culturales como *Nosotros*,⁶⁸ hasta la publicación en Buenos Aires de un tercer libro compuesto por ochenta y dos poemas: *Canciones de Mar y Tierra* (1930).⁶⁹

En diciembre de 1930 escribe una breve misiva a Sánchez Cuesta bajo la misma formalidad expresiva. En esta envía su felicitación por las pascuas y solicita al librero amigo la recomendación de una amistad suya residente en Los Ángeles, entendemos que avivando así su todavía expectante proyecto cinematográfico. En esta misiva se exculpa de la escueta carta y se despide enviando recuerdos, entre otros, a las amistades de Madrid tal como hiciera en la correspondencia con Federico: «No le escribo más largo por falta de tiempo. Trabajo en lo mío [...]. Creo que estoy contenta».⁷⁰

Concha Méndez regresó a España en 1931 con una tercera obra lírica, entre su quehacer artístico cultural, ya reafirmada en una significativa parcela emancipadora junto a un proyecto propio. Su vuelta

⁶⁷ ALSC-RdEM, Serie Cartas, Buenos Aires, octubre de 1930, Sign. 280790340/LSC/12/72/2, f. 2a y 2b

⁶⁸ Donde aparecen publicados tres poemas: «Trasatlántico»; «Malva y Rosa» y «Al nacer cada mañana», Méndez, 1930b, pp. 57-58. Originalmente publicados en MÉNDEZ, 1930, pp. 89, 131 y 81, respectivamente.

⁶⁹ De este tercer poemario, destaca la reseña de Guillermo de Torre en relación a la agilidad verbal, la frescura, como a los desméritos exigidos por una mayor decantación en el flujo y ritmo de sus versos. DE TORRE, 1930, pp. 167-169.

⁷⁰ ALSC-RdEM, Serie Correspondencia, Buenos Aires, diciembre de 1930, Sign. 280790340/LSC/12/72/3, f. 2.

coincidió con el ideario reformador de la Segunda República y con la formalización, poco después, de su matrimonio en 1932 con el poeta y editor malagueño Manuel Altolaguirre.

El itinerario austral dio paso a un álgido periodo creativo que la llevó, entre otros registros, a nuevos universos poéticos. Asimismo, emprendió un proceso de madurez intelectual y personal en concordancia a un cúmulo de experiencias superpuestas entre las esferas pública y privada. A la vuelta de su viaje trasatlántico, sufragó y trabajó en las exquisitas ediciones dirigidas por Manuel Altolaguirre; no solo se ocupó de continuar su obra sino que fue impresora, editora, traductora, divulgadora de su grupo intelectual e incluso más tarde vendió puerta por puerta los libros de la rotativa marital en su primer destierro de La Habana. Trascurrido el exilio sin retorno, en México, acaeció su repliegue hacia la esfera de lo privado: «[...] Atardecer en el Plata, / Sueño, frente a la ciudad. / Izadas llevo las velas, / velas de mi soledad... / Y se me van con el día / no sé adónde se me irán / las luces de mi alegría [...]».⁷¹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias impresas y bibliografía

AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores, *La modernización de España (1917-1939)*. *Cultura y Vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2002.

— «La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta», *Arenal*, vol. 14/ 2, 2007, pp. 265-289. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3017/3103>. Puesto en línea en julio del 2007 [Consultado el 15/10/2021].

AGUILERA, Juan, «Las fundadoras del Lyceum Club femenino español», *BROCAR*, 35, 2011, pp. 65-90. Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/1595/1492>. Puesto en línea en junio del 2011 [Consultado el 15/10/2021].

⁷¹ «Malva y Rosa», MÉNDEZ, 1930, p. 131.

- AUBERT, Paul, «Los intelectuales y la Segunda República», *Revista Ayer*, 40, 2000, pp. 105-136. Disponible en: https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/40-5_ayer40_NacimientoIntelectualesEspana_Serrano.pdf. Puesto en línea en octubre del 2000 [Consultado el 15/10/2021].
- AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, pp. 241-251.
- BALLÓ, Tania, *Las Sinsombrero*, Madrid, Espasa, 2016.
- BELLVER, Catherine G., «Exile and the Female Experience in the Poetry of Concha Méndez», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18, 1993, pp. 27-42.
- BERGES, Consuelo, «Los “raids” náutico-astroales de Concha Méndez Cuesta», Prólogo, *Canción de Mar y Tierra*, Concha Méndez, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930, pp. 5-13.
- CIPLJASKAITE, Birute, «Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (coords.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 119-126.
- DE TORRE, Guillermo, «Canciones de Mar y Tierra, por Concha Méndez Cuesta, Editor Rosso, Buenos Aires, 1930», *Síntesis*, 38, 1930, pp. 167-169.
- EIROA, Matilde, «El Lyceum Club: cultura, feminismo y política fuera de las aulas», *La residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas*, Josefina Cuesta Bustillo, et al. (eds.), Salamanca/Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca: Fundación José Ortega y Gasset, 2015, pp. 197-226.
- FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragio en España 1877-1931*, Barcelona, Icaria, 1985.
- «El Lyceum Club de Madrid, élite latente», *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX Siècles)*, Danièle Bussy (ed.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 145-167.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Revista Literaria», *Revista de las Españas*, Madrid, enero-febrero, 17-18, 1928, p. 31.
- GÓMEZ BLES, Mercedes, *Modernas y vanguardistas: las mujeres-faro de la Edad de Plata*, Madrid, Huso, 2018.

- GÓMEZ DE LA SERNA, «Ramón, En, por, sin, sobre el sinsombrerismo», *El Sol*, Madrid, Año XIV, 24 de agosto de 1930, n. 4.067, p. 10.
- GONZÁLEZ ALLENDE, Iker, «Cartografías urbanas y marítimas género y modernismo en Concha Méndez», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35/1, 2010, pp. 89-116. Disponible en: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=modlangspanish>. Puesto en línea en enero de 2010 [Consultado el 15/10/2021].
- HURTADO, Amparo, «El Lyceum Club Femenino. Madrid (1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 36, 1999, pp. 23-36.
- JIMÉNEZ TOMÉ, María José, «Concha Méndez: Ser desde allí...», *Españolas del siglo XX. Promotoras de la Cultura*, María José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez (eds.), Málaga, Diputación de Málaga, pp. 131-176.
- KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- «Cine, modernidad y las mujeres del 27», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35/1, 2010, pp. 63-88.
- MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Madrid, Península, 2001.
- «El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil», *Asparkia*, 17, 2006, pp. 125-140. Disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/496/413>. Puesto en línea en febrero de 2013 [Consultado el 15/10/2021].
- MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ, María Teresa, *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, Azorín, «La República es de los intelectuales», *Crisol*. Sección Estafeta de Alcance, Madrid, 4 de junio de 1931, p. 2.
- MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña, «La construcción identitaria de una poeta del 27. Concha Méndez Cuesta (1898-1986)», tesis doctoral dirigida por la Dra. Pilar Nieva de la Paz, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Filología Hispánica, 2011. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:-Filologia-Bmartinez/Documento.pdf> [Consultado el 15/10/2021].

- MÉNDEZ, Concha, *Inquietudes*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926. [Archivo y Biblioteca Edad de Plata, Residencia de Estudiantes de Madrid, Sign. AL118].
- *Surtidor*, Madrid, Imprenta Argis, 1928. [Archivo y Biblioteca Edad de Plata, Residencia de Estudiantes de Madrid. Sign. AL119].
- «El cinema en España», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de octubre de 1928, 43, p. 5.
- *Canción de Mar y Tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930a. [Archivo y Biblioteca Edad de Plata, Residencia de Estudiantes de Madrid, Sign. AL121].
- «Poesías», *Nosotros*, 251, Año XXIV, abril, 1930b, pp. 57-58. [Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Hemeroteca, Buenos Aires].
- MIRÓ, Emilio, «Concha Méndez. Introducción», *Antología de poetisas del 27*, Emilio Miró (ed.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 32-46.
- MORELLI, Gabriele y BIANCHI, Marina (eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*, Actas del Congreso Internacional, Universidad de Bérgamo, Milano, Vienneperre Edizioni, 2006.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura*, 109, 1993, pp. 113-29. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/76890/1/NIEVA%20DE%20LA%20PAZ_Revista%20de%20Literatura_1993.pdf [Consultado el 15/10/2021].
- «El teatro infantil de Concha Méndez», *Una mujer moderna. Concha Méndez Cuesta en su mundo (1898-1986)*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 165-176.
- PÉREZ DE AYALA, Juan, «La aventura cinematográfica de Concha Méndez», *Revista de Occidente*, 211, 1998, pp. 115-128.
- PLAZA AGUDO, Inmaculada, «Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)», tesis doctoral dirigida por la Dra. Pilar Nieva de la Paz, Universidad de Salamanca,

- Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2011. Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/83310/DLEH_PlazaAgudoI_Im%c3%a1genesfemeninas.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 15/12/2021].
- QUANCE, Roberta, «Hacia una mujer nueva», *Revista de Occidente*, 211, 1998, pp. 103-114.
- «Hacia una mujer nueva», *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, James Valander (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 103-113.
- RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas, feminismos y luchas democráticas en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014.
- RAMOS, María Dolores y MOYANO, Isabel, «Una republicana sin República: Ángeles López de Ayala Molero (1856-1926). Liderazgo político, laicismo y compromiso feminista», *Biografías, identidades y representaciones femeninas*, María Dolores Ramos Palomo y Víctor J. Ortega Muñoz (coords.), Zaragoza, Libros Pórtico, 2019, pp. 185-210.
- REISNICK, Margery, «La inteligencia audaz: Vida y poesía de Concha Méndez», *Papeles de Son Armadans*, LXXXVIII, 263, Madrid/Palma de Mallorca, 1978, pp. 131-146.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, «Concha Méndez y la Vanguardia: apuntes para un retrato de una mujer moderna», *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, James Valander (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 115-133.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazarí: productoras andaluzas*, Granada, Manigua, 2000.
- VALANDER, James, «Concha Méndez escribe a sus amigos», *Revista de Occidente*, 211, 1998, pp. 129-149.
- (ed.) *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001a.
- (ed.) *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001b.

Archivos

Archivo Concha Méndez (ACM), Fondo Prensa, Residencia de Estudiantes de Madrid (RdEM), Madrid.

Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFGL), Catálogo de la correspondencia a Federico García Lorca, Granada.

Museo y Archivo Fundación Gregorio Prieto (FGP), Fondo epistolar, Valdepeñas-Ciudad Real y Madrid.

Archivo Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Fondo JAE Ayudas, Residencia de Estudiantes de Madrid (RdEM), Madrid.

Archivo León Sánchez Cuesta (ALSC), Correspondencia, Residencia de Estudiantes de Madrid (RdEM), Madrid.

Mujeres artistas latinoamericanas en España. Una exploración teórica y conceptual

MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ

FERNANDO QUILES

EnredARS/Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Es importante destacar el amplio número de artistas latinoamericanas que desarrollaron su actividad en las primeras décadas del siglo XX, frente a la situación que se vivía en ese momento en España. Este es el motivo por el que nos parece relevante poner en valor a algunas de estas mujeres, centrándonos en el Cono Sur, para visualizar los logros que consiguieron en el ambiente cultural y artístico de la época. Y comprobar los lazos que fueron tejiendo en sus viajes y la exhibición de sus obras también para aquellas que no tuvieron la oportunidad de cruzar el océano.

Nos encontramos en un momento paradigmático para las artes plásticas en América Latina tanto en la producción artística como en la literaria. Por ello, es usual encontrar la colaboración entre escritores y escritoras y creadores y creadoras en las revistas ilustradas y en los salones que empezaban a constituirse. En este ambiente se formaron importantes laboratorios culturales y de ahí el surgimiento de espacios

aptos para la creación artística, los cuales también tuvieron un importante eco e impacto en España.

Pese a la situación que vivían las mujeres, relegadas en muchos casos al ámbito familiar, surgieron poderosas voces en las letras y en las artes al hilo de las vanguardias. Este nuevo tiempo moderno ayudó en gran medida a la visualización de la producción artística de determinadas mujeres, tales como Norah Borges o Maruja Mallo, si bien no estuvieron tampoco exentas de inconvenientes y críticas feroces. No obstante, fueron precisamente los grupos más vanguardistas los que con buen criterio acogieron sus obras. A esta red de contactos también se sumó la colaboración entre ellas, latinoamericanas y españolas con las mismas inquietudes: ser reconocidas como artistas.

En el trabajo daremos unas pinceladas sobre el impacto y los ecos en la prensa argentina y española respecto a la obra y vida de las artistas latinoamericanas más aclamadas en las primeras décadas del xx. Nos centraremos en las mujeres rioplatenses por ser uno de los grupos emergentes de la época, si bien citaremos a otras jóvenes para visualizar el ambiente americano vivido en aquellos años. En definitiva, queremos mostrar el impacto y reconocimiento que tuvieron sus obras y cómo fueron vistas y tratadas por los críticos de arte. Especialmente a través de los periódicos y revistas de los años veinte y parte de los treinta, antes de estallar la Guerra Civil española. Fuentes que nos indicarán cómo fueron contempladas, qué dijeron los críticos, en qué revistas mostraron su obra y cuáles fueron las exposiciones en las que participaron, mostrando algunos ejemplos en Madrid para terminar con una exposición celebrada en París en 1936.

En el estudio se citan a numerosas mujeres —fundamentalmente argentinas como expusimos anteriormente—, teniendo un especial capítulo la pintora y grabadora Norah Borges (Buenos Aires, 1901-1998) por el impacto que suscitó su obra en España. Artista que tras la I Guerra Mundial se instala en Palma de Mallorca para tiempo después trasladarse a Sevilla y Madrid. De esos años nos quedan los grabados que publicó en los periódicos y revistas *El Sol*, *El Heraldo de Madrid*, *Grecia*, *Baleares*, *Cosmópolis*, *Reflector*, *V-ltra*, entre otras mu-

chas fuentes de aquellos años. Además de referir al relato de las exposiciones en las que participó. Sin embargo, antes de adentrarnos en esta figura nos parece relevante presentar brevemente los nombres de las artífices que forman este corpus.

Para visualizar los antecedentes, en cuanto al lugar que empiezan a ocupar las mujeres en el ambiente argentino y europeo, no podemos dejar de citar a la tucumana Lola Mora (El Tala, 1866-Buenos Aires, 1936) por ser una de las primeras mujeres que se dedica a la escultura y desarrollar una importante trayectoria a ambos lados del océano. Fue elogiada en la época, al punto de ser considerada como la máxima representante del feminismo americano.¹ También destacó la pintora Raquel Forner (Buenos Aires, 1902-1988), quien se traslada a España con doce años. Estancia que marca su producción artística y su compromiso político como observamos en las obras *Serie de España*¹⁶ y el *Drama*¹⁷. Además de estar presente en los medios divulgativos españoles *El Sol* y *La Gaceta Literaria*, entre otros. A estas reconocidas artistas también sumamos, de forma breve, a la pintora Ana Weiss de Rossi (Buenos Aires, 1892-Los Ángeles, 1953), además de citar a sus contemporáneas Emilia Bertolé (El Trébol, Santa Fe, 1896-Rosario, 1949) y Lía Correa Morales (Buenos Aires, 1893-1975), junto a otras artistas que no queremos dejar en el olvido puesto que ocuparon un lugar en las imprentas. Y en el camino mencionaremos también a la gallega Maruja Mallo (Viveiro, Lugo, 1902-Madrid, 1995) por ser una de las pintoras que empezó a despuntar en el ambiente español.

¹ En 1906, entrevistaron a Lola Mora, viendo en esta artista la personificación del feminismo, como expresan los periodistas: «La entrevista se hizo cada vez más interesante. Los líricos entusiasmos de Lola Mora, infunden á sus palabras un fuego que arrebató... Pero nos fuimos. Nos fuimos pensando en que es digna de ser aplaudida y ayudada esta valiente mujer tucumana. Viéndola así tan pequeña elevándose sola, solita, merced al impulso de su talento vigoroso, y gracias á algo que vale tanto como su talento: su voluntad, se convence cualquiera de que ella es el triunfo más elocuente del feminismo americano». Véase, «Lola Mora en el Congreso», 1906, p. 57.

TIEMPOS DE CONFLICTO Y OPORTUNIDADES. ALGUNOS COMENTARIOS DE
LOLA MORA, RAQUEL FORNER Y ANA WEISS DE ROSSI

Antes de adentrarnos en la presencia que tuvieron las citadas artistas latinoamericanas es relevante ver el estado de las artes para este grupo en el centro por antonomasia español, es decir, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Institución fundada por Fernando VII en 1752 —y a la que se sumaron con posteridad las academias de Valencia, Barcelona, Sevilla y Cádiz— donde a priori parecía que las mujeres no disfrutaron de la oportunidad de formarse. Sin embargo, nuevos estudios descifran en qué momento empezaron a incorporarse en sus salas y cuál fue la educación que adquirieron. Siempre teniendo presente el patriarcado que regía en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, donde la mujer ideal debía situarse en el ámbito privado, el familiar, mientras que los hombres eran los gobernadores del espacio público. Y así también se entendía, en parte, en la institución por excelencia en cuanto a las bellas artes. Por este motivo, no podían acceder a las clases de desnudo del natural o vivo, por considerarse algo impropio para la formación femenina, además de posicionarlas en un lugar secundario por creer que no tenían capacidades innatas y propias para la creación y la inventiva, rasgos que solo se identificaban a los hombres artistas.

Pese a ello, a finales del siglo XVIII asistían a clases de dibujo, pintura, de forma accesoria, y para aquellas con una buena posición social, no buscando la especialización o profesionalización sino agradar a sus maridos e hijos e hijas.² Al respecto, las investigadoras Estrella de Diego, África Cabanillas Casafranca y Amparo Serrano de Haro estudian el papel de la mujer en la citada institución, dando a conocer las primeras alumnas matriculadas en el último tercio del siglo XIX,³ un logro para el momento, pero con la eximición de que asistieran a

² CHADWICK, 1992.

³ Estrella de Diego sitúa la primera matrícula en el curso 1878-1879, véase DIEGO, 1987, p. 190, mientras que África Cabanillas Casafranca y Amparo Serrano de Haro en el curso 1873-1874, CABANILLAS CASAFRANCA Y SERRANO DE HARO, 2019, p. 116.

las clases de dibujo del natural. Una cuestión moral. Finalmente hubo que esperar al curso 1920-1921 para que las jóvenes fueran admitidas a las clases de Composición y Colorido, Dibujo del Natural y Modelado del Natural y Composición.⁴ No obstante, la situación no fue fácil, como analizaron Cabanillas y Serrano, demostrado por el bajo porcentaje de mujeres que accedieron a las aulas, con solo un diez por ciento en los años veinte. Entre ellas encontramos a Victoria Durán, Maruja Mallo y Remedios Varo, quienes tras esta formación se exiliaron a América.⁵ Y con los años, a mediados del siglo xx, seguirían existiendo numerosas restricciones, acentuadas durante el franquismo. Idas y vueltas por mujeres españolas al otro lado del continente, de la misma forma que algunas americanas vieron un espacio de creación en la España de las primeras décadas.

Al otro lado del Atlántico, las mujeres también tuvieron que batallar para formarse en las instituciones oficiales, si bien en algunos círculos y países parecería que tuvieron más oportunidades para desarrollar su carrera artística frente a lo acontecía en España. Así creemos que sucedió en Argentina. Si bien es importante señalar que los círculos más ortodoxos y conservadores no siempre vieron con buenos ojos las innovadoras obras de algunas artistas. La tucumana Lola Mora es una de las mujeres que representan los cambios que empezaban a atisbarse a finales del xix y las primeras décadas del xx. Fue una artista que vivió entre dos mundos, Argentina e Italia, creando al compás de los acontecimientos de la época.

En 1900 regresó a Buenos Aires tras un largo viaje de estudio por las principales ciudades de Europa, visitando los talleres más afamados de Italia, Francia, España y Alemania. Y a su vuelta llevó consigo los modelos de los trabajos que dieron notoriedad a su nombre, siendo elogiada por los críticos de arte Daniel Muñoz y Sansón Carrasco.⁶ Pese a ello, el ser mujer no facilitó su camino puesto que el trabajo escultórico estaba asociado a los varones. Esta idea queda patente en la caricatura que hizo José María Cao, publicada en la re-

⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁶ «Una artista argentina», 1900, p. 30.

vista *Caras y Caretas* en 1904, donde aparece la imagen de Lola Mora con un martillo y un cincel en disposición de crear, mirando fijamente al espectador, y con la siguiente cartela: «El vestido singular que usa cuando va á esculpir no hace sino comprobar que es mujer para sentir y hombre para ejecutar».⁷

En su obra *Las Nereidas*, fuente monumental inaugurada en el Parque Colón en mayo de 1903, hizo una tenaz defensa de la creación, enfrentándose a una feroz crítica. Ella recién llegaba de Roma, tras su viaje de estudios, trayendo consigo los bocetos de la obra, los que cedió a la municipalidad de Buenos Aires. Allí tuvo su adalid, el intendente de la ciudad, Adolfo J. Bullrich, alemán de nacimiento, cuyo espíritu abierto le llevó a enfrentarse al propio Consejo Deliberante del consistorio que halló en la obra toda una provocación, al exhibir en un espacio público los cuerpos desnudos de las deidades griegas. Lola Mora se debatió ante la actitud retrógrada de las autoridades bonaerenses, fijando su sentir en una frase memorable: «Cada uno ve en una obra de arte lo que de antemano está en su espíritu; el ángel o el demonio están siempre combatiendo en la mirada del hombre. Yo no he cruzado el océano con el objeto de ofender el pudor de mi pueblo...».⁸ La fuente, hoy descontextualizada, se asentó en un espacio en que confluían las nuevas edificaciones del Buenos Aires de principios de siglo, con las obras de Le Monnier y de Mihanovich. Ello puso en resalto la excelencia de la artista, su reconocida valía y su alta talla creativa, toda una muestra de modernidad, que evidencia cómo una mujer pudo elevarse sobre los hombros de la sociedad del momento, al margen de su condición genérica. Luego de su instalación, a instancias de un sector moralista de la sociedad local, se trasladó a un lugar marginal, en la Costanera Sur. La valentía de la artista que supo resistir a los embates de la conservadora sociedad victoriana de Buenos Aires, la hizo brillar con luz propia.

Otra argentina, Raquel Forner, no pudo negar sus raíces españolas, algo trascendente en su arte. Fue en España donde nació su vocación artística. Apenas unos años de estudios primarios para después conti-

⁷ CAO, 1903, p. 10.

⁸ HAEDO, 1974, p. 36.

nuar en Buenos Aires, donde acabó ingresando en la Academia Nacional de Bellas Artes para obtener el título de profesora de dibujo en 1922. En aquel período, en la ciudad bonaerense, los jóvenes más modernos empiezan a reivindicar oportunidades y acceso al Salón de Bellas Artes, y es en la edición XV donde participa precisamente Forner, junto a Ana Weiss y Emilia Bertolé.⁹ Y en 1928, Raquel Forner presentó también una exposición en el Salón Müller, a la vez que José Sabogal mostraba el arte nativo peruano.¹⁰ Dos figuras que empezaban a consolidarse en los círculos artísticos. Al mismo tiempo, en la revista *Caras y Caretas* aparecieron otros rostros femeninos, como la francesa Leonie Mathis por la serie «Buenos Aires antiguo» mostrada en el salón Witcomb, y nuevamente el de Raquel Forner por su exposición de cuadros y dibujos en Müller, además de Carmen Souza Brazuna por la obtención del primer premio de grabado en el salón anual de Bellas Artes.¹¹

Raquel Forner, después de varias exposiciones en que hizo gala de su talento, marchó a París, donde recondujo su itinerario creativo, al lado del artista Othon Friesz, entre 1929 y 1931, manifestando una versatilidad creativa notable, que le llevó por ejemplo a enfrentar los sucesos de la Guerra Civil española con un conjunto de piezas en que se han visto detalles surrealistas. Llegó a manifestar sobre todo una sensibilidad extraordinaria con lo que acontecía, declarando su compromiso con la realidad y el mundo que vivía: «Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo». En la capital francesa pudo agruparse con otros artistas argentinos para conformar el Grupo de París.

Años más tarde, esta pintora fue protagonista de la noticia «Las artes plásticas tienen entusiastas cultoras», donde claramente muestran el rol y el poder que van consiguiendo algunas mujeres en el ambiente bonaerense. Pese a las críticas de ciertos grupos conservadores. Hay imágenes que valen más que mil palabras, como las siete fotografías que ilustran la noticia publicada en *Caras y Caretas*. Reproducimos

⁹ «El XV Salón Nacional», 1925, p. 169.

¹⁰ «Exposiciones de pintura», 1928, p. 86.

¹¹ «Exposiciones de Arte», 1928, p. 94.

los textos que aparecen en las fotografías, breves pero significativos al mostrar la relevancia que fueron adquiriendo estas mujeres:

Grupo de niñas trabajando ante modelo vivo, bajo la atenta mirada de Forner y Bigatti (imagen superior de la primera página); El pintor Pedro Domínguez Neira corrigiendo el trabajo de Marta Castillo (imagen en el centro); Una clase de composición a cargo de la pintora Raquel Forner. En el pizarrón aparece Laura Gironde durante uno de los temas (imagen de abajo a la derecha); También la escultura reúne sobresalientes aficionadas. He aquí al escultor Bigatti con dos aventajadas alumnas (imagen superior a la derecha de la segunda página); Blanca Real de Azúa, durante una de las clases de pintura en el taller de Raquel Forner, Domínguez Neira y Bigatti (imagen superior a la izquierda); Beatriz Massera, dando los últimos toques a una tela (imagen inferior a la izquierda) y un grupo de entusiastas cultoras de las bellas artes, sorprendidas en plena labor (imagen inferior a la derecha).¹²

El período 1936 a 1945, inaugurado con la Guerra Civil española y concluido con la Segunda Guerra Mundial, despertó en Forner el sentido de responsabilidad para desvelar a través de su pintura los desastres de la guerra. Su pintura se volvió más crítica, lanzada a la denuncia social, tratando de despertar las conciencias colectivas. La propia artista lo justificó en estos términos: «En esa serie que pinté, de 1936 a 1945 (la guerra en Europa), mi obra adquirió una mayor madurez, se enriqueció con grises y matices que suplantaron los colores puros de mi primera época». Su pintura se torna surrealista. He ahí una de las pinturas más representativas, *La Victoria* en 1939.

En el entorno de Forner habría que incluir a otras artistas de la talla de Ana Weiss de Rossi, quien se había iniciado en el mundo del arte de la mano de su padre, propietario de la imprenta Weiss y Preusche. Ello le permitió trabajar a muy temprana edad en el campo de la ilustración. Aunque sus aportaciones más relevantes las hizo con la pintura de caballete. Su obra en este terreno se caracterizó por su carácter renovador, lo que le acreditó gran prestigio en su juventud, con alguna obra comprometida, que trascendió este ámbito de la exploración en

¹² «Las artes plásticas tienen entusiastas cultoras», 1936, pp. 59-60.

la vanguardia, su *Desnudo* de 1926. Su popularidad la liberó de conflicto con la conservadora sociedad del momento. Y, sin embargo, el peso de las circunstancias motivó el que quedara un tanto apartada de ese brillante camino que estaba recorriendo, primero el matrimonio con un popular pintor, Alberto María Rossi, y luego los hijos y el sostenimiento del hogar. La propia pintora justificó su ineludible devenir: «La pintura ha sido siempre mi ocupación exclusiva, cuando me lo consentían los cuidados del hogar y las preocupaciones maternas». Tampoco puede negarse que un sector de la sociedad la criticase, como lo hizo Horacio Linares quien, en 1935, señaló el hecho de que se le premiara en el Salón Nacional por su obra *El sibarita*, lo que dejaba en evidencia al jurado que prefería «ensalzar lo mediocre y olvidar lo valedero».

Como recientemente han puesto de manifiesto en la exposición *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*¹³ del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, hubo otras mujeres que desarrollaron una importante carrera artística en las primeras décadas del siglo xx.

NORAH BORGES Y OTRAS MUJERES EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

Norah Borges fue un artista con reconocimiento y éxito en España en los años veinte y treinta del siglo xx.¹⁴ No fue la única, como veremos más adelante, pero sí destacó por ocupar numerosas páginas en los diarios españoles, además de los bonaerenses, y por difundir sus grabados en las revistas de vanguardia de la época.

En 1919 se traslada a España, residiendo en Palma de Mallorca, Madrid y Sevilla, a la vez que disfrutaba de viajes a distintas ciudades

¹³ GLUZMAN Y DUPRAT, 2021.

¹⁴ Respecto a la presencia de Norah Borges en España, véanse los siguientes trabajos: QUANCE, 2007, pp. 233-248; LLADÓ POL, 2012, pp. 505-522; PERALTA SIERRA, 2014, pp. 1026-1041; RODRIGO VILLENA, 2019, pp. 295-314. Y el catálogo de la reciente exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en DUPRAT, 2020.

européas, viajes que acrecentaron sus redes de contactos y la participación en revistas y exposiciones celebradas a este lado del océano. A Sevilla estuvo muy vinculada, afectiva y profesionalmente, como expresa el escritor y poeta ultraísta Isaac del Vando Villar. Fue precisamente en la revista que este intelectual dirigió, *Grecia*, donde participa activamente publicando sus grabados. No obstante, Villar destacó el importante papel que ocupó dentro del ultraísmo, su compromiso, al punto de ver su obra íntimamente ligada al movimiento, tal como lo hiciera en la literatura su hermano, Jorge Luis Borges. Con el texto «Una pintora ilustrada», que publica en la revista, define las delicias y el virtuosismo de sus dibujos y pinturas, especialmente en la captación del ambiente o «alma de las cosas»:

Con gran sentimiento tenemos que decir que Norah Borges no es sevillana. Pero, por su arte, lleno de inquietudes y de augurios, que se identifican de una manera lateral y efusiva con nuestra modalidad, ella pasará a las antologías extraoficiales en que figuran todos los artistas que no están incluso en el índice populoso de la mediocridad, enormemente caudalosa, de nuestros pintores de brochas toscas y espesas.¹⁵

También define a esta artista como rara y quien pinta por intuición, lejos de los preceptos aceptados por la mayoría de los pintores. Y este es uno de los motivos por los que elogia su obra, y no solo este, si no que también se detiene en expresar lo que para el autor también la caracterizaba, es decir, su dulce belleza.¹⁶ Otros personajes cercanos al movimiento ultraísta también tuvieron consideración hacia nuestra artista argentina, dedicando poemas como hizo el sevillano Adriano del Valle Rossi.¹⁷

¹⁵ VANDO VILLAR, 1920, 12.

¹⁶ Respecto a su condición física nos dice: «El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, ¡irá desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes! ¡Hermanos de ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Booticelli!», *idem*.

¹⁷ VALLE ROSSI, 1920a, p. 9; y otro poema que dedica a Norah en VALLE ROSSI, 1920b, p. 5.

Norah divulgó varias de sus ilustraciones en esta revista, tales como *El pomar*, *El ángel del violoncello*¹⁸ y *La mujer de la mantilla*,¹⁹ en las imprentas sevillanas primero, para después seguir colaborando en la edición que continuó en Madrid. Ahí publicó el grabado *El viaducto* en la portada y en las páginas interiores *Adanidas*, ejemplar donde su esposo —Guillermo de Torre, importante crítico de arte y literatura— le dedicó un amplio texto homenajeando el arte emotivo, candoroso y torturado de Norah, como así lo define. Destacando su originalidad, apasionamiento, creatividad..., y refiriendo también a otras figuras femeninas: Marie Laurencín, Marthe Laurens, María Gutiérrez Blanchard, Irene Lagut, Nathalie de Gontcharowa y Angelina Beloff. Pero su obra seguía en el silencio, excepto los grabados y dibujos que aparecieron en revistas suizas y en *Grecia*, gracias a la intuición y propuesta del citado director Isaac del Vando Villar. También participó en las revistas madrileñas *V-ltra*, *Horizonte* o en la publicación *Hélices* de Guillermo de Torre. Y como nos dice Guillermo de Torre no tardaría en darse a conocer su original y magnífica obra:

Norah se sostiene inédita. Sin embargo, un día no lejano, su personalidad eclatará fruteciente (sic) en una Exposición triunfal en París, Munich, Ginebra... Los corifeos críticos «d'avant-garde» se extasiarán ante su arte, revelando sus matices directos. Y nosotros exultaremos emocionados a la recordación de estas glosas iniciales.²⁰

Para su compañero de vida era una mujer que se elevaba con el arte y este con ella, frente a las féminas que cultivan el sport del dibujo simple y decorativo, como argumenta el autor.

La red cultural estaba ligada a la de su esposo, compartiendo inquietudes como se desprende una y otra vez en la revista *Grecia*, pero su círculo se extendía a otros artistas tales como la pianista uruguaya Carmen P. Barradas y los pintores Vera y Rafael P. Barradas.

¹⁸ Grabados en BORGES, 1920a, pp. 3, 8.

¹⁹ Grabado en BORGES, 1920b, p. 14.

²⁰ DE TORRE, *Grecia*, 1920a, p. 7. En este ejemplar reproducen el grabado *Adanidas*. *Ibidem*, p. 8. El texto también se publica por Guillermo de la Torre, véase DE TORRE, 1920b, pp. 3-4.

Tiempo después, en 1934, el escritor y actor Emilio Fornet publicó el artículo «Las mujeres en el Arte» en una revista madrileña, presentando una breve reseña biográfica y pequeños apuntes y relatos de seis artistas. Las americanas estuvieron representadas con Norah Borges y la peruana Rosa Arciniega, y las españolas a través de la escritora Consuelo Valcárcel Satteau y las pintoras Alma Tapia, Pitti Bartolozzi y María Luisa Pizazo. El crítico de arte retrata a Norah Borges como constructora de ángeles y sirenas, quien en España hace xilografías y dibuja en las revistas de «arte acrobático» *ultra*, *Faro*, *Caracol*, *Prisma* y *Angulo*: «Norah crea en ellas sus primeros ángeles de ojos azules». Y describe el hogar madrileño de Norah Borges y Guillermo de Torre como «uno de esos lindos sueños subjetivos, de dulces colores, de “argentinos” colores, que acaba de exponer en el Museo de Arte Moderno». Sin embargo, el relato más relevador son las palabras de la propia pintora e ilustradora respecto a cómo había alcanzado su proceso artístico:

Comencé a dibujar muy pronto, de niñita... No he tenido maestros. El Arte es en mí una fluidez espontánea... Durante la Guerra estuvimos en Ginebra, en Suiza, y allí comencé a estudiar y a pintar con fervor dibujos, apuntes... Trabajo por recreación poética de mis sensaciones... Nunca del natural... No sé..., una cosa que yo he inventado...²¹

Y también describe lo que estaba realizando en ese instante: «Ahora, en Madrid, trabajo, evocando a Buenos Aires... Las casitas antiguas de color de rosa y celeste». Es significativo cómo la artista argentina reivindica la «inventiva» de sus obras, mientras que Emilio Fornet asocia su logro al ambiente en el que se educó, puesto que su padre escribía y su hermano, desde muy niño, se dedicó a las letras. Además de expresar que su impronta artística bebía de los viajes que hizo por toda la Península y París, donde vio la obra de Picasso... La mentalidad de la época quedaría plasmada al relacionar, de alguna manera, su éxito e inventiva a la razón de su esposo, como nos dice Fornet:

²¹ FORNET, 1934, pp. 16-18.

«Y todas las figuras de sus cuadros se parecen al literato, su esposo, Guillermo de Torre. Esto prueba su felicidad...». ²²

Esta relación parental que establece en la vida de Norah Borges también se plasma en los relatos dedicados a las artistas españolas, salvo en los comentarios que brinda a la escritora limeña Rosa Arciniega. De ella dice que es una anarquista mística, que estudió sola, muchísimo, porque tenía la ambición de hacer una obra, una gran obra. Y de la entrevista a la autora extrae las palabras de la autora:

Mis padres me contrariaron mucho en mi vocación. Yo soy anarquista mística; mis libros tienen un fondo serio, filosófico... He luchado sola... En 1929 vine a España. Había tenido unas fiebres en Malta, y el médico me recomendó hacer un largo viaje. Hice el viaje por Europa. Y me estacioné en Madrid... He dado tres libros y muchas conferencias. Ahora preparo *Vida de Celuloide*, una novela.

Sin sorprendernos, nuevamente, el crítico de arte se detiene en su aspecto físico y poco analiza de las obras publicadas por Arciniega:

Rosa Arciniega, esta rosa del Perú, que ha conquistado ya a España, es interesantísima. Vive rodeada de cosas extrañas: cráneos de indios, minerales, serpientes en alcohol, pipas de Kif... Muy moderna, muy nueva, con algo de faquir indio y de camelia. Parece una antigua princesa india que está en trance de conquistadora de Europa, disfrazándose para ello con un traje de muchacho en que entran la boina, la corbata, el cuello y las rebeldías audaces del pensamiento actual...

Queda evidente la posición de Fornet respecto al lugar que debían ocupar las mujeres. Por fortuna, no fueron los únicos comentarios que tuvo esta escritora. Otra joven que despuntó en la España del momento fue la poeta chilena Gabriela Mistral, quien desde fecha temprana disfrutó de enorme éxito en los medios divulgativos. El también chileno Arturo Torres Rioseco refiere a cómo el nombre de esta poetisa emergió por el año de 1915: «saliendo de los palacios del silencio, blanco como un ala de cisne, se impuso a la atención de los públicos

²² *Ibidem*, p. 17.

derrotando en lírica pelea a todos los poetas chilenos de la última generación». ²³ Y no fue la única latinoamericana que empezaba a posicionarse en las letras, sino que en medios como el madrileño semanario de la vida nacional *España* aparecen otros nombres tales como las argentinas Alfonsina Storni y Rosa García Costa, la uruguaya Juana de Ibarbourou y, por supuesto, la citada Mistral. Si bien es cierto que destaca a la primera, considerándola la poetisa más completa de América, por tener ideas ampliamente liberales y pertenecer al grupo de los «nuevos», quienes tanto en la Argentina como en el resto del mundo estaban rehaciendo la sociedad, según el crítico. ²⁴

Volviendo a Norah Borges, frente a la posición patriarcal de Emilio Fornet también encontramos noticias en los diarios, en esos mismos años, donde lejos de asociar su éxito a la obra de su hermano o esposo reseñan sobre sus dibujos y grabados, dándole un lugar como artista: «Y añadimos unas breves palabras de felicitación. Desde hace tiempo admiramos a esta mujer sensible y singular, que sabe llevar al arte de sus obras la virtud de una feminidad completamente inefable». ²⁵ Feminidad que percibimos en los lazos que estableció con Gabriela Mistral, como nos dicen Irene García Chacón y Fran Garcerá, puesto que mostraron la huella de la solidaridad artística. ²⁶ Solidaridad que también se dio entre Norah Borges y las escritoras españolas Concha Méndez y Carmen Conde como ha puesto de manifiesto la investigadora Roberta Quance. ²⁷

ARTISTAS ARGENTINAS EN EXPOSICIONES EN MADRID Y PARÍS

Nos encontramos en un momento en que España y Latinoamérica emprenden nuevas relaciones diplomáticas. Y es precisamente en las

²³ TORRES RIOSECO, 1919, p. 667. Esta noticia también se publicó en una revista gaditana, véase: TORRES RIOSECO, 1920, pp. 3-4, entre otras revistas que difundieron el mismo texto.

²⁴ MORENO, 1920, pp. 11-12.

²⁵ «Tres dibujos de Norah Borges», 1927, p. 10.

²⁶ GARCÍA CHACÓN y GARCERÁ, 2018, pp. 29-46.

²⁷ QUANCE, 2017, pp. 108-119.

artes donde encuentran un espacio idóneo para establecer nuevos lazos de contacto y culturales para las distintas naciones. Por ello, en la capital española emergen exposiciones que sirven para conectar y mostrar lo que está sucediendo en esos mismos años en centros económicos y de vanguardia como lo fue Buenos Aires.

No obstante, en Madrid, se celebró «La exposición de arte argentino» en el Palacio de Bibliotecas y Museos que ocupaba la Sociedad de Amigos del Arte en 1926. Fue una muestra concebida por iniciativa de Benito A. Nazar Anchorena, presidente de la Universidad Nacional de La Plata, quien con esta exposición inauguró el «Salón universitario anual» para que después la muestra pasase a París, Londres, Venecia y Roma. En la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes* se dedicó un amplio artículo a la exhibición, mostrando la importancia y la repercusión que tuvo, además de expresar el desacuerdo con aquellos críticos que no entendieron la originalidad del arte argentino:

No podemos disimular el enojo que nos produce el afán de no pocos de buscar influencias o antecedentes a la obra que salva las fronteras para ser del dominio de todos [...] Lo interesante aquí, por no decir lo asombroso, es el milagro que realiza la Argentina en el esfuerzo de inteligencia y voluntad como no hay otro caso en el mundo. Hace pocos años no se podía hablar del arte argentino. La gran República, distraída en menesteres de muy distinta índole, no había forjado su arte. Los problemas palpitantes que el vivir de los pueblos nuevos ofrece a sus clases directoras no permitía desenvolvimientos distintos a los que la propia vida va imponiendo. Era preciso formar la «nación» en todo el contenido abrumador del vocablo [...] ¿Cómo pensar en el arte? Sin embargo, poco avisado sería como psicólogo el que dudara de su aparición. Otro pueblo cualquiera que no fuera hispano ni latino podría abandonar este anhelo o, mejor diríamos, no sentirlo; pero la Argentina, no [...] Y ahí está, en el riñón de Europa, paseando triunfante sus laureles, esa noble y heroica Exposición de Arte, que es más que nada eso: lo que puede la voluntad de un pueblo puesta al servicio de un formidable espíritu creador.²⁸

²⁸ «La Exposición de Arte argentino, en Madrid», 1926, pp. 64-67.

Frente a los planteamientos de otros críticos de arte, en este artículo el argumento se centra en posicionar la originalidad y el progreso del arte argentino, sin olvidar la propia historia del país, ligada al legado español a través de la lengua y la sangre. Bajo el ideal de raza y el movimiento hispanista de la época. Sin ver con ello una copia o falta de inventiva por parte de los artistas: «Y hablamos así, y con esta ocasión, porque todas son buenas, para acabar con reservas y suspicacias que sólo anidan en los que no aciertan a comprender cuán gigantesco es el poder misterioso de una raza en la busca y acomodo de sus desig-nios y en la realización de destinos señalados por la Providencia».²⁹ Aunque no se detienen en identificar a cada uno de los autores ni las pinturas y esculturas que se exhibieron,³⁰ por espacio y tiempo, no pasaron desapercibidas autoras como Emilia Bertolé, destacando su nombre junto al de los autores: «También hay nombres de pintores que, aunque conocidos ahora, nos dejan un recuerdo firme. Se trata de pintores seguros, corpulentos».³¹ Y su obra a través de la reproducción fotográfica del lienzo *Crisantemos*³² en una de sus páginas, la cual caracteriza como suave y delicada, mientras que describe el cuadro *Mi padre* como lleno de fortaleza y vigor, según las palabras de quien hace la reseña de la exposición. Sin embargo, no será la única artista mencionada, sino que aparecen también en escena las también citadas Lía Correa, Raquel Forner y Ana Weiss.³³ Estas rápidas notas no dejan de manifestar la solemnidad vivida en la inauguración con la presencia de los reyes y del embajador argentino, Estrada, además de expresar el especial interés que causó en la princesa doña Isabel.

Poco tiempo antes, algunas de estas pintoras también fueron elogiadas en la conferencia dictada por el escritor y político bonaerense Alberto Ghiraldo, con motivo de la clausura de la *Exposición Quinquela Martín*, en el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En

²⁹ *Ibidem*, p. 68.

³⁰ En el periódico *La Época* se expone el listado de 56 artistas, donde se identifican a las pintoras Emilia Bertolé, Lía Correa Morales de Espinosa, Raquel Forner y Ana Rossi de Weiss; véase: «Exposición de arte argentino», 1926, p. 1.

³¹ «La Exposición de Arte argentino, en Madrid», 1926, p. 70.

³² *Ibidem*, p. 65.

³³ *Ibidem*, p. 72.

1923 publica sus reflexiones sobre la evolución del teatro y la pintura en la Argentina desde los primeros artistas hasta los pintores modernos de su tiempo. A la juventud creadora, como identifica el autor, tales como Fader, Ripamonte y una amplia lista de hombres, añadiendo: «hay tres mujeres que dan una nota muy personal y exquisita, digna de toda atención. Son ellas: Emilia Bertolé, temperamento delicado que trata con acierto rotundo el retrato, siendo su fuente el pastel; Ana Weiss de Rossi y María Beltrán, todas con relevantes cualidades». ³⁴ Estas artistas también participaron años más tarde, concretamente en 1929, en la *Exposición de Artes Femeninas*, celebrada en el Salón Nacional y patrocinada por el Club Argentino de Mujeres de Buenos Aires. Allí se reunieron pintoras, escultoras, escritoras... con la finalidad de mostrar los logros conseguidos por las mujeres, como expresa la periodista bonaerense Adelia Di Carlo:

Ha dicho Tocqueville que la siempre creciente prosperidad de los Estados Unidos del Norte se debe a la superioridad de las mujeres. Con el esfuerzo que está realizando la mujer argentina y la de otros países de América de habla española, se demuestra que la superioridad femenina no se circunscribe a un solo país, y la que obra que realicen los mismos hará que ocupen el puesto que les corresponde. Por de pronto, el llamado de las argentinas ha encontrado eco en sus hermanas americanas y europeas, enviando sus comisionadas al Tercer Congreso Femenino Internacional reunido recientemente en Buenos Aires, y sus obras artísticas y literarias a la exposición auspiciada por el mismo. ³⁵

Adelia Di Carlo, fiel defensora de los derechos de las mujeres, expone que en los tiempos modernos en lo que vivía no podía hablarse de superioridad ni de inferioridad de uno y de otro sexo puesto que las artistas ya habían logrado no circunscribirse a los modelos tradicionales o a tener menos capacidades para determinadas actividades. Todo ello venía de la mano del acceso que disfrutaban en las universidades y el que se les permitiera desempeñar profesiones liberales, conquistando puestos relevantes en las ciencias, en las letras, en las artes, en la

³⁴ GHIRALDO, 1923, p. 12.

³⁵ DE CARLO, 1929, p. 128.

magistratura e incluso en los deportes. Esta exposición del libro y las artes decorativas e industriales fue elaborada por completo por manos femeninas, desde miniaturas, bronce, libros... hasta cuadros de firmas consagradas —como define Adelia Di Carlo— tales como las argentinas Ana Weiss de Rossi y Emilia Bertolé, la francesa Leonie Mathis, junto a un largo listado de pintoras nacionales. En la escultura destacan los nombres de Fenenia Chercoff de Repetto, María Esther Deretich, Clorinda Fanny Emparanza y Elena Guarnachia Altamira. También se citan artistas en la miniatura, y en las letras figuran los nombres de las argentinas junto al de las españolas Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, entre otras figuras ilustres del pasado y del presente.

Por consiguiente, vemos el ambiente idóneo que empezaba a gestarse en Buenos Aires y cómo buscaban espacios abiertos al cambio, donde sus obras artísticas y literarias fuesen conocidas por un amplio público y en distintos continentes. Desde la diplomacia también hubo figuras femeninas que aportaron su granito de arena para ensalzar el progreso que vivían las mujeres. Como lo hizo desde Madrid, Adela Rodríguez Larreta, quien fue esposa de Daniel García Mansilla, embajador en ese momento de la República Argentina en Madrid. Rodríguez Larreta expresa con determinación su posicionamiento a favor de las mujeres: «Alguien ha dicho con ligereza que la mujer no piensa. Es un error completo de psicología; la mujer es improvisadora por excelencia. Mientras el hombre piensa, la mujer resuelve». También expone que su país cuenta con infinidad de escritoras y en las artes plásticas destaca a Elisa Bosch de Pérez, María Obligado de Soto y Calvo, Emilia Bertolé y Ana Weiss de Rossi.³⁶

A estos artículos de prensa publicados en Madrid, donde posicionan el arte argentino y a las mujeres de esta nación, se añaden noticias también desde la capital sobre lo que estaba aconteciendo respecto a la producción de figuras femeninas, como la de Norah Borges, en Buenos Aires. Al respecto, describen la exposición que se celebró en la moderna sala de «la Wagneriana», donde se mostraron 44 trabajos entre acuarelas, temples, dibujos a lápiz y dibujos a pluma, en que

³⁶ LARA, 1930, p. 15.

se fusionaron sus obras con la música extremadamente moderna de la ya citada Carmen Barradas. Como señalan en el artículo, allí se mostró un mundo pictórico-poético, consiguiendo el aplauso y respeto del público.³⁷

En Madrid, cuatro años más tarde, es decir, en 1934, Norah Borges presentó una exposición independiente en el Museo de Arte Moderno, dando conocer a un público más amplio numerosos cuadros al óleo y dibujos. En varios diarios madrileños exponen que es la primera vez que esta joven argentina hace una muestra completa de sus obras en España: «Satisface así la curiosidad y el interés despertado en los núcleos más selectos por su arte inconfundible, de expresión tan nueva y personal».³⁸ Y en el diario *Luz* escriben un artículo más amplio sobre la exposición, presentando a Norah Borges como representante en la pintura —en la inspiración del arte— como el alma adolescente enamorada. El crítico Manuel Abril destaca también su instinto y su estilo en cuanto a la plástica moderna, creando versos y cuentos: «Los hizo en sus dibujos a la línea, acuarelados; en los grabados en madera de otros tiempos, y ahora, también, en sus óleos». En los cuadros ve otra inspiración, alejándose del dibujo para acercarse a la pintura mural. Y como dice el crítico de arte: «De ahí que el lirismo de antaño se haga más folklórico». Todo es leyenda y poesía, verso y cuento. Lírica y tradición en juegos de plática al día. Para terminar el discurso con cierta búsqueda: «El espíritu de Norah es delicioso; la composición de sus cuadros, ponderada, y la colocación metafórica, muy justa. Solamente echamos de menos una claridad mayor —más diferencias y nítida— en la orquestación pictórica».³⁹

Por otro lado, a finales de los años veinte en Madrid empezaba a desprender la artista Maruja Mallo, presentada en la prensa como una artista singular y con un certero espíritu de juventud y modernidad. Pintora que mostró su obra por primera vez, a través de estampas y

³⁷ BERGES, 1930, p. 9.

³⁸ «Museo de Arte Moderno», 1934, p. 5; «Exposición Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno», 1934, p. 40; «Vida artística. Exposición Norah Borges de Torre», 1934, p. 4.

³⁹ ABRIL, 1934, p. 11.

cuadros, en los salones de la *Revista de Occidente* en Madrid, los cuales disfrutaron de una exquisita acogida por la crítica de arte:

Maruja Mallo, dibujante formidable y, por tanto, gran constructora plástica, vive por sí misma, nutrida sólo de ágiles elementos populares de gracia, de lirismo pictórico y de sorprendente y siempre renovada imaginación creadora. No puedo hoy dedicar a Maruja Mallo la atención que otro día le será otorgada con la amplitud que merece. Quiero únicamente lanzar la voz de alerta sobre un artista y una exposición de verdadera singularidad.⁴⁰

Otras revistas también presentan a la pintora como una mujer con un prestigio excepcional, auténticamente moderna y valiosa. Precisamente es en *La Gaceta Literaria* donde dicen que fueron de los primeros en difundir sus obras, vanagloriándose por descubrir el talento de la joven artista.⁴¹

Mallo, al igual que su contemporánea Borges, fueron mujeres admiradas por los círculos vanguardistas del momento. Sin embargo, no todos los críticos de arte entendieron sus obras. Al punto que algunos críticos identificaron la obra de Maruja Mallo como una fruta verde que todavía necesitaba madurar y que era demasiado veloz, ataques por quienes se declararon abiertamente molestos con los ismos, como lo hizo Juan de la Encina.⁴² O aquellos que tratando el tema de género definían a esta última como un nuevo pintor: «“Pintor”, más bien que “pintora”. En definitiva, el artista, cuando merece este nombre, es

⁴⁰ V, 1928, p. 1.

⁴¹ Noticia en *La Gaceta Literaria*: «Al fin, se descorre la cortina de los secretos. Durante un año, un rumor de elogios —buenos vientos— ha recorrido los círculos intelectuales de Madrid. Privadamente —en los medios selectos— Maruja Mallo tiene un prestigio excepcional. Su fama crece sin violencias de “réclame” ante su pintura, auténticamente moderna y valiosa. Maruja Mallo es un caso curioso de intuición, de posesión del sentido moderno. Frente a los que creen que el arte actual es artificioso y ficticio, ahí está —desmintiéndolo— el arte de Maruja Mallo es lo que tiene de espontaneidad, de naturalidad, de subconsciencia de la época», véase: «En la “Revista de Occidente”. Exposición de Maruja Mallo», 1928, p. 4.

⁴² ENCINA, 1928, p. 1.

Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril». ⁴³

Pese a estas feroces críticas, su reconocimiento, al igual que el de Norah Borges, fue en aumento. Y es así como años después, en 1936, ambas participaron con pintores españoles de gran éxito en la exposición «Arte Español Contemporáneo/ L'Art espagnol contemporain» celebrada en el Museo del Jeu de Paume de París, por iniciativa de la Sociedad de Artistas Ibéricos. La muestra, presentada en febrero y marzo, fue ampliamente comentada por la prensa parisina por los periódicos *Comoedia* ⁴⁴, *Excelsior* ⁴⁵, *Le Matin* ⁴⁶ y *La Liberté* ⁴⁷, entre otros medios divulgativos. Los artículos y reseñas destacaban la gran diversidad de artistas que expusieron, muchos de los cuales se describieron como «parisinos de adopción», así como refirieron a una cierta singularidad del arte español en el panorama europeo. Son numerosos los hombres que se citan en las distintas publicaciones, sin embargo, ninguno comentó específicamente la presencia de mujeres, con la excepción del periódico *Le Matin*, cuyo artículo ya citado mencionó a Borges y Maruja Mallo, junto con La Serna, como «emblemáticos de un lirismo fogoso».

En la prensa española, fue el escritor Guillermo de Torre, quien refiere a la exhibición en la noticia «Anales de los Artistas Ibéricos. Escolios a la Exposición Española en París». Destacando la obra de Pablo Picasso, Juan Gris y Pablo Gargallo, junto con la representación femenina de las exitosas y reconocidas Maruja Mallo, Norah Borges y Marjorie Gabriela de Pastor.

Nos encontramos en un tiempo conflictivo para España y es así que el autor refiere a la necesaria huida de los artistas al extranjero, para dialogar con el arte moderno que se estaba desarrollando en París, lejos del oficialismo imperante y los proyectos fallidos de la capital española. Pese a las críticas que ocasionó la exposición citada, como

⁴³ QUIROGA PLÁ, 1928, p. 14.

⁴⁴ POULAIN, 1936, pp. 1-2; WARNOD, 1936, p. 3; CASSOU, 1936, p. 3.

⁴⁵ VAUXCELLES, 1936, p. 5.

⁴⁶ «Une exposition d'art espagnol contemporain au Musée du Jeu-de-Paume», 1939, p. 7.

⁴⁷ CHAVANCE, 1936, s. p.

atestigua Guillermo de Torre, por «carecer de unidad» o por el desconocimiento de los artistas más jóvenes, no deja de aludir a lo sobresaliente al reunir a artistas españoles de la «école de Paris» y los pintores sin escuela, creando un equilibrio. Aunque este segundo grupo fue el que tuvo mayor protagonismo, puesto que como indica el escritor no fue una diferencia nada ilógica, ya que el objetivo radicaba en exhibir las obras de españoles desconocidos en París. ¿Y qué nos dice respecto a las mujeres?

Señalaremos únicamente que entre las revelaciones, entre los artistas que exponían por primera vez en un conjunto español, figuraba una pintora de origen extranjero, Marjorie Gabriela de Pastor, con un envío que mostraba su admirable sensibilidad, especialmente paisajística. En cuanto a las demás pintoras, la representación no era muy numerosa: Maruja Mallo —con obras de su primera época—, Margarita de Frau, Norah Borges, Ángeles Santos, Rosario de Velasco. Una «Verbena» de la primera ha sido adquirida con destino al Museo de Escuelas Extranjeras.⁴⁸

REFLEXIONES FINALES

Es imposible obviar que en estas décadas tuvieron oportunidades y éxito aquellas jóvenes o mujeres que pertenecían a familias con buena posición social y económica. En España fue decisiva la impronta familiar, ya que muchas de ellas eran hijas y esposas de artistas, escritores... En Latinoamérica sucedió algo similar ya que pudieron desarrollar su actividad aquellas que vivieron en un ambiente artístico e intelectual y así poder cruzar el Atlántico y conocer el arte del pasado y del presente de las capitales europeas. Algunas disfrutaron de becas, como fue el caso de Lola Mora, y de medios económicos y redes de contacto para iniciar el largo viaje a la vieja Europa.

De algún modo destacaron en los medios de la época ya que se hicieron visibles dentro de la invisibilidad que vivían las mujeres, con críticas que elogiaron sus obras por entenderlas bajo el prisma del arte

⁴⁸ TORRE, 1936, p. 8.

joven y moderno de la época, asignándoles cierta autoridad como artistas, aunque en otros casos se vio la ejecución de sus obras como un proceso artístico ligado a sus progenitores, maridos y hermanos. Es importante identificar cómo las políticas y las ideologías del momento crearon una compleja urdimbre de conflictos y oportunidades. Por ello, encontramos por un lado discursos laudatorios a las obras de estas artífices, a la vez que en otros artículos de revistas y notas de prensa se las caracteriza por la sensibilidad y la belleza en vez de por las esculturas, lienzos y grabados que estaban ejecutando. Incomprensión absoluta de lo que estaban desarrollando. Fuese una crítica laudatoria o de sometimiento, a otros, lo que no cabe duda es la relevancia y el logro que consiguieron solo por el hecho de poder crear.

Algunas destacaron, obtuvieron premios, presentaron sus obras en importantes museos y difundieron sus obras en revistas en boga dentro de las vanguardias artísticas. Aunque como hemos expuesto anteriormente, también vivieron dificultades en los ambientes más conservadores y reacios al cambio que ellas proponían con sus obras. Pese a esos inconvenientes, como es natural, intentaron destacar y mostrar su capacidad como artistas, como ya lo expresaba Norah Borges, y el lugar que podían ocupar. De una forma u otra, cada una de ellas, intentó encontrar su sitio en el mundo del arte de forma independiente a los parentescos familiares, aunque indudablemente aprovecharon tanto como pudieron para en última instancia dar a conocer su producción artística.

Consideramos que estas artistas ayudan a visualizar el papel de la mujer pintora, grabadora y escultora y el pensamiento que trascendió durante las primeras décadas del siglo XX. Y, por otro lado, creemos que es necesario analizar el impacto que tuvieron las obras de otras pintoras latinoamericanas, en Europa, tales como las brasileñas Tarsila do Amaral y Aníta Malfati, las mexicanas Frida Kahlo y María Izquierdo, la boliviana María Luisa Pacheco, la uruguaya Petrona Viera y la peruana Julia Codesino. Estas también identifican con creces el feminismo de la época, por tener la valentía de adentrarse en un mundo regido por los hombres y por presentar sus obras en distintos escenarios europeos y norteamericanos. Este será un tema por abordar en otro momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias impresas y bibliografía

- ABRIL, Manuel, «Artes plásticas. Norah Borges», *Luz*, Madrid, 19 de febrero de 1934, p. 11.
- BERGES, Consuelo, «Una Exposición de Norah Borges», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 95, 1 de diciembre de 1930, p. 9.
- BORGES, Norah, «El pomar» y «El ángel del violoncello», *Grecia*, Sevilla, n. XLI, 29 de febrero de 1920a, pp. 3-8.
- «La mujer de la mantilla», *Grecia*, Sevilla, n. XLIII, 1 de junio de 1920b, p. 14.
- CABANILLAS CASAFRANCA, África y SERRANO DE HARO, Amparo, «La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)», *Academia*, n. 121, 2019, pp. 111-136.
- CAO, José María, «Caricaturas contemporáneas. Lola Mora, por Cao», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 225, 24 de enero de 1903, p. 10.
- CARLO, Adelia Di, «Exposición de Artes Femeninas. En el Salón Nacional, Patrocinada por el Club Argentino de Mujeres», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1583, 2 de febrero de 1929, pp. 128-130.
- CASSOU, Jean, «Art espagnol contemporain», *Comoedia*, Paris, 10 de marzo de 1936, p. 3.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- CHAVANCE, René, «Au Jeu de Paume des Tuileries: L'art espagnol contemporain», *La Liberté*, Paris, 14 de febrero de 1936, s. p.
- DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987.
- DUPRAT, Andrés *et al*, *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2020.
- ENCINA, Juan de la, «De Arte. La pintora Maruja Mallo», *La Voz*, Madrid, n. 2376, 1 de junio de 1928, p. 1.
- «En la "Revista de Occidente". Exposición de Maruja Mallo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 35, 1 de junio de 1928, p. 4.
- «Exposiciones de Arte», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1566, 6 de octubre de 1928, p. 94.

- «Exposición de arte argentino», *La Época*, Madrid, n. 26874, 10 de febrero de 1926, p. 1.
- «Exposiciones de pintura», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1563, 15 de septiembre de 1928, p. 86.
- «Exposición Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno», *Ahora*, Madrid, 16 de febrero de 1934, p. 40.
- «El XV Salón Nacional», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1409, 3 de octubre de 1925, pp. 169-170.
- FORNET, Emilio, «Las mujeres en el Arte», *Estampa*, Madrid, n. 323, 17 de marzo de 1934, pp. 16-18.
- GARCÍA CHACÓN, Irene y GARCERÁ, Fran, «Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)», *Investigaciones Feministas, Monográfico: Mujeres sujeto y objeto del arte de posguerra*, vol. 9/1, 2018, pp. 29-46.
- GLUZMAN, Georgina G. y DUPRAT, Andrés *et al.*, *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021.
- GHIRALDO, Alberto, «Arte Argentino. El Teatro y la Pintura. Evoluciones paralelas», *La Esfera*, Madrid, n. 491, 2 de junio de 1923, pp. 10-12.
- HAEDO, Óscar Félix, *Lola Mora: vida y obra la primera escultora argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
- LARA, Carmen F. de, «Crónica visita á las damas del Cuerpo Diplomático extranjero acreditado en Madrid. Entrevista a la señora de García Mansilla, Embajadora de la República Argentina», *Crónica. Revista de la Semana*, Madrid, 25 de mayo de 1930, p. 15.
- LLADÓ POL, Francisca, «El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca», *Símpoio Reflexiones sobre el gusto*, Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 505-522.
- «Las artes plásticas tienen entusiastas cultoras», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1976, 15 de agosto de 1936, p. 1.
- «La Exposición de Arte argentino, en Madrid», *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, n. 35, marzo de 1926, pp. 63-73.

- «Lola Mora en el Congreso», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 421, 27 de octubre de 1906, pp. 56-57.
- MORENO, Julián H., «Una poetisa argentina», *España*, Madrid, n. 248, 31 de enero de 1920, pp. 11-12.
- «Museo de Arte Moderno», *Luz*, Madrid, 15 de febrero de 1934, p. 5.
- PERALTA SIERRA, Yolanda, «Presencias e imágenes femeninas en Gaceta de Arte (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936)», *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, Elena Acosta Guerrero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2014, pp. 1026-1041.
- POULAIN, Gaston, «De la sorcellerie au surréalisme, l'Art espagnol développe son étrange caractère», *Comoedia*, París, 12 de febrero de 1936, pp. 1-2.
- QUANCE, Roberta Ann, «Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia», *Dossiers Feministes*, 10, 2007, pp. 233-248.
- QUANCE, Roberta Ann, «Norah Borges ilustra a dos poetisas españolas», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 18, 2017, pp. 108-119.
- QUIROGA PLÁ, José María, «Un pintor de nuestro tiempo», *Mediodía*, Sevilla, n. 12, junio y julio de 1928, pp. 14-16.
- RODRIGO VILLENA, Isabel, «Mujeres artistas e imagen femenina en Alfar, revista coruñesa de vanguardia (1922-1926)», *Quintana*, 18, 2019, pp. 295-314.
- TORRE, Guillermo de, «El arte candoroso y torturado de Norah Borges», *Grecia*, Sevilla, n. XLIV, 15 de junio de 1920a, pp. 6-7.
- «El arte candoroso y torturado de Norah Borges», *Baleares. Revista Quincenal Ilustrada*, Palma de Mallorca, n. 118, 30 de julio de 1920b, pp. 3-4.
- «Anales de los Artistas Ibéricos. Escolios a la Exposición Española en París», *El Sol*, Madrid, n. 5853, 27 de mayo de 1936, p. 8.
- TORRES RIOSECO, Arturo, «Intelectualidad sudamericana. Gabriela Mistral», *La Ilustración española y americana*, Madrid, n. 42, 15 de noviembre de 1919, p. 667.
- TORRES RIOSECO, Arturo, «Intelectualidad sud-americana. Gabriela Mistral», *Literatura Hispano-Americana. Suplemento Ilustrado*, Cádiz, n. 78, enero de 1920, pp. 3-4.

- «Tres dibujos de Norah Borges», *La Nación*, Madrid, 10 de mayo de 1927, p. 10.
- «Una artista argentina», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 98, 18 de agosto de 1900, p. 30.
- «Une exposition d'art espagnol contemporain au Musée du Jeu-de-Paume», *Le Matin*, Paris, 12 de febrero de 1939, p. 7.
- VALLE ROSSI, Adriano del, «Alba, tarde y nocturno», *Grecia*, Sevilla, n. XI, 20 de febrero de 1920a, p. 9.
- VALLE ROSSI, Adriano del, «Norah en el Mar», n. XLVI, *Grecia*, Sevilla, 15 de julio de 1920b, p. 5.
- VANDO VILLAR, Isaac del, «Una pintora ultraísta», *Grecia*, Sevilla, n. XXXVIII, 20 de enero de 1920, p. 12.
- VAUXCELLES, Louis, «L'Art contemporain espagnol au Musée du Jeu de Paume», *Excelsior*, Paris, 13 de febrero de 1936, p. 5.
- «Vida artística. Exposición Norah Borges de Torre», *El Sol*, Madrid, n. 5 154, 16 de febrero de 1934, p. 4.
- «Notas de Arte. Exposición de Maruja Mallo», *La Época*, Madrid, n. 27586, 30 de mayo de 1928, p. 1.
- WARNOD, André, «À l'Exposition d'Art espagnol renaît vivace et personnel le souvenir de Juan Echevarria», *Comoedia*, Paris, 13 de febrero de 1936, p. 3.

Malena es nombre de copla. Imperio Argentina, la construcción de una estrella transatlántica*

EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Con esa finísima naturalidad de su arte ha pasado Imperio Argentina de los cortados
acordes de un tango a la gracia brilladora de unas sevillanas o a la melancolía lejana
de una vidalita. Su voz es el hilo emocionado que ha unido dos continentes.¹

POR UNA GRAMÁTICA DEL ESTRELLATO TRANSATLÁNTICO: INTRODUCCIÓN

Los diálogos transatlánticos mantenidos entre América Latina y España (pero también con otros países como Francia) desde las tablas es-

* Esta contribución se ha beneficiado de material recopilado en conexión con los proyectos de investigación «Andalucía y América Latina: intercambios y transferencias culturales» (P07-HUM-03215, Proyectos de investigación de excelencia. Junta de Andalucía) y «Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español» (PY20_01004, Línea de ayudas para la realización de proyectos de I+D+i para universidades y entidades públicas de investigación del Sistema Andaluz del Conocimiento, Junta de Andalucía). Adicionalmente, desearía hacer constar mis agradecimientos a Pedro M. Vllora, a Eva Santamaría, y a mis colegas Rocío Tejedor, Jesús Gómez de Tejada, Marina Gómez y, extensivamente, a la Biblioteca Americanista de Sevilla, CSIC.

¹ DE PENAGOS en DE LA PLAZA MARTÍN, 2003, p. 14.

cénicas en los finales del siglo XIX y en los albores del XX se vieron potenciados por la irrupción del cine y especialmente del cine sonoro. Este cambio de paradigma del entretenimiento aceleró la creación de un sistema de estrellas o *star-system* de profunda raigambre panhispánica, que sostuvo en la gran pantalla producciones nacionales (preferentemente provenientes de España, Argentina o México) o coproducciones entre estos países que persiguieron potenciar los beneficios obtenidos a través del interesante conjunto de salas de exhibición existentes en los países hispanohablantes. A este tipo de filmes, habría que unir los empeños de las grandes compañías estadounidenses por acceder a este mercado panhispánico a través del fenómeno de las versiones en español, que llegaron a ser deslocalizadas de Norteamérica —en este sentido, será particularmente interesante la presencia de los estudios Joinville² de Paramount en París—, o la creación de un eje fílmico entre nuevos aliados a partir del estallido de la Guerra Civil española: la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la España de Franco.

Las complicaciones propias del rodaje en una España en guerra se unieron a los intereses ideológicos y comerciales³ de los otros países y propiciaron que una parte significativa de la carrera de connotados directores españoles como Florián Rey, Benito Perojo o Edgar Neville transcurriera en aquellas latitudes, dando a conocer coproducciones hispano-alemanas o hispano-italianas. En el caso del director aragonés, filmó *Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939). Por su parte, Perojo rodó *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1939) —todas para la Hispano

² En su autobiografía, el director Eduardo García Maroto, explicaba así el sistema de versiones: «La Paramount organizaba en París, en sus estudios de Joinville, el centro de producción en Europa para el rodaje de versiones múltiples en las películas que allí se producían. [...] Los decorados y ambientes eran comunes a todas las versiones [...]. Los rodajes se efectuaban de la siguiente manera: primero entraba en el decorado la versión inglesa, luego la francesa, luego la española, después la italiana y, finalmente, la alemana; todas ellas con el tiempo cronometrado», GARCÍA MAROTO, 1988, pp. 56-57.

³ Para una complejización de los intereses implicados en el caso hispano-alemán, véase MUÑOZ AUNIÓN, 2004, p. 45.

Film Produktion⁴—, o *Los hijos de la noche* (1939), coproducción hispano-italiana entre Ulargui Films e Imperator Film, y *La última falla* (1940), de nuevo coproducida entre Ulargui Films y la sucesora de Imperator Film: Sovrania Film. Por último, Neville trabajó en Italia en 1939 en el filme de capital italiano *Frente de Madrid* o en la coproducción *Santa Rogelia* entre SAFIC y Producciones Hispánicas.⁵

De la mano de estos directores, distintos actores españoles participaron en estas cintas (Miguel Ligeró, Rafael Rivelles o Antonio Vico, por ejemplo), pero el protagonismo de las actrices sería especialmente destacado en casos como los de Estrellita Castro e Imperio Argentina. Esta última será objeto de nuestra atención en esta ocasión y, más concretamente, su conformación como una estrella transatlántica. La raíz de su proyección transcontinental conectará de hecho con sus propios antecedentes familiares, puesto que Magdalena (o Malena) Nile del Río, es decir, Imperio Argentina, nació en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1910 y falleció en Torremolinos, España, el 22 de agosto de 2003. Su padre, Antonio Nile, procedía de Gibraltar, mientras que su madre, Rosario del Río, era originaria de la localidad malagueña de Monda. Ambos formaron la familia en la que creció Magdalena en la capital argentina, lugar en el que desde una extraordinaria precocidad artística daría sus primeros pasos como cantante.

Este sistema de estrellas panhispánico continuaría siendo desarrollado desde España tras el fin de la Guerra Civil por nuevas productoras como la Suevia Films de Cesáreo González, o por refulgentes figuras del

⁴ En cuanto a la Hispano Film Produktion, Díez Puertas asevera que se trataba de «una empresa tapadera de actividades nazis. Su finalidad es rodar películas de propaganda que apoyen al bando franquista, combatan el comunismo internacional y, al mismo tiempo, filmar películas comerciales en alemán y español que faciliten la penetración del cine nazi en España e Hispanoamérica. [...] La empresa está en manos de Johann W. Ther y Sergio Otzoup», DÍEZ PUERTAS, 2017, p. 134. Precisamente, será Ther quien invite a Florián Rey y a Imperio Argentina a viajar a Alemania para filmar, transmitiendo así el interés que habían mostrado por la actriz Hitler y Goebbels. DÍEZ PUERTAS, 2017, pp. 166-167; MARTÍN DE LA PLAZA, 2003, p. 106; YRAOLA, 1999, p. 1.

⁵ Las informaciones sobre estas películas proceden de las respectivas fichas presentes en HEININK Y VALLEJO, 2009, *passim*.

celuloide de las décadas de 1950 y 1960 como Lola Flores o Carmen Sevilla.⁶ No obstante, en esta ocasión desearía incidir en el papel desempeñado por Imperio Argentina, dado que continúa y profundiza la labor internacionalizadora de la escena fílmica española de intérpretes previas como Raquel Meller o coetáneas como Concha Piquer,⁷ siendo capaz de dar el salto del cine mudo al cine sonoro y en circunstancias históricas tan determinantes como la Guerra Civil española o la Segunda Guerra Mundial. Esta lectura de la intérprete conjuga la agencia de la misma, que supo hacer de la hibridez transatlántica una seña de identidad propia de toda su carrera artística, con su inserción dentro de las redes comerciales y los devenires políticos que la llevaron a convertirse en un valioso recurso comercial pero también ideológico.

En este sentido, su figura ofrece una privilegiada oportunidad para diseccionar los dispositivos que en el arco cronológico de 1920-1950 —su prístina aparición cinematográfica se remonta a la primera versión que de la novela de Armando Palacio Valdés *La hermana San Sulpicio* acometió Florián Rey en 1927— se pusieron en funcionamiento para alimentar la creación de estrellas transatlánticas, al tiempo que para analizar las estrategias individuales de la propia actriz destinadas a crecer dentro de estos códigos creativos.⁸

Los aludidos dispositivos se integran en una gramática o en un sistema del estrellato transatlántico dentro del cual operan interconectada desde su naturaleza plural. Pienso en dispositivos ligados a la faceta creativa de la intérprete (películas, discos, apariciones en radio y televisión, etc.), en aquellos que se vinculan a la difusión de estos (entrevistas

⁶ Véase al respecto GALLARDO-SABORIDO, 2010.

⁷ Para una revisión de las experiencias fílmicas en el extranjero de Meller y Piquer, véase MARTÍNEZ DEL BAÑO, 2021.

⁸ Por más que estas limitaciones cronológicas sean el centro de este trabajo, ha de dejarse patente que las apariciones de Imperio Argentina en el cine continuaron en las décadas posteriores, si bien se redujeron en intensidad. De este modo, desde su rol protagónico en *Café Cantante* (1951) habremos de esperar hasta 1960 para verla en *Ama Rosa*, del argentino León Klimovsky. También en esa década encarnará a la madre del protagonista (Antonio Gades) en la cinta de Mario Camus *Con el viento solano* (1966). Sus dos últimas intervenciones fílmicas se produjeron bastantes años después en *Tata mía* (José Luis Borau, 1986) y *El polizón de Ulises* (Javier Aguirre, 1987).

en distintos medios; elementos publicitarios como anuncios, cartelera o programas de mano; o la publicación de los distintos cancioneros de las películas), en otros más tendentes a aumentar el reconocimiento público o el prestigio como las invitaciones a actos oficiales, los premios y los homenajes,⁹ y, por último, en esos en los que se da la oportunidad a la artista de «narrarse», en mayor o menor medida, directamente como son los textos de cariz biográfico.¹⁰ Estamos, pues, ante una gramática del estrellato transatlántico compleja, donde intervienen, a lo largo de diversas décadas, agentes plurales con intereses varios, pero que comparten el objetivo de trascender las fronteras internas del orbe hispanohablante gracias a la potencialidad artística de una mujer devenida tempranamente en mito de la pantalla y en modelo (y paralelamente en antimodelo por las tensiones ideológicas) profesional.

Teniendo en mente esta complejidad, que ameritaría, sin duda, un trabajo *in extenso*, he seleccionado dos elementos de este corpus que entiendo como especialmente significativos de cara a comprender la visión del estrellato transatlántico encarnado por Imperio Argentina. Así pues, en los siguientes epígrafes revisaremos, en primer lugar, los textos biográficos aparecidos sobre ella, prestando especial atención a la autobiografía publicada en 2003; y, en segundo lugar, nos acercaremos a las producciones fílmicas que Imperio Argentina protagonizó en Argentina y España entre 1946-1951, donde atenderá a la construcción de una estrella fílmica femenina con proyección transatlántica a través de narrativas costumbristas asociadas, primariamente, a lo andaluz, pero también a lo aragonés.

LAS ESCRITURAS DEL YO E IMPERIO ARGENTINA

El corpus de textos de carácter biográfico ligados a Imperio Argentina resulta notorio y, en ocasiones, problemático. En los últimos años de

⁹ Se puede consultar al respecto MARTÍN DE LA PLAZA, 2003, pp. 359-365.

¹⁰ Recordemos al hilo de esta cuestión la fundamental aportación de Dyer, quien sostenía: «A star image is made out of media texts that can be grouped together as *promotion, publicity, films and criticism and commentaries*» (2009, p. 60).

la vida de la actriz se dieron a conocer varios libros de esta índole, que vendrían a sumarse a otros anteriores. A este tenor, en el periodo de las décadas 1930-1950 se publicaron en ediciones populares breves biografías al calor de sus éxitos. Junto con los distintos cancioneros que agavillaron las letras de las composiciones pertenecientes a sus distintas películas, este corpus ameritaría un acercamiento particular. Limitémonos, por ahora, a aludir a algunos de estas primeras tentativas biográficas, cuya datación y autoría deben, incluso, ser afinadas aún: *Imperio Argentina: su vida, su arte, sus canciones* (1932), *Imperio Argentina. «La novia de España» o La vida de una gran artista* (firmada por Gonzalo de A. Pie), o *Biografía y canciones de Imperio Argentina*.¹¹ Asimismo, en 1981 José Ruiz y Jorge Fiestas dan a conocer un volumen profusamente ilustrado como es *Imperio Argentina. Ayer, hoy y siempre*. En él se incluye un recuento biográfico y artístico de la actriz fruto de dos días de conversaciones con ella.¹²

Sin embargo, las publicaciones que con mayor morosidad se detienen en la trayectoria de la actriz se suceden en el arco cronológico que va desde 1999 a 2003. En este sentido, debemos referirnos a tres libros: dos biografías y una autobiografía, aunque con matices, como enseguida veremos.

En primer lugar, tenemos la biografía *Imperio Argentina (mito y realidad)*, que data de 1999 y es debida al investigador argentino Carlos Manso. En una entrevista concedida en 2021 a Eva Santamaría, Manso narra la intrahistoria de este volumen, que fue financiado por el autor y por el poeta granadino Juan de Loxa, y lanzado en Buenos Aires en una tirada de mil ejemplares. Igualmente, Manso refiere el proceso de composición y cómo pudo disfrutar de una estancia en un chalé en Espartinas (Sevilla) junto con Imperio Argentina para trabajar en el libro. Sus palabras nos sitúan en las lábiles fronteras de los géneros de la escritura del yo, a las que les prestaremos atención en el siguiente epígrafe:

¹¹ También antecede un recuento bioprofesional, firmado por Ángel Brull (pp. 5-13), a las letras de canciones recogidas en el n. 4 de la publicación *Celebridades del Cancionero*, 1943.

¹² RUIZ Y FIESTAS, 1981, p. 37.

Todo lo que se escribió en este libro fue dictado por ella. Además, trabajaba desde las siete de la mañana y en la tarde también y a la noche leía lo que se había escrito por lo que me contaba ella y lo que tenía en los tacos¹³ [inaudible] ella anotaba lo que había ocurrido, ella me los prestó y, bueno, fue mucho más fácil pues yo le decía: «—Aquí dice tal cosa. —Ah, sí, sí, verás, sí, ocurrió esto, esto y esto». [...] No hay ninguna mentira, lo que está dicho, está dicho por ella.¹⁴

En segundo lugar, Martín de la Plaza calificó su contribución (*Imperio Argentina. Una vida de artista*, 2003) como una «biografía artística» que focalizaba «el terreno de la carrera y la obra de Imperio Argentina, parando lógicamente en las personas que tuvieron, por uno u otro motivo, peso en su vida y su carrera».¹⁵ La preparación de este libro se solapó con la autobiografía, de modo que el propio Martín de la Plaza reconoce que, junto con los editores, decidió detener la publicación del volumen.¹⁶ Este traza, en su primera parte, el devenir de la carrera artística de la intérprete desde sus inicios y prácticamente hasta su desaparición vital. Seguidamente, en la segunda parte, ofrece valiosas informaciones sobre sus contribuciones en el mundo del cine y la música, entre otros detalles sobre premios, homenajes o referencias a la artista de distintas personalidades. El propio Martín de la Plaza ha reflexionado sobre el proceso de creación:

He revisado infinidad de revistas, periódicos y montones de libros que aluden tan sólo el nombre de la artista; siempre en mi afán de confrontar datos y fechas, ya que, pese a que una gran parte de lo que escribo me ha sido contado por la propia Imperio en los últimos seis años, también debo decir que en determinados casos e historias, la misma Malena, me ha con-

¹³ Sobre este material, la actriz precisaba: «Todo lo tengo reflejado en esa especie de diario; que está escrito, día tras día, en tacos de calendarios de sobremesa», RUIZ Y FIESTAS, 1981, p. 73. Estos materiales también son aludidos en NILE y VÍLLORA, 2001, p. 169.

¹⁴ SANTAMARÍA, 2021. Este volumen estuvo sujeto a tensiones que dialogan con la aparición de estos diversos textos biográficos en un periodo relativamente breve de tiempo. Cfr. MARTÍN PLAZA, 2003, pp. 19, 182 y 261.

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

tado diferentes versiones, o al menos de una charla a otra han existido grandes variantes. [...] He intentado ajustarme lo máximo posible a la verdad y he incluido finalmente las versiones que en más ocasiones han aparecido en la prensa, ha contado en radio o televisión y nos ha narrado también a varios amigos.¹⁷

Por último, en 2001 en la colección Memorias de Temas de Hoy se publicó *Malena Clara*, firmado por la propia actriz y que contaba «con la colaboración de Pedro M. Vállora». Siguiendo un esquema de trabajo similar, este autor había participado en la preparación de *Memorias. Vivir es un placer*, de Sara Montiel (2000), y lo haría posteriormente en *María Luisa Merlo. Más allá del teatro* (2003). En el caso del volumen de 2001, estamos ante el único de los tres textos biográficos que hemos focalizado que cuenta con la firma de la propia Imperio Argentina, aunque el procedimiento de elaboración tenga puntos en común con los volúmenes anteriores y aunque el rol ejercido por Vállora complejice, en principio, la atribución del calificativo de *autobiografía*. Preguntado por el primer asunto, Vállora nos informaba:

Me desplazé a Benalmádena, que es donde ella estaba viviendo. Ya nos conocíamos. Me habían hecho una propuesta para trabajar con ella. Esa propuesta me llegó porque ya había hecho antes un libro similar, que fueron las memorias de Sara Montiel. [...] El caso es que me llega la propuesta, la acepto, nos habíamos visto ya en Madrid, pero para poder trabajar me desplazé a Benalmádena y allí le estuve haciendo grabaciones en su casa y estuve utilizando también grabaciones que ella había hecho anteriormente. Me pasaron tanto ella como el representante que tenía en ese momento una serie de cintas en las que ella hablaba de su vida porque en el momento en el que estuvimos trabajando ella empezaba a tener ya tal vez algunos pequeños problemas de memoria, entonces había algunas cosas que no terminaba de fijar con precisión y, como ya tenía unas cintas grabadas sobre su vida, pues eso me sirvió para trabajarlo. Sobre esos dos materiales: lo que grabé y lo que trabajé de las cintas anteriores, lo redacté, se lo pasé, lo corrigió y así es como se publicó. Entonces el libro en realidad son sus palabras y es su vida contada, tal y como lo ha querido

¹⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

contar. Son memorias porque ella lo firma. No he hecho el trabajo de lo que llaman en inglés el *ghostwriter* y aquí el *negro* porque, como ves, aparezco también en el libro. [...] Les agradezco mucho a las tres actrices, artistas [Imperio Argentina, Sara Montiel y María Luisa Merlo] porque aparezco en los tres libros, pero ahí lo que soy es un interlocutor, un intermediario, un periodista que quita las preguntas y deja las respuestas. Es decir, mi trabajo en los tres libros ha sido redactar de manera legible unos recuerdos que no me pertenecen y guiar una conversación, sin más. Mi trabajo en realidad es muy humilde porque en los tres libros son ellas las que deciden qué contar, cómo y cuándo.¹⁸

Intentando dilucidar en qué consistió exactamente esa «colaboración» de Vállora, insistí en la parcelación de los capítulos o en la creación de estructura, a lo que respondía: «Guío la conversación y planteo una estructura, pero la decisión final ha sido de ellas, lo que me han pedido después sobre el borrador añadir o quitar o rectificar, todo eso es de ellas».¹⁹ Es notable cómo en varias ocasiones se producen cierres de capítulos que engarzan perfectamente el final de una etapa amorosa con otra profesional, como ocurre en los casos de los octavo y noveno (partida de Berlín, ruptura con Florián Rey y nueva vida con Rafael Rivelles) o en el duodécimo y el decimotercero (separación de Ramón Baílo e inicio de la colaboración profesional y la relación amorosa con Rafael de Penagos). A este respecto, Vállora señala:

Esas son decisiones mías porque ahí el escritor soy yo, no ellas, pero el contenido no lo podría hacer sin ellas porque es la vida de ellas. Mi obligación es trabajar como escritor y procurar el libro que sea más agradable para un lector. Como me dedico sobre todo al teatro, a la narrativa también, pero sobre todo al teatro, pues se trata de imaginar tres grandes personajes, o sea, son tres grandes monólogos lo que he hecho, y en el caso de Imperio, también. Mi idea es contar algo en lo que pueda ver a la persona y al personaje, pueda ver los sentimientos y lo laboral, y no se quede solamente en una de las dos facetas. [...] para mí y para Imperio, para Malena, era importante plantear los errores.²⁰

¹⁸ GALLARDO-SABORIDO, 2022, s. p.

¹⁹ *Ibidem*, s. p.

²⁰ *Ibidem*, s. p.

En fin, como se puede apreciar, tanto los textos de Manso como el de Martín de la Plaza y del Imperio Argentina/Víllora se asientan en una piedra de toque que los acerca, esto es, la preeminencia de conversaciones y grabaciones realizadas a la propia actriz. Ahora bien, únicamente el último cuenta explícitamente con la inclusión de ella como firmante, lo cual abre la puerta a considerarla una autobiografía y, por ello, la he seleccionado como elemento de análisis privilegiado en esta ocasión, algo que nos posibilita el análisis de las estrategias propias empleadas por Imperio Argentina, al final de su vida, a la hora de recontar su trayectoria vital, de «narrarse», en fin.

Imperio Argentina como una artista transatlántica en *Malena Clara*

Existe un primer problema que debemos abordar a la hora de atender a *Malena Clara* como dispositivo de autoconstrucción identitaria y, por ende, como un recurso para aquilatar y fijar en el periodo final de su vida la imagen de Imperio Argentina como una artista de proyección intercontinental, transatlántica. Este problema afecta a su clasificación genérica.

Así pues, podríamos seguir a uno de los críticos que con mayor repercusión se han enfrentado al problema de la autobiografía contemporáneamente. En *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune apuntaba la siguiente definición de *autobiografía*: «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad».²¹ *Malena Clara* cumple con varias de las condiciones que Lejeune fija para hablar de *autobiografía*.²² El teórico francés alude explícitamente a dos condiciones esenciales (la tercera y la cuarta) para poder hablar de autobiografía, y concluye: «Para que haya auto-

²¹ LEJEUNE, 1991, p. 48.

²² Así resume las mencionadas condiciones: «1. Forma del lenguaje: a) narración; b) en prosa. 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal; b) perspectiva retrospectiva de la narración», *idem*.

biografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje». ²³ En nuestro caso, la fricción con el cumplimiento íntegro de la condición tres vendría producida por la labor de coautoría que ya ha quedado delimitada *supra* y la posible presencia de otras voces explicitadas en los agradecimientos (personas que colaboraron durante la documentación y la escritura, documentación adicional consultada). Como se puede comprobar, esto violenta la observancia cabal del pacto autobiográfico («la afirmación en el texto de esta identidad [entre autor, narrador y personaje], [que] nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada»), ²⁴ y nos impele a movernos en el terreno de lo fronterizo, que, por lo demás, es uno de los signos de identidad del género autobiográfico, como certeramente subraya Pozuelo Yvancos. ²⁵

Si tenemos en cuenta otras aproximaciones posteriores a las escrituras del yo, se problematizan aún más las univocidades entre autoría, narrador, personaje y referente histórico. Así, Catelli reflexiona sobre la autobiografía desde la noción de *impostura*, término que emplea al acercarse a su concepto de *espacio autobiográfico*. ²⁶ En torno a este problema de la construcción del yo en la autobiografía, Darío Villanueva enfatiza su «virtualidad creativa más que referencial, de *poesis* antes que de *mimesis*»; ²⁷ o, para decirlo con palabras de Miraux: «La escritura autobiográfica es sentimental, no mimética». ²⁸

Es desde esta perspectiva —más que desde el contraste con la facticidad biográfica— desde la que planteo el análisis de *Malena Clara*. De esta manera, entrañaría un dispositivo identitario señero o concluyente destinado a configurar una imagen de Magdalena Nile del Río/ Imperio Argentina como estrella transatlántica, que se sumaría y redondearía los otros mecanismos aludidos en el acápite introductorio. Por ende, considero que en esa gramática de la construcción de Impe-

²³ *Idem*. Conviene recordar aquí que el incumplimiento de la condición segunda conecta con el género de las memorias, según Lejeune, *idem*.

²⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

²⁵ POZUELO YVANCOS, 2006, p. 17.

²⁶ CATELLI, 1991, p. 11.

²⁷ *Apud* POZUELO YVANCOS, 2006, p. 33.

²⁸ MIRAUX, 2005, p. 55.

rio Argentina como una estrella transatlántica la autobiografía ostenta un lugar privilegiado para conseguir el siguiente objetivo:

Al hilo del recorrido vital (que obviamente y, como en cualquier otro caso, implica una selección), se traza un perfil deseado de la artista, donde se tiene la potestad de narrar las luces y las sombras, por más que los problemas derivados de la elevada edad de la artista supusieran un contratiempo al respecto. Se trata de un acto de afirmación y de control de una Magdalena Nile del Río que, cercana ya a los noventa y un años, decide contar por ella misma su propia historia, o al menos la versión que pretende ofrecer, apoyada en la labor de Villora. Es un acto de emancipación que toma la forma de una etopeya dibujada desde el final de una vida, por lo que adquiere rasgos definitivos. En la ejecución del mismo, la voz enunciativa se vale de una retrospección que la sitúa en «un tiempo suspendido que puede ser, en cada línea, distendido, encogido, deformado»²⁹ y, por ello, resultan susceptibles de «analizar desde un punto de vista narratológico fenómenos tales como la insistencia, las elipsis, las aceleraciones y los retrasos que produce el escritor».³⁰

En cuanto a la estructura externa del libro se divide en dieciséis capítulos, a los cuales se les adicionan tres paratextos (agradecimientos, filmografía y un índice onomástico). Los títulos de los capítulos son: I. No todo es tragedia; II. La Petite Imperio; III. España; IV. El cine, V. Joinville, París; VI. El gran cine de Florián Rey; VII. Invitados de Adolf Hitler; VIII. *Carmen, Aixa...* y Rafael; IX. La vida con Rafael Rivelles; X. Años de muchos cambios; XI. Primer regreso a Argentina; XII. Condesa por error; XIII. Otra vez libre; XIV. Sombras y algunas luces; XV. Aprendiendo a descansar; y XVI. La brisa. Añadamos que el tiempo diegético nos lleva a recorrer desde el nacimiento y bautizo de la actriz en Buenos Aires en 1910 hasta su presente extradiegético.

Pero más allá de esta división externa, el libro está sostenido por un tema básico que, a modo de *ostinato*, lo recorre a través de glosas o variantes: la construcción de una artista transatlántica, panhispánica, que en su trayectoria conquista a los públicos y los escenarios de Es-

²⁹ *Ibidem*, p. 68.

³⁰ *Ibidem*, p. 77.

paña, América Latina y Estados Unidos, e incluso a los alemanes o italianos.

El sujeto enunciativo que se presenta explícitamente nada más arrancar el texto es una Imperio Argentina de casi noventa y un años, que reconoce que su vida «está llena de cosas buenas y de cosas malas, porque no soy Santa Teresa de Jesús precisamente»,³¹ y que vive prácticamente sola. Este hecho no es banal: en realidad lo tiene por una opción que le posibilita reflexionar sobre su pasado y su futuro. La sinceridad será un valor evocado en distintos momentos y desde el que se pretende construir el relato («Y no escondo nada que pueda ser revelador. Siempre he sido muy clara con los demás y espero ser clara también conmigo misma»).³² De hecho, el mismo título del libro (*Malena Clara*) incide en este puntal de la narración, jugando paralelamente con el título de unas de sus películas más celebradas: *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

Este capítulo 1 («No todo es tragedia») actúa, pues, como un pórtico desde el que se identifica al yo enunciativo, y en el que, además, se fija la que podríamos considerar la *hybris* del mismo y que, de forma tantálica, la persiguió durante su vida: su identificación como una artista hitleriana. La intención de expiar este pecado se aviene perfectamente con el género autobiográfico, tanto más en un contexto cultural tradicionalmente católico. A este tenor, Pozuelo Yvancos observa: «Una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación». ³³ De este modo, la autobiografía persigue acotar y, en buena medida, sesgar de partida estos lazos narrando su experiencia particular en la Noche de los Cristales Rotos (9-10 de noviembre de 1938), el posterior suicidio de sendos amigos judíos y su marcha de Alemania:

Hui de Berlín. Abandoné cualquier posibilidad de seguir trabajando allí. Ya no quería nada de aquel país que me había acogido, de aquellas gentes

³¹ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 14.

³² *Idem.*

³³ POZUELO YVANCOS, 2006, p. 21.

que me habían invitado a participar en sus películas, de aquel hombre que amaba mi imagen en la pantalla y al que de ahora en adelante sólo podría despreciar: Adolf Hitler.³⁴

Inquirido específicamente por este capítulo inicial, Vállora reconocía su intervención a la hora de elaborarlo y lo conectaba con su participación en la decisión de las estructuras. También establecía un paralelismo con el caso de la autobiografía de Sara Montiel:³⁵ en aquella ocasión, la belleza habría sido el motivo de mortificación y, por lo tanto, de arranque de la narración. En cuanto a Imperio Argentina, se habría planteado: «No negar la realidad del estigma, pero no focalizar todo el libro sobre eso»,³⁶ incidiendo así en los aspectos relativos a la configuración de Imperio Argentina como una estrella artística.

En cualquier caso, las imbricaciones entre arte y política continuarán estando presentes en la propia narración de su devenir profesional, ocupando espacios protagónicos en distintos pasajes. El central es, sin duda, el encuentro con Hitler el 13 de mayo de 1937,³⁷ donde se describe su *magnetismo* y su apariencia atractiva, si bien se aclara: «Nos negamos a verlo como fue y preferimos pensar en él como en un monstruo. Lo fue, pero ésa no era su apariencia».³⁸ Tras este encuen-

³⁴ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 14.

³⁵ MONTIEL Y VÍLLORA, 2000.

³⁶ GALLARDO-SABORIDO, 2022, s. p.

³⁷ YRAOLA, 1999, p. 2. Existen otras claves para entender la presencia de lo ideológico en distintos momentos de la autobiografía: desde sus alusiones a José Antonio Primo de Rivera y su afiliación a Falange («En esa época fue cuando Florián y yo nos afiliamos a Falange Española. No entendía nada de política ni podía comprender lo que estaba ocurriendo en España ni cómo era posible que los hermanos se hiciesen la guerra entre sí. Sin embargo, tenía admiración por José Antonio Primo de Rivera como poeta, y sobre todo le tenía simpatía por aquel inocente coqueteo de juventud», (NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 102), a sus críticas al rechazo sufrido por ser identificada por distintos sectores con «una ideología política próxima al fascismo cuando no abiertamente ultraconservadora, extremista y antidemocrática» (*ibidem*, p. 181) y sus pronunciamientos a favor de deslindar arte y política: «yo trabajaba para todos aquellos que quisiesen disfrutar conmigo, sin cuestionarme si votarían a uno o a otro» (*ibidem*, p. 182).

³⁸ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 108.

tro, pudieron acaecer otros («En alguna ocasión Imperio ha dicho que posteriormente estuvo en dos ocasiones más con Hitler [...]. En alguna que otra entrevista también ha dicho que sólo vio a Hitler en una ocasión»).³⁹ En el Archivo Documental Legado Imperio Argentina se conserva una invitación del Führer dirigida a Imperio Argentina para encontrarse el sábado 4 de marzo de 1939 en la Cancillería del Reich.

Para cerrar esta cuestión y retomando la idea de Miraux sobre la posibilidad de examinar determinados elementos como las aceleraciones en las narraciones autobiográficas, resulta interesante contrastar cómo parece que en *Malena Clara* el tiempo da la sensación de acelerarse o de sugerir una relación de continuidad entre la identificación de los signos que hacían de Berlín «una ciudad gris y triste», como carteles con prohibiciones de acceso a los judíos,⁴⁰ y el definitivo horror causado por la Noche de los Cristales Rotos —que erróneamente se fecha en el 28 de noviembre de 1938—,⁴¹ por un lado, y la marcha de la cantante de la ciudad («Me fui de Berlín con temor y con pena»),⁴² que queda sin fechar, por otro. En cambio, en Martín de la Plaza la anagnórisis causada por la terrible noche es relatada por Imperio Argentina como un punto de inflexión, pero no necesariamente de salida inmediata: «fue cuando le empecé a decir a Florián que aquello no podía ser, que teníamos que irnos». ⁴³ El efecto de salto o vacío temporal aumenta si tenemos en cuenta que en el pasaje anterior al ahora comentado —que comienza con «Estábamos en noviembre de 1938»⁴⁴— se nos ha referido la reanudación del rodaje en Berlín de *La canción de Aixa*, tras grabar los exteriores en Marruecos, algo que sucedió en enero de 1939.⁴⁵ Confróntese, igualmente, al hilo de esta cuestión la fotografía de la artista incluida en este texto [Figura , Imperio Argentina (fotografía personal)], cuya dedicatoria indica su pre-

³⁹ MARTÍN DE LA PLAZA, 2003, p. 109.

⁴⁰ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 126.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ MARTÍN DE LA PLAZA, 2003, p. 116.

⁴⁴ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 125.

⁴⁵ HEININK Y VALLEJO, 2009, p. 63.

sencia en la capital alemana en 1939: «Al gran artista Antonio Vico con toda mi admiración[.] Imperio Argentina [.] 1939. Berlín [.] “Aixa”». Obviamente, así leídas estas páginas actuarían como un mecanismo adicional de distanciamiento de la actriz con respecto a su experiencia en la Alemania nazi.⁴⁶

En lo tocante a la cuestión relativa a la hibridez hispano-argentina,⁴⁷ se erige como un puntal de la identidad biográfica y profesional de la artista que acabará cuajando en esa noción clave de estrella transatlántica. En la autobiografía esto va quedando patente a través de distintos pasajes referidos a esos dos ámbitos:

En cuanto a lo biográfico, y particularmente en lo tocante a sus orígenes, aunque se define como «tan argentina como la primera»,⁴⁸ nacida en el bonaerense barrio de San Telmo, enseguida se detalla la procedencia gibraltareña y malagueña de su padre y de su madre, respectivamente. Este particular mestizaje se subrayará aludiendo a otros elementos identitarios como el acento: «no era totalmente andaluz, sino también porteño».⁴⁹

No obstante, indagar en la forja de su perfil profesional resulta especialmente interesante para comprender su configuración transatlántica. En cierta medida, las memorias se construyen bajo el prisma de las «narrativas del estrellato»⁵⁰ —que encarnarán algunos de sus personajes, como Soledad, de *La Cigarra*—, puesto que nos llevan des-

⁴⁶ En esta línea, y en un trabajo aún *in fieri*, se está elaborando una cronología detallada del acontecer del rodaje de *La canción de Aixa*, tanto en Marruecos como en Berlín, a fin de conectarla con otros hechos ocurridos en la vida de la actriz en los últimos meses de 1938 y los primeros de 1939.

⁴⁷ Aunque estos son los dos componentes esenciales del mestizaje, también se podrían tener en cuenta otros elementos nacionales. En el caso del cine, podríamos considerar su encarnación de una cantante cubana en *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), o, en el caso de los temas musicales, la importancia que la propia artista concedía dentro de su repertorio al tema «Canto inca» (véase RUIZ Y FIESTAS, 1981, p. 67), que habría escuchado, en primera instancia, en Bolivia «a una criada que cantaba en quechua» y que posteriormente habría armonizado Ernesto Halffter (NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 31).

⁴⁸ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁰ WOODS, 2004, p. 41.

de el recuento de unos inicios humildes al triunfo artístico, pero en este camino se otorga un rol destacado a otro elemento.

Se trata de la épica del esfuerzo profesional, que se convierte en un *leitmotiv* vital desde los primeros compases de su biografía artística («[mis estudios de música] en los que me apliqué constante y esforzadamente durante muchos años», «Mi padre, sobre todo, era quien se encargaba de que yo ensayase a todas horas, y a veces se entraba la madrugada y seguíamos practicando»)⁵¹ y que termina por imponerse a otras facetas de su vida personal («aunque he estado casada tres veces y me he enamorado de algunos pocos hombres, mi mayor amor ha sido hacia mi trabajo, y siempre ha sido él quien ha salido ganando»)⁵².

El camino hacia el estrellato conjuga esa épica del esfuerzo con el reconocimiento de toda una serie de referentes, de raigambre internacional, que en ocasiones ella misma llega a denominar como *pigmalion*.⁵³ Su bautismo artístico lo administrarán, de hecho, dos eminentes figuras de la escena iberoamericana. Por un lado, Jacinto Benavente, quien le propondrá sustituir su primer nombre artístico (Petite Imperio) por el definitivo de Imperio Argentina precisamente en homenaje a Pastora Imperio, y Antonia Mercé, la Argentina.⁵⁴ Ambas aparecen junto con otros artistas españoles y latinoamericanos (Carlos Gardel, Francisco Spaventa), que fungen como referentes que jalonan la formación de su personalidad artística en sus primeros años. Por otro lado, la fusión iberoamericana de su naturaleza profesional quedaría plásticamente solidificada gracias a lo que podemos considerar un rito de paso crucial en su recorrido hacia el estrellato transatlántico. Me

⁵¹ NILE Y VÍLLORA, 2001, pp. 25 y 27.

⁵² *Ibidem*, p. 57.

⁵³ El tema de los *pigmationes* remite a su connotada admiración por las personas cultas, que trasluce un anhelo permanente en su trayectoria vital de superar la limitada educación formal infantil y juvenil. Uno de los elementos capitales de esta constelación de referentes lo constituye quien fuera su esposo y el director de sus filmes más conocidos: Florián Rey, a quien denomina «mi auténtico Pigmalión», NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 67. De este modo, su educación sentimental es leída a través de esta suerte de modelos, como Ángel Rossón, ayudante de dirección, o el poeta Rafael de Penagos.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 34.

refiero al momento en el que Encarnación López, la Argentinita, se decide a darle —en símil tauromáquico— la alternativa en 1925:

[en una única función] intervenimos las dos, cantando y bailando temas argentinos y españoles. Incluíamos una versión de *El pericón nacional*, con quince o veinte bailarines que terminábamos entrelazando los pañuelos que repetían los colores de las banderas de los dos países.⁵⁵

A partir de aquí se intensifica una trayectoria profesional que se concibe continuamente en un vaivén transatlántico traducido en giras, apariciones en medios o en estrategias provenientes de la industria cinematográfica. Pienso, por ejemplo, en la etapa en Joinville, donde se recurre a una operación que se mostrará enormemente productiva a la hora de conformar *star-systems* panhispánicos: la unión en la pantalla de dos figuras de la canción que ejercerán como referentes para públicos de una y otra orilla. Esto ocurre en el caso de Imperio Argentina y Carlos Gardel en el cortometraje *La casa es seria* (Lucien Jaquelux, 1933) y, especialmente, en el largometraje *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1933). Gracias a él se consolida su rol como estrella internacional.⁵⁶

Otra estrategia cinematográfica que incidió en su proyección transatlántica estuvo ligada a los propios distribuidores de sus cintas, que apostaron por su comercialización en Argentina. Así, la versión de Florián Rey de 1934 de *La hermana San Sulpicio* se convierte, para CIFESA, en «la primera película que la compañía presenta en la Argentina y la que, con su triunfo, permite abrir en Buenos Aires la primera sucursal de CIFESA en el mundo». ⁵⁷ Algo más adelante, los filmes realizados con la Hispano Film Produktion serían también distribuidos en Argentina por Aristón.⁵⁸

Por último, cabe aludir a otro aspecto significativo en la imagen que de la actriz se nos proporciona en *Malena Clara* porque, más allá del apoyo de los referentes formativos y del tema de los *pigmaliones*, Imperio Argentina subraya su carácter de mujer independiente y re-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁶ RODRÍGUEZ RIVA Y PIEDRAS, 2019, p. 23.

⁵⁷ DÍEZ PUERTAS, 2017, p. 92.

⁵⁸ MIRANDA, 2019, p. 69.

belde desde bien joven, por ejemplo, a través de los tempranos enfrentamientos con su padre. Esta independencia de criterio se proyecta también sobre lo personal, en su concepción de las relaciones amorosas y familiares, algo que la lleva a desafiar los convencionalismos sociales y religiosos del momento arrojando, por ejemplo, las amenazas de excomunión al proponerse divorciarse de Ramón Baíllo.

Este rasgo de su proceder conecta de nuevo con el tema principal de la construcción del estrellato, puesto que resulta operativo para reforzar su primacía frente a otras obligaciones o ante los otros grandes temas del libro: el amor («De obligármeme a optar entre mi desarrollo profesional y la atadura a un modelo familiar convencional y tradicional, no tenía dudas acerca de mi decisión: el arte ante todo»)⁵⁹ y, adicionalmente, las relaciones entre arte y política, como se aprecia al referir su actitud ante el intento de boicot de su actuación en el Carnegie Hall en 1952 por motivos políticos: «yo me negué [a suspender el espectáculo], porque estaba en juego algo que ya no tenía nada que ver con el éxito o el fracaso, con el dinero o la ruina, con cantar o no cantar. Ahora se trataba de mí, de mi propia dignidad; ésa era la cuestión, y no otra».⁶⁰

En resumen, *Malena Clara* remite una y otra vez a ese *ostinato* del estrellato transatlántico a través de diversos mecanismos que abarcan tanto el ámbito de lo privado como el de lo profesional. Conjuntamente, se conjuga y se apoya en otras ideas fuerza que presiden la autobiografía como son la épica del esfuerzo o en el despliegue de una panoplia de referentes que le otorgan un argumento de autoridad en su autoafirmación como una artista con una proyección panhispánica. Sin embargo, todos estos esfuerzos se mostrarían vacuos si no estuvieran refrendados por la facticidad de su actividad profesional en España, Argentina, Francia, Alemania, Italia, EE. UU., etc. Precisamente, en el siguiente epígrafe tendremos la oportunidad de revisar brevemente una de las etapas de su carrera en la que con más claridad se aúnan los elementos transatlánticos tanto en la propia experiencia vital como en las representaciones fílmicas aludidas.

⁵⁹ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 177.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 218.

FICCIONALIZAR LOS LAZOS TRANSATLÁNTICOS: *CAFÉ CANTANTE* (1951)

Dentro de los elementos que integran la gramática del estrellato transatlántico ha de atenderse a narrativas de ficción que se unieron al resto de elementos mencionados a la hora de cultivar este perfil de actrices como Imperio Argentina. Al hilo de ello, resultan muy significativos sus largometrajes del periodo 1946-1951, rodados entre Argentina y España: *La maja de los cantares*, *La Cigarra*, *La copla de la Dolores*, *Café Cantante*.

Las dos primeras fueron dirigidas por Perojo para Argentina Sono Film respectivamente en 1946 y 1947. Tras una nueva estancia en España, donde Imperio Argentina grabará *La Cigarra* (Florián Rey, 1948), la actriz retornará a Argentina para protagonizar la película que será ahora nuestro objeto de análisis preferente: *Café Cantante*, dirigida por el gaditano Antonio Momplet y estrenada en 1951.

En cuanto a las dos primeras cintas, varios factores convergieron para que dos de las mayores estrellas de la industria cinematografía española de la Segunda República y del primer franquismo coincidieran en dos producciones argentinas. En ambos filmes se recurrió a géneros, caracteres y motivos procedentes del folclore español (la virtud femenina aragonesa y el color local andaluz) con el objeto de atraer el interés de la audiencia latinoamericana.

En primer lugar, y de acuerdo con lo argüido por Castro de Paz,⁶¹ algunos directores españoles con reconocidas carreras profesionales y de manifiesta adhesión al nuevo régimen (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín o José Buchs) apreciaron que sus producciones eran contempladas con reticencia o infravaloradas por las instancias administrativas y la crítica oficial. Esta situación propició su entrada en crisis, el exilio voluntario o, finalmente, el alejamiento de la profesión. De este modo, Perojo decidió asentarse en Argentina.

Aunque se desconocen las razones exactas, parece que una combinación de factores personales y circunstanciales empujaron a Perojo a rodar fuera de España. Gubern denomina «un campo apto para las

⁶¹ CASTRO DE PAZ, 2002, p. 59.

especulaciones»⁶² a la discusión sobre las razones que lo movieron a trasladarse a Argentina a pesar de tener ofertas profesionales en España. En este sentido, resulta interesante destacar la opinión de la hija de Perojo, Carmen, quien prima el factor profesional, destacando las interesantes ofertas que su padre tenía en el país sudamericano.⁶³ Finalmente, Perojo llegó a Argentina el 14 de noviembre de 1942 gracias a un acuerdo con Pampa Film y a una invitación del Ministerio de Instrucción Pública.⁶⁴

El segundo factor que propició el encuentro de Perojo e Imperio Argentina en tierras americanas se halla relacionado con la trayectoria profesional de la actriz. Aunque había protagonizado resonantes éxitos durante el periodo republicano (*La hermana San Sulpicio*, 1934; *Nobleza baturra*, 1935; o *Morena Clara*, 1936), después de *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), tan solo había tomado parte en la fallida *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945). Gubern sostiene que esta situación impelió a Perojo a rescatar a Imperio Argentina para la industria filmica del país que vio nacer a la folclórica.⁶⁵ En cuanto a lo que a las razones personales respecta, De la Plaza apunta que la ruptura con Joaquín Goyanes, guionista de *Bambú*, pudo ser un detonante para tomar la decisión de viajar a Argentina.⁶⁶ Imperio arribó a Buenos Aires el 5 de enero de 1946.

La tercera clave necesaria para entender el origen de *La maja de los cantares* y *La copla de la Dolores* está vinculada con el actor y productor español Ricardo Núñez, quien se había trasladado a Argentina después de la Guerra Civil. En 1946 Núñez comenzó a colaborar con la empresa Argentina Sono Film, creada en los primeros años de la década anterior. De esta unión comercial surgirían esas dos obras.⁶⁷ El público objetivo de ambas estaría compuesto no solo por los inmigrantes españoles, sino que, como Juan Carlos Gárate, miembro de

⁶² GUBERN, 1994, p. 374.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 373-374.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 401.

⁶⁶ DE LA PLAZA, 2003, p. 151.

⁶⁷ GUBERN, 1994, p. 399.

Argentina Sono Film, le aseguró a Gubern, ambos proyectos trataban de atraer a una audiencia continental.⁶⁸

Finalmente, Gubern identifica otro factor que propiciaba que se optase por explotar el atractivo estelar de Imperio Argentina desde producciones realizadas en Buenos Aires. Parte de las grandes figuras femeninas argentinas (como Libertad Lamarque o Delia Garcés) comenzaron a trabajar en la pujante industria mexicana después de que Perón llegara al gobierno en 1946.⁶⁹

La fórmula no se agotó con estas dos películas, puesto que Imperio Argentina, tras haber grabado en España *La Cigarra*, retornaría a Buenos Aires para protagonizar *Café Cantante*. Este filme fue rodado por Antonio Momplet en 1951 para la firma Cosmos Film. Imperio Argentina había visitado Buenos Aires después de la realización de *La copla de la Dolores*, ya que tenía que atender ciertos contratos radiofónicos. Sin embargo, y como ella misma reconoció, se estableció en Buenos Aires en su siguiente viaje no solo por *Café Cantante*, sino a causa de la muerte de su madre en Málaga y la zozobra emocional consiguiente.⁷⁰

Al igual que en *La maja de los cantares* la acción toma lugar en el siglo XIX. A través de un intertítulo inicial se mencionan específicamente las décadas de 1860 y 1870 y Andalucía, como el momento y el lugar en el que se localiza la forja de un nuevo espacio musical y sociológico: el café cantante. Gracias a este intertítulo, se introduce además el arquetipo de la Petenera, que constituye un marco temático fundamental para leer esta obra: «de cuya vida no nos queda más que una copla donde pregona que fué [sic] la perdición de los hombres...». ⁷¹ La reescritura filmica de este arquetipo se lleva a cabo a través de los tópicos de pasión, sangre, belleza y flamenco típicos de la imagen romántica de An-

⁶⁸ *Ibidem*, p. 413.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 400.

⁷⁰ NILE Y VÍLLORA, 2001, p. 192.

⁷¹ Los intertítulos preliminares se cierran con esta oración que acaba de redondear el marco referencial en el que se desea situar al espectador y que, a su vez, enlaza con la naturaleza de la cinta como una nueva capa interpretativa en la construcción palimpséstica del arquetipo de la Petenera: «Esta es la leyenda, sombra y sueño como todas las leyendas, de esa vida, viva en el viento por milagro de una copla inmortal... La Petenera!... [sic]».

dalucía desarrollada por diversos autores extranjeros y patrios. En este caso, los motivos recurrentes quedan encarnados por la artista Rosario la Petenera (Imperio Argentina), quien se ve atrapada en un torbellino de amor y crimen que concluye con su muerte.

Al inicio, Pacorro y Rosario celebran su casamiento en el café cantante donde ella trabaja como artista. Sobre su valía profesional, el dueño del establecimiento y antagonista del filme, don Paco, sentenciará: «no ha pasado por mi café cantante, ni por la comarca otra artista como Rosarillo». El componente profesional de la artista, no exento de carga erótica, es un elemento esencial en esta reescritura del arquetipo que, a su vez, remite implícitamente a una interconexión entre persona (Imperio Argentina) y personaje (Rosario).

Al poco, se nos presenta al juez, quien busca al criminal apodado el *Relojero*.⁷² No obstante, los fastos se ven truncados porque un desconocido asesina al novio. Ante el cadáver de su hijo, Gabriela maldice al asesino, deseándole la muerte cuando crea encontrar la felicidad, anticipando así los hechos que habrán de acaecer finalmente. A través de diversas premoniciones se mantiene la tensión y se presagia que la tragedia es irremediable. Este es el caso de la escena en la que Gabriela le echa las cartas a Rosario, a quien se le augura la muerte. Además, la cinta se abre con una prolepsis que nos hace partícipes de la visión que Rosario tendrá en su agonía: sobre el tablado del café cantante se le aparecen los distintos protagonistas del drama. El recuerdo de las palabras de estos constituye mensajes de amor, muerte y justicia que resuenan en la mente de la moribunda Rosario. Al final de la historia, se enlazarán circularmente con esta visión, aunque será salvada de una forma elíptica, para prácticamente concluir con el beso postrero de los dos amantes. Este recurso potencia el ambiente de misterio y desdicha que impregna toda la obra y que, a su vez, entronca con el lugar común que considera la petenera como un palo flamenco rodeado de un cariz, hasta cierto punto, maldito.⁷³

⁷² *Café Cantante* se construye también gracias a procedimientos propios de la narrativa policial centrados, sobre todo, en la pareja juez-don Paco.

⁷³ En este sentido, López Ruiz apunta: «El canto [por peteneras] está envuelto en misteriosa leyenda no exenta de superstición hasta el punto de que algunos artistas se niegan a interpretarlo» (2007, p. 60).

Tras la muerte de Pacorro, se anuncia que Rosario volverá al tablado; paralelamente, el Rondeño comienza a expresar un vivo interés por ella. Asimismo, a través de diversas intervenciones del juez, y de un modo cada vez más evidente, se irá aludiendo a la identificación del propietario con el Relojero. Don Paco queda dibujado como un hombre brutal y celoso. Así pues, su pasión por Rosario le hará tramar el asesinato del Rondeño en una celada. En el tiroteo se ve envuelto un hombre sin identificar, quien en su huida llegará a la habitación de Rosario, donde se refugia.

Al recuperarse, se descubre que el desconocido —llamado Pepe Luis— es el asesino de Pacorro, y que ha viajado desde América para pedirle que se case con su hermana para salvar su honra. De ahí que la muerte de Pacorro hubiese sobrevenido al haberse negado este a atender los deseos de Pepe Luis. Rosario experimenta una anagnórisis gracias a la cual descubre la verdadera identidad de su esposo, por lo que se decide a cuidar al malherido Pepe Luis y, posteriormente, a auxiliarlo en su huida. No obstante, la casa está vigilada, y Pepe Luis y Rosario acceden a ser asistidos por el criminal don Paco, desenmascarado ya a estas alturas del filme. Sin embargo, este personaje traiciona el pacto y facilita que Gabriela delate a Pepe Luis antes de que pueda escapar. Su intención es que lo maten para hacer creer que se trataba del Relojero.

En la siguiente escena, don Paco intenta cobrarse su ayuda forzando a Rosario —quien queda asociada a los símbolos de la cruz frente a la que medita y la pistola que ha preparado antes de la llegada del facineroso—. Sin embargo, en ese momento vuelve Pepe Luis, luchan y este lo vence. Pepe Luis y Rosario se esfuerzan por escapar, pero don Paco le dispara a ella antes de que puedan lograrlo. Al poco, Joselillo mata a don Paco, y ella expira en brazos de Pepe Luis frente al tablado.⁷⁴

La película, cuyo argumento es del propio Momplet, ofrece una lectura a contrapelo del arquetipo, donde quien sufre distintas violencias causadas por manos masculinas es la propia Petenera: así, pierde

⁷⁴ Este final evoca lo sucedido en los últimos momentos de *La copla de la Dolores*, donde el antagonista Flaco acaba siendo asesinado por uno de los mozos más débiles del pueblo, a quien ha humillado en diversos momentos de la narración.

a su marido, asesinan a su nuevo pretendiente y, finalmente, acaban con su vida. Para considerar cómo se establece el arquetipo de la Petenera en el flamenco resulta clave la labor de Antonio Machado y Álvarez en su seminal *Colección de cantes flamencos* (1881), donde recopilaba ya varias letras de peteneras en las que se definía el motivo central de *la perdición de los hombres*. De hecho, la primera que presenta es la siguiente: «Quien te puso petenera / No te supo poner nombre, / que debió de haberte puesto / ¡Niña de mi corasón! / Que debió de haberte puesto / La perdición de los hombres».⁷⁵ En *Café Cantante*, en cambio, el honor y la honra de la protagonista del filme de Momplet quedan inmaculados, reconfigurándose el arquetipo de la Petenera como el de una mujer «digna» (fiel, valiente, dispensadora de cuidados)⁷⁶ en su trato con los hombres, aunque estemos ante un arquetipo trágico al fin y al cabo.

Si ampliamos el foco, podemos afirmar que ambas versiones del arquetipo conectan de un modo más profundo con el mito de Lilith, con el arquetipo de la *femme fatal*, que tan extenso recorrido y encarnaciones ha tenido a lo largo la historia. Eetessam concluye que existen dos constituyentes invariables y permanentes que singularizan este mito: la maldad y el atractivo sexual.⁷⁷ En *Café Cantante* el primero de ellos se subvierte y el segundo se rebaja en intensidad. La reescritura del arquetipo actúa como una lente a través de la que juzgar y «salvar» a la protagonista femenina, colocando en el centro de ese proceso su intimidad amorosa. Así, su proceder sentimental es evalua-

⁷⁵ MACHADO Y ÁLVAREZ, 1974, p. 171. Otras de las letras que versan sobre el motivo aparecen a continuación: «¡Mal haya la petenera / Y quien la trajo a esta tierra! / Que la petenera es causa / ¡Soleá, y más soleá! / Que la petenera es causa / De que los hombres se pierdan» (*ibidem*, p. 172), o «Una mujé fue la causa / De mi perdición primera: / No hay perdición en er mundo / ¡Niña de mi corasón! / No hay perdición en er mundo / Que por mujeres no benga» (*ibidem*, p. 174).

⁷⁶ Los cantes provenientes del café, en la voz de Rafael Farina, acompañan y complementan las acciones de los personajes en distintos momentos. Con Rosario en pantalla, escuchamos «Ven acá remediadora de mis penas y de mis males», tras la recuperación de Pepe Luis; o, cuando este pretende huir del café desde los aposentos de Rosario, oímos: «El gallo en su gallinero se sacude y luego canta. El que duerme en cama ajena, de madrugada lo levantan».

⁷⁷ EETESSAM, 2016, p. 277.

do —aunque positivamente según los parámetros empleados— de acuerdo a un marco constrictivo, que la somete a un escudriñamiento permanente —de hecho, se escenifica una pesadilla de Rosario que evidencia su temor a que su incipiente amor por Pepe Luis sea descubierto por Gabriela—.

La rectitud moral y la capacidad artística —reconocida no solo a través de los diálogos, sino también gracias a las propias actuaciones— se instituyen en el centro de la construcción del personaje que encarna Imperio Argentina. A este modelo prestigiado se enfrenta la brutalidad y la violencia de don Paco, incapaz de admitir la negativa de Rosario ante sus aproximaciones amorosas, lo cual le lleva a acabar con la vida de ella. La decisión final de Rosario de huir con Pepe Luis y, tras el mortal disparo, el beso conclusivo, junto con su intención de morir a los pies del tablado y el hecho de que la película se cierre con una nueva visión del mismo —ahora ocupado por Ángel Pericet y otros artistas que danzan al son de unas alegrías interpretadas por Farina—, ejercen una fuerza subversora contra el arquetipo, al tiempo que subrayan el valor y la independencia que Rosario muestra ante la conducción de su propia vida sentimental y la capacidad liberadora de la práctica profesional.

En lo que a la construcción del estrellato transatlántico se refiere, *Café Cantante* escenifica a través del amor entre Rosario y Pepe Luis la unión hispano-argentina patente también en *La Cigarra*. No obstante, el largometraje de Momplet posee la particularidad de llevar a cabo este hermanamiento a través del drama musical, no de la comedia. En las coproducciones de la década de 1950 y de la primera mitad de los sesenta, el formato genérico propuesto por Momplet quedaría a un lado al optarse por uno más distendido, aunque se mantuviese el motivo básico del amor entre personajes de diversa procedencia geográfica (normalmente, hombre mexicano y mujer andaluza) para plasmar la fraternidad hispanohablante. En resumen, *Café Cantante* reforzaba el perfil transatlántico de Imperio Argentina recurriendo, en esta ocasión, a una herramienta de naturaleza ficcional: el amor intercontinental. Se conseguía, en fin, solidificar a través de ficciones filmicas el resto de estrategias que conformaban la gramática del estrellato transatlántico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICOS

Bibliografía

- CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido*, Barcelona, Paidós, 2002.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Celebridades del Cancionero. Imperio Argentina*, n. 4, 1943.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*, Madrid, Síntesis, 2017.
- DYER, Richard, *Stars*, London, British Film Institute, 2009.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh, «Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la “femme fatale” en las literaturas europeas», tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Martínez-Falero Galindo, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40004/> [Consultado el 15/01/2022].
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J., *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- «Entrevista a Pedro Manuel Vállora», 8 de enero de 2022, inédita.
- GARCÍA MAROTO, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
- GUBERN, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1994.
- GUERRERO, Miguel, «Invitación del Führer», Legado Imperio Argentina. Disponible en <https://legadoimperioargentina.omeka.net/items/show/75> [Consultado el 12/01/2022].
- HEININK, Juan B. y C. VALLEJO, Alfonso, *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, vol. F-3, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2009.
- LEJEUNE, Philippe, «El pacto autobiográfico», *Anthropos*, número extraordinario 29, 1991, pp. 47-61.
- LÓPEZ RUIZ, Luis, *Guía del flamenco*, Madrid, Akal, 2007.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1974.

- MANSO, Carlos, *Imperio Argentina (mito y realidad)*, Buenos Aires, El Francotirador Ediciones, 1999.
- MARTÍN DE LA PLAZA, *Imperio Argentina. Una vida de artista*, Madrid, Alianza/El Delirio, 2003.
- MARTÍNEZ DEL BAÑO, Benito, «Copla, flamenco y cine: Conchita Piquer, pionerismo y polivalencia», *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, n. 18, 2021, 141-149. Disponible en: <<https://doi.org/10.6018/flamenco.485251>>. [Consultado el 10/01/2022].
- MIRANDA, Laura, «Imperio Argentina, Florián Rey y CIFESA: el éxito de los musicales folklóricos españoles en la Argentina de los años treinta», *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, vol. 1, Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), Santander, Shangrila, 2019, pp. 40-73.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MONTIEL, Sara (con la colaboración de Pedro Manuel VÍLLORA), *Memorias. Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta, «El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*», *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 20, 2004, 25-46. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3906> [Consultado el 11/01/2022].
- NILE DEL RÍO, Magdalena (con la colaboración de Pedro Manuel VÍLLORA), *Imperio Argentina. Malena Clara*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- RODRÍGUEZ RIVA, Lucía y PIEDRAS, Pablo, «De tangos y tonadas: Carlos Gardel se encuentra con Imperio Argentina en Joinville», *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, vol. 1, Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), Santander, Shangrila, 2019, pp. 18-39.
- RUIZ, José y FIESTAS, Jorge, *Imperio Argentina. Ayer, hoy y siempre*, Sevilla, Argantonio, 1981.

- SANTAMARÍA, Eva, «Homenaje a Imperio Argentina. Con Carlos Manso» [programa de radio], *Letras y Notas*, 28 de octubre de 2021 [fecha de la subida a Ivoox]. Disponible en <https://letrasynotas.com/imperio-argentina-entrevista-homenaje/> y en https://www.ivoox.com/imperio-argentina-con-carlos-manso-audios-mp3_rf_77455003_1.html [Consultado el 8 de enero de 2022].
- YRAOLA, Aitor, «“Misión españolista”: los camaradas Florián e Imperio con Hitler y el Dr. Goebbels», *Filmhistoria Online*, vol. 9/3, 1999, s. p. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12380> [Consultado el 07/01/2022].
- WOODS, Eva, «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy of the late 1930s and 1940s», *Spanish Popular Cinema*, Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (eds.), Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 40-59.

Archivos

- Archivo Documental Legado Imperio Argentina, Torremolinos. Colección digital disponible en: <https://legadoimperioargentina.omeka.net> [Consultado el 14/01/2022].
- Biblioteca Fundación Juan March, Madrid.

Lecturas inéditas desde la música, la etnología y el periodismo: tres mujeres en el campo indigenista a mediados del siglo xx*

LAURA GIRAUDO

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

México, años cuarenta del siglo xx. Son los años de la Segunda Guerra Mundial, de la consolidación del proyecto posrevolucionario mexicano y de la configuración del indigenismo continental alrededor del Instituto Indigenista Interamericano (desde ahora III), con sede en la Ciudad de México. Son también años cruciales para la definición disciplinaria (entre otras, de la antropología social y de la práctica etnográfica, de la etnomusicología y del folclor) y para la innovación tecnológica en la «captura» de imágenes y sonidos.

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HeterQuest «La heterogeneidad en cuestión: saberes y prácticas cruzadas en el derecho, el indigenismo y lo social. Mesoamérica y área andina, época contemporánea» PID2019-107783GB-I00, financiado por MCIN / AEI / 10.13039/501100011033.

En este momento y lugar coinciden las trayectorias de tres mujeres cuya relevancia para sus respectivos ámbitos es tan destacable como el escaso conocimiento que tenemos de ellas: Henrietta Yurchenco (1916-2007), Anne Chapman (1922-2010) y Gertrude Duby (1901-1993). Las primeras dos originarias de Estados Unidos, la tercera de Suiza, llegaron a México en diferentes momentos de su vida: en su edad madura Duby; más joven, pero con cierto recorrido, Yurchenco; muy joven y todavía en formación Chapman. Para las tres, la experiencia del viajar —el viaje que las conduce al México real e imaginado, los viajes que realizarían dentro y fuera del país— irá consolidando su trayectoria personal al mismo tiempo que abrirá perspectivas inéditas en diferentes y específicas áreas de conocimiento.

Las tres, además, colaboran con el III y el campo indigenista continental (e internacional), entonces en formación, y contribuyen a la discusión, a la investigación y a los proyectos indigenistas. Situándose entre la ciencia y el arte, sus estudios contribuyeron a las dos vertientes de la aproximación indigenista del momento: la de modernización y la de indianización, ambas necesarias si bien en ambivalente relación entre sí.¹

Este ensayo se propone rescatar la contribución de estas tres mujeres a la música, la etnología y el periodismo, considerando también su participación en proyectos patrocinados por el III y reflexionando sobre sus miradas hacia la realidad mexicana y sus acciones para transformarla. Dedicaremos un epígrafe a cada una de ellas para finalmente concluir destacando coincidencias y diferencias, y proponiendo ampliar la mirada hacia otras mujeres y figuras generalmente obviadas cuyo futuro estudio, quizás, abriría camino hacia una relectura del indigenismo mismo.

¹ Acerca del indigenismo como campo y la intrínseca ambivalencia de sus proyectos, véanse GIRAUDO 2012; GIRAUDO y MARTÍN SÁNCHEZ (eds.), 2011.

UNA PIONERA DE LA GRABACIÓN DE CAMPO: HENRIETTA YURCHENCO

En primer lugar, soy extranjera,
y segundo, voy sola, sin marido o familia.²

En todos los años entre indígenas,
nunca me sentí más a gusto que con los seris [...]
no sé si fue por ser extranjera, por ser mujer,
o tal vez porque creyeron que tenía poderes de chamán.³

Procedente de una familia de refugiados ucranianos residentes en New Haven, Henrietta Weiss se casó a los veinte años con el pintor Basil («Chenk») Yurchenco y seguirá manteniendo su apellido incluso después de separarse. Su primer viaje a México en 1941, propiciado por la amistad con Rufino y Olga Tamayo, quienes también vivían en Nueva York, aconteció en la angustiosa coyuntura de la guerra en Europa y de la pérdida del empleo para ambos en el clima de sospechas de «comunismo» fomentado por el FBI. En Nueva York, había trabajado como locutora de música folclórica en la emisora radiofónica municipal WNYC, dirigiendo programas como «Adventurs in Music» y «Folksongs of America», lo que le serviría como carta de presentación una vez en México.

En los recuerdos de Yurchenco, fueron los relatos del pintor y la invitación a acompañar a la pareja mexicana en un viaje por carretera de regreso a su país a determinar que el lugar a donde huir fuera México. Allí se definiría su trayectoria como «etnomusicóloga», algo que quizás no derivó de una decisión consciente,⁴ pero que, desde sus

² Esta frase, incluida en sus memorias, se toma del diario de la segunda expedición, estando en Tenejapa, Chiapas, en septiembre de 1942, después de acudir a una fiesta en la que su presencia ocasionó una pelea de unos hombres borrachos, de allí que decidiera que, para estar a salvo, no iba a «coquetear» o usar «ropa provocativa» y que se «comportaría como una monja». YURCHENCO, 2003, p. 65.

³ YURCHENCO, 2003, p. 94.

⁴ En el prefacio de la versión inglés de sus memorias (2002) afirmaba: «I became an ethnomusicologist. This was not a conscious decision on my part; it just evolved little by little, over many years. This is the story of how it happened». Esta frase aparece como incipit del trabajo de BITRÁN, 2018. Aquí empleamos la versión española de

primeras expediciones, parece haberse delineando con claridad mediante una actitud de protagonismo y profesionalidad y, al mismo tiempo, de cercanía con las personas.

El hecho de ser extranjera y mujer tuvo cierta importancia en los viajes de trabajo de campo y en sus memorias. Yurchenco relata varios episodios desagradables, como el ocurrido en Tenejapa al que alude la primera cita de este epígrafe, o el «interés» hacia ella del entonces gobernador de Chiapas, frustrado por las circunstancias, relatadas con divertida ironía.⁵ En sentido contrario, nuestra segunda cita alude a un efecto positivo, especialmente en sus relaciones con los seri, sobre los que había leído que «eran guerrilleros con costumbres repugnantes», algo que se reveló del todo infundado. Quizás se trató en este caso también de un reconocimiento de autoridad: Yurchenco era mujer, extranjera y viajaba sin marido, pero no «sola», sino acompañada por hombres en posición subordinada, siendo ella quien dirigía las investigaciones.

Después de su primer viaje como turista en el verano de 1941 —en el que, al asombro por la «fantasía de colores y aromas» del valle de México, se sumó la suerte de asistir a la Guelaguetza en Oaxaca—⁶ Yurchenco siguió viajando como «investigadora». La ocasión surgió de una carta de John H. Green, un ingeniero de sonido de Nueva York, que quería ir a México con su grabadora, una enorme máquina Fairchild. Fue facilitada además por la amistad de Yurchenco con la bailarina Waldeen, que fungió de enlace con el rector de la Universidad de San Nicolás, en Morelia, a quien presentaron el proyecto de una expedición de grabación en Michoacán. El director del Palacio de Bellas Artes, Benito Coquet, ofreció una camioneta, un chofer y un acompañante, Roberto Téllez Girón, de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP). En tres semanas, consiguieron grabar más de 125 canciones, sobre todo en idioma p'urépecha (entonces llamado «tarasco»).

las memorias (YURCHENCO, 2003), más amplia que el original inglés, en la que se incluye documentación de su archivo personal y del archivo del III.

⁵ En ese caso, le «salvó» un asesinato en Chamula, YURCHENCO, 2003, p. 67.

⁶ *Ibidem*, p. 40 y p. 46.

Es posible que la personalidad y el dinamismo de Yurchenco, además del empleo de un equipo de grabación entonces inaccesible en México, oscurecieran en parte el trabajo de Téllez Girón y de los demás investigadores mexicanos que, antes, habían documentado la música popular e indígena por audiotranscripción.⁷ La conferencia pública que siguió a la expedición de Michoacán marcó el inicio de su protagonismo y el reconocimiento de su capacidad profesional y organizativa. Escrita en inglés por Yurchenco y expuesta por Téllez Girón, quien la tradujo al español, se celebró en la biblioteca de la embajada de Estados Unidos y fue promovida por la Escuela de Antropología que dirigía Daniel Rubín de la Borbolla. Yurchenco recordaría el evento como una salida en escenas en la que cuidó especialmente su imagen, al no hablar directamente, sino por intermedio de su acompañante, y por encontrarse ante un público formado principalmente por antropólogos y no por músicos como esperaba: «salí al escenario en un traje sastre verde limón y en la cabeza un turbante rosa solferino».⁸

De allí surgieron más oportunidad de trabajo: otra expedición, esta vez a Chiapas, y una serie de programas radiofónicos de música indígena de todo el continente (una experiencia absolutamente inédita). La primera propuesta llegaría del gobernador de Chiapas por medio de su mano derecha, Bernardo Reyes, recibiendo además el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dirigido por Alfonso Caso, quien prestó su grabadora, unos discos y ofreció como ayudante al antropólogo Raúl Guerrero. Yurchenco rindió su informe sobre el viaje a Chiapas del verano de 1942 como «directora».⁹ Al relatar esta expedición, Yurchenco enfatizaba la importancia de la ma-

⁷ Así lo considera MINKS (2021, pp. 9-11), que destaca además que, a pesar de las posibilidades ofrecidas por el equipo de grabación en el trabajo de campo y su «autenticidad», la metodología de audiotranscripción implicaba mayor interacción con los cantantes y con los músicos.

⁸ YURCHENCO, 2003, p. 53.

⁹ «Informe sobre la música indígena del estado de Chiapas, basado en una expedición hecha a través de ese estado en el verano de 1942», firmado por Yurchenco y fechado en febrero de 1943. Pertenece a su archivo personal, reproducido en *ibidem*, pp. 63-64.

quina grabadora, con la que había conseguidos más de 100 sones, y afirmaba que, sin su empleo, las muchas investigaciones realizadas sobre la música de «nuestros indígenas» «no tendrían prácticamente gran utilidad».¹⁰

En ese artículo, anunciaba la segunda oportunidad surgida tras la conferencia —la serie de programas de radio con música indígena— que se transformaría en un proyecto coordinado por el III y con el apoyo de la SEP y de la Biblioteca del Congreso de EE.UU. hasta 1946.¹¹ En ese marco, Yurchenco realizó expediciones para registrar la música y las sonoridades de comunidades cora en Nayarit, huichol en Jalisco, tzeltal y tzotzil en Chiapas, seri y yaqui en Sonora y rarámuri en Chihuahua. También viajó a Guatemala en 1945, justo después de la caída del dictador Uribe y gracias al apoyo del gobierno de Arévalo recién inaugurado, para realizar grabaciones entre las comunidades quiché, kekchí, ixil y tzutujil. Se sentiría como «una heroína por un instante» al regresar de la expedición a la región cora-huichol, donde había sido la primera en grabar música y, en Guatemala, adquirió «la posición de una estrella de cine».¹²

En el encabezado del currículum que presentó al III en el verano de 1942 para ser contratada para los programas radiofónicos (y que probablemente se actualizaría justo después para incluir el proyecto de grabaciones) podemos leer: «Henrietta Yurchenco, de Nueva York, músico y directora de radio, presentaciones musicales y folklóricas».¹³ Entre su primera aportación a la revista del III, *América Indígena*, en

¹⁰ YURCHENCO, 1943, p. 311.

¹¹ Gilbert Chase (encargado de música latinoamericana en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.) a Gamio, el 26 de abril de 1943; Gamio al embajador Messersmith, el 5 de julio de 1943, AHIII, Expediente: «Propaganda por Radio, México, 1940-1943». La Biblioteca del Congreso aportó la grabadora, discos para grabar y parte de los gastos de campo. La SEP contrató a Yurchenco, aportó personal propio (Téllez Girón y Luis Sandi, jefe de la Sección de Música), y cubrió los restantes gastos de viaje.

¹² YURCHENCO, 2003, p. 89 y p. 99.

¹³ «Personal. Henrietta Yurchenco», AHIII, Expediente: «Propaganda por Radio, México, 1940-1943». Documento sin fecha, cuya parte mecanografiada llega hasta el abril de 1942, a la que se añadió manualmente la expedición a Chiapas del verano y los programas radiofónicos «en preparación».

1943, y la segunda, en 1946, su calificación pasó de «música» a «musicólogo». Se amplió notablemente la nota biográfica gracias a las expediciones realizadas, desde las iniciales «investigaciones de música indígena en Michoacán y Chiapas», que solo identificaban a los estados visitados, a las que resaltaban los diferentes grupos indígenas: «Ha hecho investigaciones de música indígena entre los tarahumaras, yaquis, coras, huicholes, tarascos, seris, tzeltales, tzotzils en México y Cakchiqueles en Guatemala».¹⁴

A partir de su viaje a la región cora-huichol, Yurchenco tuvo también otro acompañante, el fotógrafo Agustín Maya, con quien compartió las dificultades de los caminos y lo inhóspito de algunos de los lugares, además de los problemas con el pesado equipo de grabación, que necesitaba energía eléctrica para funcionar, u otros inconvenientes difíciles de prever o evitar.¹⁵ Sin embargo, incluso las «pruebas» más complicadas, como cruzar un río, evitar los alacranes, comer chile o la escasez de la dieta, no mermaron el entusiasmo por «la posibilidad de encontrar música prehispánica, todavía viva y palpitante»¹⁶ y la fascinación por los lugares y las gentes que iba conociendo y las experiencias vividas:

A veces viajábamos de noche. Eran momentos maravillosos; las plantas, los cactus y los árboles bajo el pálido reflejo de la luna, tenían un halo misterioso como si estuviéramos en otro mundo, otro planeta. Mi sueño de descubrir tierras desconocidas estaba realizándose.

¹⁴ «Colaboradores», 1943; «Colaboradores», 1946.

¹⁵ En la primera expedición a Chiapas, por ejemplo, se tomaron unos setecientos pies de película de 16 mm, pero parte se echó a perder al caerse la mula de carga. «Informe sobre la música indígena del estado de Chiapas», en YURCHENCO, 2003, p. 63. Para resolver el problema de obtener energía eléctrica para la máquina grabadora, aconsejaba llevar un motor de gasolina capaz de producir energía eléctrica alterna: a pesar de ser voluminoso, lo era menos que el total de los acumuladores, convertidor y el aparato para cargarlos, YURCHENCO, 1946, pp. 30-31. En San Bartolomé de los Llanos, en 1942, al conectar el equipo de corriente alterna a la corriente directa del lugar, se quemaron todos los cables, YURCHENCO, 2003, pp. 66-67.

¹⁶ YURCHENCO, 2003, p. 69.

Durante la siguiente semana tuve experiencias que jamás podré olvidar por ser las más primitivas; sentí que estaba presente no en el siglo xx, sino en el xviii o tal vez mucho antes.¹⁷

Su posición de mujer independiente —más todavía al tener su marido que regresar a los Estados Unidos justo antes de que empezara el proyecto del III¹⁸— le facilitaba quizás reconocer las voces de otras mujeres y su importancia:

Años después comprendí que, en todo el mundo, las mujeres son las que cantan de la vida íntima, las emociones y los sentimientos. Ese día en un remoto rancho de la sierra mexicana fue cuando oí por primera vez la voz de mujer, independiente e individual.¹⁹

El interés principal de la musicóloga era descubrir elementos de música prehispánica que hubieran supervivido, una fascinación que le llevó a grabar, entre 1942 y 1946, aproximadamente un millar de piezas musicales de catorce grupos indígenas entre México y Guatemala, mientras alertaba sobre el peligro de su desaparición.²⁰ Sobre este tema volvería en varias ocasiones, incluso años más tarde.²¹ Sin embargo, no iba en busca de la «pureza» de la música indígena: consideraba que los géneros tradicionales podían también innovarse y presentar elementos creativos.²² Ya en 1946, de hecho, afirmaba que podía resultar imposible distinguir entre estilos nativos e importados y que podían darse diferente tipo de relaciones entre formas musicales de distinta procedencia.²³

¹⁷ *Ibidem*, p. 76 y p. 81.

¹⁸ Sobre ello, afirmaba: «ahora era dueña de mi tiempo y mi vida», *ibidem*, p. 69. En 1945 se separarán. MINKS (2021) destaca su espíritu independiente, en la profesión y en la vida personal, al mencionar la relación con su esposo y con el antropólogo Juan Comas, entonces secretario del III.

¹⁹ YURCHENCO, 2003, p. 87. Le sorprendió el canto de esa mujer, en la región huichol, después de haber grabado música ritual cantada solo por hombres.

²⁰ En este aspecto insiste BITRÁN, 2018, pp. 10-11.

²¹ YURCHENCO, 1963.

²² Sobre esto, MINKS, 2021, p. 13.

²³ YURCHENCO, 1946, pp. 328-329.

Su perspectiva de investigación musical y su planteamiento personal se evidencian especialmente en un texto escrito al final de su experiencia en México, donde describe la «técnica de campo» indispensable para obtener éxito en la recopilación, conservación e interpretación de los aspectos musicales de la cultura autóctona. En este caso, no insiste tanto en la importancia de la innovación tecnológica determinada por la maquina grabadora, sino sobre todo en la falta de conocimientos culturales de los musicólogos (lo que limitaba una comprensión plena de la música) y la impreparación musical de los etnólogos (que solo investigaban aspectos ajenos a la música misma). Para Yurchenco, la única solución, que felizmente estaba ocurriendo, era la colaboración: «la amalgamación de ambos métodos de investigación musical: lo que se necesita son etnólogos-musicólogos o musicólogos-etnólogos».²⁴

Al abordar la cuestión de los problemas prácticos para grabar música en el campo, destacaba la importancia de aclarar «desde el primer momento que los músicos van a recibir una remuneración por sus servicios». La cooperación de las autoridades locales era otro elemento fundamental, en ocasiones difícil de conseguir si había relaciones hostiles con el gobierno. Aconsejaba no confiar en exceso en las informaciones previas, de los estudios y de las autoridades. Le habían dicho, por ejemplo, que los seri de Sonora carecían de música: en su expedición de 1944 comprobó, al contrario, que «la cultura musical seri es una de las más ricas de América, tanto en la cantidad como por su excelente calidad». De la misma manera, rectificaba en 1946 lo que ella misma había afirmado en 1943 acerca de que la mayor parte de la música autóctona del estado de Chiapas era instrumental. En su segundo viaje a la región, descubrió que «la canción era parte importante de la cultura musical tzotzil», sencillamente no le habían informado porque «el canto no se considera como música ni por los ladinos ni por los indios: la música en el concepto popular es sólo la instrumental».²⁵

²⁴ *Ibidem*, p. 323.

²⁵ *Ibidem*, pp. 324 y 325.

Según esa reciente experiencia entre los seri, lo más importante era establecer una relación de confianza:

Hice algunas amistades, procuré estar siempre con ellos, me bañaba en el mar junto con las mujeres seri y de este modo pude explicarles cuáles eran mis propósitos y que me era necesaria su ayuda y colaboración; poco a poco fui notando que iban teniendo más confianza en mí: empezaron a cantar sus canciones mientras caminábamos por la playa buscando caracoles o enfrente de sus chozas, aprendí a cantar algunas de sus melodías y ello dio lugar a muchos comentarios en el campamento, sirviendo al mismo tiempo de nuevo estímulo para que siguieran ellos cantando; supongo que se sintieron halagados con mi verdadero aprecio por su música y dejaron de mostrar recelo ante mis deseos.²⁶

Al tratarse de música íntima o personal, solo el contacto personal hacía posible la recopilación: los acompañantes o los intermediarios locales eran figuras imprescindibles, como lo fue el director de la misión cultural que apoyó a Yurchenco en la región huichol. En sus memorias, la musicología escribiría: «no ofender a nadie fue una de mis preocupaciones».²⁷ Por otra parte, ya en esa época, tenía claro que la grabación musical tenía un significado y una importancia que iba más allá del interés científico:

Los investigadores nunca deben olvidar que un disco no es sólo la manera de transcribir fácilmente la música, sino que es un «record» oral, del mismo modo que el film es un «record» visual que debe tener múltiples utilizaciones [...] es un documento que va a ser oído y escuchado por grandes grupos humanos y no debe ser encerrado en bibliotecas y museos para el uso exclusivo de los técnicos y científicos.²⁸

Esta actitud ha podido ser quizás malentendida para quienes han considerado que «su perfil ha sido más el de una viajera interesada por

²⁶ *Ibidem*, p. 324.

²⁷ YURCHENCO, 2003, p. 95.

²⁸ YURCHENCO, 1946, p. 326.

la música popular y tradicional que el de una académica». ²⁹ Coherentemente con sus planteamientos iniciales, la musicóloga regresaría en los años sesenta a varios de los pueblos michoacanos que había visitado en los cuarenta para estudiar el cambio musical, estableciendo un profundo vínculo con los músicos locales y postulando la necesidad del reconocimiento de los derechos de autor de los compositores p'urhépecha. En 2010, después de su muerte, el género musical *pirekua* fue reconocido por la Unesco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

En el otoño de 1946, Yurchenco volvería a Estados Unidos. Ese viaje de vuelta no fue fácil. Así le escribía a Manuel Gamio desde Washington:

I, too, hope that I will be back in Mexico soon to see you all again. Mexico is my second home and I love it very dearly. Life in the States is hard and at times almost unkind. However, for the present, this will be my home. ³⁰

No regresaría a México hasta 1960 y después en algunas otras ocasiones posteriores con sus estudiantes (1971-1972, 1992). Mientras, su búsqueda musical y su curiosidad la llevó a viajar por España, Marrueco, Israel, Puerto Rico y Europa del Este. En su segunda casa dejó un patrimonio de grabaciones musicales en 262 discos de base de aluminio y cubierta de laca que fueron producidos y entregados por la Biblioteca del Congreso Estadunidense al III y al Departamento de Música de Bellas Artes de México. Actualmente se encuentran resguardados en la Fonoteca Nacional y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta colección fue premiada en 2015 como parte del Programa Memoria del Mundo de la Unesco en su sección México.

²⁹ ALONSO BOLAÑOS, 2008, p. 119.

³⁰ Yurchenco a Gamio el 13 de octubre de 1946, AHIII, Exp. «Propaganda por Radio, 1946-1947».

UNA ETNÓLOGA VOCACIONAL Y COMPROMETIDA: ANNE («ANITA»)
CHAPMAN

[...] poner la etnografía al servicio de los campesinos pobres.³¹

[...] el único deber o moral que pueda tener el antropólogo
es el de ayudar al pueblo.³²

Aprender el idioma y estudiar la cultura mexicana fueron las razones de la llegada a la Ciudad de México de Anne Chapman en 1940, a sus dieciocho años. Nacida en Los Ángeles, había vivido en su niñez en Niza, donde aprendió francés. Fue parte del primer grupo de estudiantes del Departamento de Antropología, fundado en 1937 en la Escuela de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional. Unos años después adoptará el nombre de Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), ya en el seno del INAH. En la Escuela, tuvo como profesores a Miguel Othón de Mendizábal, Alfonso Caso, Wigberto Jiménez Moreno, Jorge A. Vivó y Alejandro Marroquín. Con Sol Tax y Alfonso Villa Rojas, aprendió las técnicas del trabajo de campo y, con Wigberto Jiménez Moreno y Paul Kirchhoff, el estudio y análisis de las fuentes históricas, que aplicó a la tesis con la que recibió el título de etnóloga y de maestra en ciencias antropológicas en 1951.³³ En una conferencia en la que recordaba sus profesores —pero también, como veremos, a sus «informantes»— Chapman señalaba a Kirchhoff como su principal maestro en esos años y recordaba que fue gracias a Jiménez Moreno que adquirió su «fascinación» por las fuentes históricas.³⁴

Entre las más importantes, se le reconocen sus aportaciones a la discusión sobre Mesoamérica y a la metodología de la investigación etnográfica, sobre todo a partir de su experiencia con los campesinos lenca y los tolupanes de la Montaña de la Flor, en Honduras, y con los

³¹ Carta de Chapman a Gamio el 11 de junio de 1945, desde Huixtla, Chiapas, AHDEAS, FO.

³² CHAPMAN, 1947, p. 11.

³³ MEDINA y OCHOA, 2007, pp. 5-6. MEDINA, 2007, pp. 31-37. La tesis trataba sobre las primeras guerras de los mexicas.

³⁴ CHAPMAN, 2004.

selk'nam y yamana de la Tierra del Fuego en los confines sur del continente. Además de su obra escrita, dejó como legado varios documentos, un amplio archivo fotográfico y una variedad de grabaciones con rezos, cantos, mitos y otros géneros de la tradición oral de los grupos que estudió.³⁵

Aquí nos ocuparemos especialmente de sus inicios, cuando, en 1945, todavía estudiante de la Escuela de Antropología, realizó trabajo de campo para un proyecto del III sobre una enfermedad parasitaria llamada oncocercosis.³⁶ Esa experiencia contribuyó, nos parece, a consolidar y fortalecer una vocación y la manera en que la entendía esa joven que, ya entonces, antes de titularse, firmaba como «etnóloga».

Entre enero y junio de 1945, durante su recorrido por los pueblos, ranchos y ejidos de la zona oncocercosa de Chiapas, Chapman no solo estuvo anotando en su diario de campo la situación social, económica, educativa y sanitaria, sino que también organizó reuniones y asambleas para discutir problemas concretos con los vecinos. Mientras recorría, sola y teniendo como único medio de transporte a una mula, sufriendo malestares físicos que modificaron en parte el trayecto y el trabajo planeado,³⁷ la joven etnóloga fue descubriendo unas pésimas condiciones de vida cuyo mejoramiento no podía esperar la entrega de un informe o la publicación de los resultados del estudio, sino que necesitaban solución urgente. Esa urgencia fue la que impulsó Chapman a escribir al gobernador del Estado una serie de cartas en las que encontramos no sólo peticiones de servicios sanitarios, educativos y agrarios, sino sobre todo una amplia denuncia de la situación de los campesinos pobres y de los abusos que sufrían, también por parte de

³⁵ MEDINA, 2007; GONZÁLEZ MONTES, 2007.

³⁶ Descubierta en Guatemala en 1915 por Rodolfo Robles, en 1925 se hallaron dos focos en los estados mexicanos de Oaxaca y Chiapas. Erradicada en México desde 2014, la oncocercosis provoca lesiones cutáneas, oculares y quistes, en la forma más grave puede conducir a la ceguera. El interés del indigenismo derivaba de su difusión entre la población indígena. A este tema he dedicado una monografía en vía de publicación.

³⁷ Chapman a Gamio el 9 de marzo de 1945, desde la Finca «Prusia», el 7 de mayo de 1945, desde Montecristo de Guerrero y el 24 de junio de 1945, desde Huixtla, Chiapas, AHDEAS, FO.

empleados gubernativos, como los cobradores de impuestos o los forestales, además de la explotación de los patrones de las fincas cafeteras en las que trabajaban. En sus cartas, aclaraba que los pobres constituían la mayoría de los habitantes y que había dedicado su estudio «exclusivamente» a ellos, siendo los más necesitados, los que sufrían «una vida de miseria, aislamiento y abandono».³⁸

En sus notas de campo y en sus informes, señalaba, una y otra vez, que la oncocercosis, la enfermedad que estaba estudiando por encargo del III, no era la única, ni, a menudo, la más grave o la más frecuente entre las enfermedades que padecían los vecinos. Había paludismo, disentería, tifoidea, pulmonía y muchas otras afecciones: era urgente y necesario conseguir médicos permanentes en aldeas, pueblos y fincas. En sus apuntes acerca de enfermedades, falta de medicinas, creencias y formas indígenas de curación, consideraba que en general los medios empleados eran «primitivos» e ineficaces, pero también que la mayor parte de las personas reaccionaba favorablemente ante médicos y medicinas. Manifestaba además su respeto hacia las curanderas, que no consideraba un obstáculo, sino, al contrario, aliadas para mejorar la situación médica y sanitaria.³⁹

La «señorita Anita Chapman», como se refieren a ella en algunas de sus cartas los moradores de los lugares que visitó, empezó a actuar como intermediaria de las peticiones de los habitantes o a facilitar la llegada de sus quejas a las autoridades correspondientes. En sus idas y venidas entre los pueblos, propiciando la discusión y recabando la opinión de los vecinos acerca de un borrador inicial de un proyecto para el acceso al servicio médico, consiguió el acuerdo formal de las colonias agrarias del municipio de Ángel Albino Corzo para su presentación al gobernador del estado.

Sesenta años más tarde, la etnóloga destacaría esta práctica de campo entre las tres que realizó como estudiante de la ENAH, afirmando

³⁸ Chapman a Juan M. Esponda, gobernador del estado de Chiapas, el 2 de abril de 1945, desde la finca Liquindámba, distrito de La Libertad y el 23 de abril de 1945, desde la colonia Nueva Colombia, Mpio. Ángel Albino Corzo, Chiapas AHDEAS, FO.

³⁹ «Medicina» y «Creencias», notas de Anne Chapman, AHDEAS, FO.

que sus «iniciativas» no fueron del agrado de Manuel Gamio, entonces director del III y coordinador del estudio.⁴⁰ Esta mención explícita acerca de las diferencias con Gamio, después de varias décadas de su viaje a la zona oncocercosa de Chiapas, indican la importancia que Chapman asignaba desde los inicios de su experiencia en el campo, a una práctica etnológica comprometida. El propósito de resolver los problemas más urgentes de estas comunidades, desde el aspecto sanitario y médico al económico, social y educativo, mediante intervenciones que según Gamio excedían el papel encomendado, era para ella simplemente parte de su misión. Al aceptar el trabajo, su objetivo era «poner la etnografía al servicio de los campesinos pobres», algo que reivindicaba al mismo tiempo en que manifestaba su decepción por la actitud del director del III.⁴¹

Poco después de esa experiencia y probablemente también influida por su desacuerdo con Gamio, Chapman publicaría un ensayo en el que fijaría claramente su posición acerca del compromiso ético de la antropología. Aparecerá en una revista, *Anthropos*, que ella misma fundó con otros estudiantes y que solo publicó dos números por falta de recursos.⁴² Allí consideraba que el indigenismo del III se había enzarzado en «definir al indio», cuando los problemas de los indígenas eran compartidos por los campesinos y los trabajadores. De todos ellos, sugería, debían preocuparse los antropólogos, en lugar de dedicarse a las controversias definitorias: «Olvídense del «indio», acuérdense del pueblo». El antropólogo, una vez concluido un trabajo de campo que se hubiera originado con el objetivo de conocer problemáticas específicas, debía consultar otros especialistas y presentar un plan «multilateral» al gobierno. Su papel debía ser el de actuar de intermediario «entre el gobierno y el pueblo», teniendo como «único deber o moral» el de ayudar a este último.⁴³

⁴⁰ CHAPMAN, 2004, p. 12.

⁴¹ Chapman a Gamio, 11 de junio de 1945, AHDEAS, FO.

⁴² Lo recuerda la propia etnóloga en su conferencia en Buenos Aires: CHAPMAN, 2004.

⁴³ CHAPMAN, 1947, p. 10 y p. 11. Véase también MEDINA, 2007, pp. 36-37.

La participación en 1945 en el proyecto del III revelaría otra preocupación de Chapman que seguirá acompañándola: encontrar un método de trabajo adecuado para el estudio que fuera al mismo tiempo respetuoso con las personas. Además del diario etnográfico usó también la técnica de los censos y estadísticas —para dar cuenta de la condición general de miseria— pero con ciertas dudas por las reacciones de los vecinos que podían incomodarse o asustarse. La capacidad de compaginar e integrar métodos y enfoques de diferentes disciplinas, presente desde su etapa de formación, se irá consolidando junto al otro elemento que más destaca en su trayectoria: su relación con los informantes.

Después de sus iniciales prácticas de campo en México —esa «tierra de sol y de sangre», como la definía escribiendo desde la gélida Nueva York⁴⁴— sería especialmente en el extremo del continente, en la Tierra del Fuego, donde se revelaría su peculiar (y, en muchos aspectos, pionera) forma de capturar los testimonios de los informantes y de dar forma al relato etnográfico.

Al homenajear y visitar su obra, se ha afirmado: «Antes de que se pusiera de moda la discusión sobre la autoridad y la autoría en los textos etnográficos, ella practicó el respeto a la voz de sus informantes».⁴⁵ La propia Chapman, poco años antes, había reunido en sus recuerdos (y reconocimientos) a sus profesores y a sus informantes. En esa ocasión, enfatizaba que, si todos sus profesores fueron hombres, sus informantes fueron en mayoría mujeres, lo que (a diferencia de sus colegas hombres) le había permitido evitar la distorsión en el conocimiento que podía producir un estudio fundado solo en informantes hombres en sociedades profundamente patriarcales como la selk'nam.⁴⁶

⁴⁴ Chapman usa esa expresión en una carta dirigida a Eusebio Dávalos Hurtado, secretario de la ENAH, del 22 diciembre de 1951, en la que se quejaba del clima de Nueva York y comentaba de sus esfuerzos para buscar trabajo y seguir estudiando. La carta es mencionada en el prefacio a una de sus obras más importante por JIMÉNEZ MORENO, 1978.

⁴⁵ GONZÁLEZ MONTES, 2007, p. 16.

⁴⁶ CHAPMAN, 2004. Tuvo también relaciones muy largas e intensas con informantes hombres, especialmente con su primer informante, Alfonso Martínez (de 1955 a 1964) y con Cipriano Martínez (de 1955 a 2005).

La relación personal que pudo establecer con algunas mujeres de los grupos selk'nam y yámana constituye un aspecto crucial de su aproximación etnográfica. Quizás el punto de inflexión decisivo fue el encuentro con Lola Kiepjan, una de las dos últimas indígenas selk'nam, en diciembre de 1964, propiciado por la participación de Chapman en la expedición arqueológica que encabezaba la arqueóloga Annette Laming-Emperaire. «Anita» dejó la expedición para quedarse cerca de Lola Kiepjan y, gracias a la ayuda de otra selk'nam, Angela Loij, que sirvió de interprete, recoger sus cantos y autobiografía. Después de esa primera estancia, regresaría por varios meses en 1966 y, a la muerte de Lola Kiepjan, siguió trabajando con Angela Loij, la última selk'nam, hasta 1974, cuando ella también falleció. En su llanto por esas muertes, Chapman escribió palabras en las que, con más indignación que en su texto de 1947 sobre el compromiso ético de la antropología, contrastaba los «monumentos al aborigen» y las estatuitas para el turismo con el llanto de un pueblo «que fusilamos y que contagiamos», «que exterminamos», sin excluirse de la culpa colectiva de ese nosotros.⁴⁷

La aceptación, e incluso reivindicación explícita, de una cercanía no constreñida por el papel de informantes —y por la autoridad de la investigadora— permitió a Chapman proponer una escritura etnográfica diferente a la tradicional, que «fisuró» el discurso sobre el lugar de la mujer, especialmente en el caso de la sociedad selk'nam, pero también resituar su propia posición de etnóloga que, en lugar de colocarse en frente y alejada de su objeto de estudio, se ubicó en un mismo espacio y realidad.⁴⁸

En 1945, fue la urgencia de resolver la situación social de los habitantes de la zona oncocercosa de Chiapas la que impulsó la etnóloga a tomar iniciativas inicialmente no previstas. A lo largo de su trayectoria posterior, sería la conciencia de otra urgencia la que guiaría la investigación de Chapman: la urgencia impuesta por la inevitable desaparición de las personas que atesoraban la memoria histórica de pueblos otrora «dueños de Tierra del Fuego».⁴⁹

⁴⁷ CHAPMAN, 1973b, p. 236.

⁴⁸ ÁLVAREZ GAMBOA, 2012.

⁴⁹ CHAPMAN, 1973a, p. 232.

UNA «INTRÉPIDA INVESTIGADORA VESTIDA DE HOMBRE»: GERTRUDE
«TRUDY» DUBY

Desde nuestra primera visita a Chiapas,
este hermoso y lejano Estado de sureste nos aprisionó.⁵⁰

Las garrapatas, chaquistes, alacranes, ríos crecidos, lodo, todo está olvidado.
Sólo hay nostalgia de la selva inmensa y silenciosa, por el azul de sus ríos y lagunas.
Nostalgia por su gente morena, ingenua e integra... Debemos regresar...
Creo, como creen los monteros, que la gente que ha entrado una vez
a esa selva está perdida; debe regresar, irse, pero siempre tornar,
hasta que sus huesos queden ahí, aprisionados en el seno de la madre tierra,
bajo el techo esmeralda de sus árboles gigantes.⁵¹

A diferencia de Yurchenco y Chapman, Gertrude Duby es mucho más difícil de capturar en una definición profesional. En el título de este ensayo aparece el periodismo como su ámbito de acción y así la define el permiso migratorio con el que ingresó a México en diciembre de 1940: Gertrude Lörtscher, de nacionalidad suiza, asilada política de profesión periodista. Pero, quizás, «exploradora» sería una definición más apropiada para esta mujer que llega a México con 39 años y que se dedicará desde entonces a su pasión por un pequeño grupo indígena todavía escasamente conocido, los lacandones, y por su hábitat, la selva chiapaneca, dejando un importante legado fotográfico, además de crónicas y reportes de viaje.

Sus muchos nombres y sus muchos oficios dan cuenta de la existencia larga e inquieta de una mujer que despertó tanto admiración como desdén.

Nacida en Innertkirchen, un pequeño pueblo del cantón de Berna, en Suiza, como Gertrud Elisabeth Lörtscher, adquirió el apellido de su primer esposo, Kurt Düby, y el de su segundo marido, Otto Piel,

⁵⁰ BLOM Y DUBY, 1955, p. 7. Es la primera frase del prólogo, escrito por Duby. A continuación, aclara que Blom conoció esas tierras en 1922 y ella en 1943.

⁵¹ *Ibidem*, p. 444. Es el último párrafo del volumen, que transcribe lo que anotó Duby en su diario de campo en diciembre de 1948, al dejar la selva para regresar a la Ciudad de México. Puntos de suspensión en el original. El «chaquiste» es un mosquito diminuto.

usándolos en varias combinaciones (Düby Lörtscher, Lörtscher Düby, Düby Piel).⁵² En América y en México, se hizo conocer como Gertrude Duby (sin diéresis, para facilitar su pronunciación) y, después de casarse con el arqueólogo de origen danés Frans Blom en 1950, también empleó el apellido de Blom o la combinación Duby Blom.

En la biografía novelada que le dedicó Kyra Núñez, el año en el que emigró a Estados Unidos, 1940, representa el intermedio entre su primera vida, en Europa, y su segunda vida, en México.⁵³ En Suiza, había estudiado dos carreras, horticultura y trabajo social, y ya era militante del partido socialista cuando participó en la huelga general de 1918 y empezó su labor de periodista, ocupándose también de la participación política de las mujeres. Integrante del movimiento antifascista, trabajó como «oradora», «agitadora» y periodista en varios países europeos, entre ellos Italia (allí es encarcelada por primera vez en 1925), Alemania (donde, en 1932, entra en el partido comunista), España (colaborando con la Unión de Mujeres Antifascistas de Ibárruri, en 1933) y Francia (donde comienza su actividad en el Comité Internacional de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo, desde 1933). En agosto de 1939, de regreso a Francia desde Nueva York, donde había viajado en representación de las mujeres socialistas europeas, fue detenida en el puerto de Le Havre y trasladada primero a la prisión y después al campo de internamiento de mujeres de Rieucros. Sería el epílogo de su «primera vida» europea: una vez liberada, en marzo de 1940, regresaría brevemente a Suiza y finalmente emigraría a Estados Unidos, para trabajar con los comités de apoyos a los refugiados.

Esa breve estancia en Estados Unidos e, incluso el mismo viaje a América, irán definiendo un nuevo rumbo, el de su «segunda vida» en México. La propia Duby recordaría en varias ocasiones que fue la lectura del libro *Mexique. Terre Indienne*, publicado en 1936, el que

⁵² Con Kurt Düby (como ella militante socialista) estuvo casada entre 1925 y 1930; con Otto Piel (obrero judío alemán) entre 1933 y 1937. El matrimonio con Piel surgió a propuesta del partido comunista alemán para que obtuviera pasaporte y permiso de residencia, si bien a los pocos meses tuvo que pasar a la clandestinidad.

⁵³ NÚÑEZ, 2015. Véase también, el capítulo dedicado a Duby en LEIFER, NIELSEN y SELLNER, 2017, pp. 219-261.

desencadenó su deseo de conocer a los lacandones y la selva tropical de Chiapas:

A pesar de la profunda tranquilidad que reina en torno nuestro, yo tengo que hacer esfuerzos para disimular mi nerviosidad. Allá, en los cerros perdidos en la oscuridad de la noche, a solo cincuenta minutos de nosotros, viven los lacandones [...] Desde que atravesé el Atlántico, rumbo a las nuevas tierras de América, soné con visitar a los indios lacandones perdidos en las selvas tropicales. El libro de Jacques Soustelle, México, tierra india, puso ese deseo en mi corazón.⁵⁴

Desde entonces, el nombre de Gertrude Duby estaría asociado a la exploración de la selva chiapaneca y así aparecerá en reportajes de la revista *Mañana* y en artículos de la revista y del noticiero del III, *América Indígena* y *Boletín Indigenista*, además de muchos otros textos firmados en solitario o con Frans Blom. En los reportajes y notas de *Mañana*, era presentada como «escritora», «periodista y «atrevida exploradora suiza» (en 1944)⁵⁵ y como «la intrépida investigadora y socióloga» que, «vestida de hombre», participaba en una «pesada caminata de 136 días a lomo de caballo» (en 1945).⁵⁶

En la revista indigenista, pasará de ser mencionada como «escritora suiza» «dedicada a los viajes de estudios etnográfico y sociales de los grupos indígenas del Estado de Chiapas», en 1949,⁵⁷ a ser reconocida como «mexicana» y «estudiosa de las culturas indígenas de Chia-

⁵⁴ BLOM Y DUBY, 1955, p. 69. Son las notas de 1943 sobre su primera visita a la región. Se encontraba en Jetijá (Agua Partida), a seis días de caballo de San Cristóbal de Las Casas y a tres de Ocosingo.

⁵⁵ DUBY, 1944b, p. 43. En el pie de la foto en la que Duby aparece de la mano de un lacandón: «Jesús Caramba, el lacandón que, según se rumorea en Chiapas, fue protagonista de un interesante romance de amor con la escritora suiza Gertrude Duby, aprieta la mano de la atrevida exploradora Suiza».

⁵⁶ En el pie de la primera foto de este segundo reportaje: «Gertrude Duby, la intrépida investigadora y socióloga, coautora de estos reportajes, en un paraje de arrieros, durante la pesada caminata de 136 días a lomo de caballo. Vestida de hombre, detrás del nativo que se ve a la derecha, se protege del sol con un ancho sombrero de palma». DUBY Y BLOM, 1945, *Mañana*, n. 103, 18 de agosto, p. 36.

⁵⁷ «Colaboradores», 1949.

pas», destacándose sus «numerosas visitas a los lacandones», en 1959.⁵⁸ Curiosamente, este reconocimiento indigenista anticiparía la nacionalidad mexicana, que recibiría solo en 1971. Por otra parte, en los papeles del III relativos a la expedición que se popularizaría con el reportaje de 1945 publicado por *Mañana*, Duby aparece como «investigadora», «socióloga» y «exploradora», pero también como «la ayudante de Blom», lo que deja al descubierto la tensión entre una imagen de gran independencia y otra a la sombra del danés que llevaba explorando Chiapas desde 1922.⁵⁹

Cuando Blom y Duby publicaron la obra que popularizó la expresión «selva lacandona» (1955), ella ya había firmado varias publicaciones, especialmente su libro de 1944, y contribuido a reforzar la atención privilegiada que estaban recibiendo los lacandones, a pesar de que no tenía «ni la preparación académica ni la fama de su esposo». Entre «los sueños» que han transformado la Lacandona, el de Duby se origina según Jan de Vos de su triple ambición: «proteger a los lacandones, salvar la selva y, de paso, promoverse a sí misma como la indiscutible reina de ambos ante un público creciente de admiradores dentro y fuera del país».⁶⁰

El hecho de ir vestida de hombre tuvo cierta importancia en la construcción de su imagen y, también, en su experiencia en el campo. Muchas décadas más tarde de la mención de *Mañana* en 1945, Elena Poniatowska recordaría: «Bisniet de un jardinero suizo, era bonito verla vestida de hombre y apoyada en uno de los árboles de la selva lacandona que tanto defendió».⁶¹ Acerca de su primer viaje, relata Duby que su «amiga favorita», Petrona, mujer del jefe Quintín de los lacandones de Puná, «toca mis pantalones, me pregunta si tengo otros trajes, quiere averiguar con mucho interés si llevo otro vestido debajo de los pantalones» y se preocupa «por saber si tengo marido o no y le

⁵⁸ «Colaboradores», 1959.

⁵⁹ Paradójicamente, un trabajo que quiere rescatar la contribución de las mujeres, incluye a Duby entre las que «asistieron a sus esposos en el trabajo de campo», HERNÁNDEZ Y COBOS, 2020.

⁶⁰ VOS, 2002, p. 194.

⁶¹ Prólogo de Poniatowska a NÚÑEZ, 2015, p. 16.

parece muy extraño que los hombres con los que vengo a visitarla no sean mis maridos». ⁶²

La de 1943 fue la primera expedición a la región de los lacandones patrocinada por el gobernador del estado de Chiapas, Rafael Pascasio Gamboa:

Un contacto no para explotarlos, ni para estudiarlos antropológicamente [...] nuestra finalidad era ir a investigar las necesidades de estos indios remotos, construir algunas casas modelo y establecer relacione entre ellos y el Gobierno. ⁶³

Era la primera vez que una mujer se incorporaba oficialmente a una expedición a la región lacandona, si bien no la primera en la que una mujer extranjera explorara esa selva, como ya había ocurrido con Georgette Soustelle. Otras, como Mary Baer, ya vivían allí cuando Duby volvió en 1944 con una segunda expedición oficial. Sin embargo, seguía siendo un hecho relevante y, para algunos, curioso, esa incorporación. Adornando esa curiosidad y apostando al escándalo, la revista *Mañana* usará tonos amarillistas y títulos sensacionalistas, especialmente aludiendo al supuesto romance entre Duby y el lacandón Jesús Caramba. Poco después del reportaje de 1944, Blom expresaría su disgusto por el escaso crédito dado «a la señorita Gertrude Duby» por su participación en la expedición y, en el prólogo del primer libro de la suiza, tildaba de «tribu de reporteros sensacionalistas» a los autores del reportaje; enfatizando que ella no había ido a «estudiar» los lacandones, ni a «explotarlos», sino simplemente a «conocerlos» y a mostrar que eran «seres humanos», no «animales raros» u «objetos de vitrina de museo». ⁶⁴ Desde las páginas de *América Indígena*, ambos recordarían los «disparates» publicados por periodistas que solo llegaron «a los linderos de la gran selva lacandona». ⁶⁵

⁶² BLOM Y DUBY, 1955, p. 93 y 94.

⁶³ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁴ Prólogo de Blom a DUBY, 1944a. Sobre ello, véase el agudo análisis de DOROTINSKY, 2013, pp. 93-95.

⁶⁵ BLOM Y DUBY, 1949, p. 156.

El siguiente reportaje publicado por *Mañana*, llevaría la firma de Duby y Blom y relataría la expedición —realizada en el marco del mismo proyecto, coordinado por el III, en el que participó Chapman— que recorrió, durante 136 días, una larga franja de territorio mexicano, entre Oaxaca y Chiapas, siguiendo la «ruta» de la oncocercosis, para investigar cómo se había difundido la enfermedad.⁶⁶

Las notas de campo y los textos sobre estas expediciones muestran las enormes dificultades que había que enfrentar, desde el momento en el que se empezaba a preparar el viaje, hasta la siempre incierta e imprevisible llegada a destino: los aguaceros torrenciales, el aire cálido que dificulta la respiración, las «veredas inverosímiles»⁶⁷ por las que había que transitar, la espesura de la selva, las sobrecargas de las mulas y los accidentes, las enfermedades.

En sus notas de viaje, Duby relata con orgullo las situaciones en las que mostró su fuerza y determinación:

Nuestro método de viaje, por otra parte, es bien duro: levantarse a las cuatro de la mañana, a veces a las tres, tomar un desayuno compuesto de café, pan viejo —cuando el pan viejo lo había— y huevos y queso en ocasiones extremadamente lujosas. Después, a ensillar los caballos, a cargar y a ponernos en camino.⁶⁸

Uno de los caballos que nos llevaron estaba cojo [...] no aceptamos el rocín y exigimos otro. Nos los trajeron y su llegada congregó a bastante gente. Parece que conocían al caballito: en cuanto me monté reparó. Pero no pudieron reírse: sujeté con firmeza al animal, que se convirtió al momento en una bestia excelente.⁶⁹

¡Cuidado, una nahuyaca! [...] Mi pisotón fue tan afortunado que el animalito estaba a mis pies medio muerto. Frans lo remató de un certero machetazo [...] yo comenzaba a vivir, me lo decía la sangre que me galo-

⁶⁶ DUBY Y BLOM, 1945.

⁶⁷ La expresión se encuentra en DUBY Y BLOM, 1945, *Mañana*, n. 104, 25 de agosto, p. 35.

⁶⁸ DUBY Y BLOM, 1945, *Mañana*, n. 103, 18 de agosto, p. 39.

⁶⁹ BLOM Y DUBY, 1955, pp. 54-55. En Ocosingo, en 1948, preparando la expedición.

paba ardiente y acariciadora en arterias y venas y me producía una sensación embriagadora.⁷⁰

Yo caminaba delante, dejándome llevar como un fardo; ni siquiera sentía el traqueteo de la mula. Don Mario que caminaba atrás de mí me dijo: «Caramba; usted sí que es buen jinete. No sé cómo no la bota la bestia».⁷¹

En sus escritos, alerta una y otra vez sobre lo que llamaba el «camino de extinción de los lacandones: aislamiento, consanguinidad progresiva, enfermedades sin ayuda médica y decadencia de su cultura».⁷² Un grupo definido por su pasado y vinculado inexorablemente por su entorno, ahora amenazado: «El pasado de estos indios, ligado al gran pueblo maya, fue glorioso; el futuro es lúgubre y si nadie se ocupa de ellos tienen pocas esperanzas».⁷³ Entre científicos y amateurs, el interés por los lacandones fue creciendo y la labor de Duby contribuyó a reforzar el imaginario social acerca de los «herederos de los mayas» y su hábitat, que «se concebía como «el corazón de las tinieblas» en pleno suelo mexicano».⁷⁴ El sueño de Duby tuvo finalmente su coronación en el decreto presidencial que en 1971 otorgó a 66 familias lacandonas la propiedad de 614,321 hectáreas de selva.⁷⁵

Al final de su vida, sería la faceta ecologista la que más reconocimientos recibirá (entre otros, el de la ONU en 1991) y así quedaría en la lápida de Nahá, donde en 2010, tras muchos años de muerte, se cumplió su deseo de ser enterrada en el corazón de la selva: «Fotógrafa y ecologista».⁷⁶ Duby, curiosamente, declaraba no tener especial

⁷⁰ *Ibidem*, p. 112. De camino hacia El Zapote, por la orilla del río Perlas, en 1948. La nahuyaca es un reptil venenoso.

⁷¹ *Ibidem*, p. 258. Don Mario era un médico, también conocido como «el cubano». Duby se había enfermado de paludismo y estaban de camino hacia Agua Azul, en septiembre de 1948.

⁷² DUBY, 1959, p. 261.

⁷³ DUBY, 1961, p. 43.

⁷⁴ DOROTINSKY, 2013, p. 151. Esta obra ofrece un excelente estudio de esta representación.

⁷⁵ VOS, 2002, cap. 3, analiza esta decisión y sus consecuencias.

⁷⁶ Sobre esa última expedición a Nahá, NÚÑEZ, 2015, pp. 407-428.

interés en la fotografía y, sin embargo, dejó un legado de más de cincuenta mil instantáneas, es considerada una «destacada paisajista», con una «mirada fotográfica refinada», que privilegia las prácticas y los indígenas en actividad, algo poco común en la época.⁷⁷

Su iniciación como fotógrafa fue, sin embargo, previa a la experiencia con los lacandones, en una investigación que, por lo contrario, no tuvo éxito periodístico y casi ha permanecido en el olvido. En 1942, entrevistó y fotografió a un grupo de mujeres revolucionarias (espías, mensajeras, curanderas y luchadoras armadas) que habían participado en la facción encabezada por Emiliano Zapata, en un recorrido por pueblos de Morelos y Guerrero y barrios populares de la Ciudad de México. En contraste con la figura de la soldadera anónima, incluida en el discurso mítico revolucionario, «las excombatientes zapatistas retratadas con la pluma y la cámara de Duby tienen rostro y nombre propio». En esa labor, Duby mostró una cercanía que seguirá caracterizando su aproximación, al dedicarse a la Lacandona: «Narradas en primera persona, las crónicas de Duby relatan lo visto y vivido por una reportera que evita la distancia etnológica y se presenta como una protagonista más del relato, que interactúa con las revolucionarias en su entorno cotidiano, en las calles de sus pueblos, en sus casas, o en los sitios que frecuentan: el mercado o la fonda».⁷⁸

MUJERES E INDIGENISMO: LAS OTRAS (ABRIENDO PISTAS)

No sabemos, con certeza, si las tres mujeres que habitan estas páginas se cruzaron alguna vez en los pasillos del Instituto Indigenista Interamericano. No tenemos correspondencia entre ellas que ofrezca algún indicio sobre si tuvieron comunicación o relación directa. Chapman y Duby participaron en el mismo proyecto del III —si bien en diferentes expediciones y tareas— y estuvieron ambas en la reunión inicial celebrada en Huixtla, Chiapas, en enero de 1945. En este grupo había

⁷⁷ DOROTINSKY, 2013, p. 111 y 2007, p. 5.

⁷⁸ CANO, 2010, p. 584 y p. 592. PALAU, 2013, pp. 1-22, considera que, en ambas vertientes, Duby empleó una práctica etnográfica alternativa.

otra mujer, Isabel Horcasitas, entonces maestra y más tarde investigadora universitaria, con quien ambas coincidieron en Huixtla y, quizás, también antes, al recoger sus equipos en la sede del III a finales de diciembre de 1944, justo antes de salir para Chiapas. Según información encontrada en los papeles del III, a las tres mujeres que participaron en el proyecto acerca de la oncocercosis (Chapman, Duby y Horcasitas) se le encargó «especialmente» el estudio específico de las mujeres, si bien las evidencias muestran que fueron bastante más allá de ese encargo.

Sus labores e informes permanecerán inéditos y la única que tuvo exposición mediática fue Duby, gracias al reportaje de *Mañana*. Sin embargo, en la documentación interna, Duby está siempre en segunda fila, presentada como «la ayudante» de Blom, jefe de la expedición. Quien destaca por su papel individual es la «Srta. Chapman», quien no solo viajó sola por las fincas y colonias agrarias, sino que actuó de manera autónoma incluso frente al III y a su director.

En cuanto a Yurchenco, es probable que Chapman estuviera en la conferencia de 1942, en la que la musicóloga presentó los resultados de su primera expedición a Michoacán y que se celebró en la ENAH, donde la etnóloga estudiaba. A diferencia de Chapman, la relación de Yurchenco con Gamio fue, en general, de entendimiento, pero su posición era muy distinta: Yurchenco tenía una trayectoria previa y el proyecto sobre música con el III surgió de su propia investigación e intereses, además de sus relaciones institucionales y personales.⁷⁹

Más allá de sus diferentes recorridos (previos y posteriores a su colaboración con el III), Yurchenco, Chapman y Duby comparten una fascinación por lo indígena y lo primitivo. En los años de su llegada, el México posrevolucionario representaba un lugar privilegiado y la Ciudad de México ofrecía un ambiente bohemio e internacional, muy atractivo para artistas y científicos extranjeros o para quienes, como

⁷⁹ Si bien, en sus memorias, enfatiza el papel de Gamio: «Desde ese tiempo [1942] hasta que salí de México en 1946, Gamio fue un amigo sin igual. Sin su consejo, sin su protección, hubiera sido como un barco sin timón», YURCHENCO, 2003, p. 54.

Duby, procedían de la militancia y dejaban atrás la Europa del nazismo y de la guerra.

En el trabajo de campo, las tres tuvieron que superar varias «pruebas», derivadas de las dificultades materiales (el transporte, los equipos, los lugares remotos y aislados), que resuenan en otros relatos de viajes y expedición de la época, o a la necesidad de «demostrar» su valía y su capacidad. En las tres, la pasión, la vocación, el sueño de descubrir algo desconocido o la pulsión ética y la preocupación por la justicia social guiaron sus labores y decisiones. Para Yurchenco y Chapman, el paso por México fue solo una etapa de una amplia trayectoria que las llevaría a muchos otros lugares, donde se irá consolidando su aportación a la musicología y a la etnología. Duby se quedará en su tierra de elección, en Chiapas, y seguirá viajando a la Lacandona.

Dos palabras pueden quizás resumir lo que Yurchenco, Chapman y Duby tienen en común en su mirada hacia la realidad y en lo que reivindican de su acción: «urgencia» y «cercanía». La urgencia de evitar la extinción y la desaparición (de la música, de grupos humanos, de un hábitat) o la urgencia de resolver una situación de miseria y pobreza. La cercanía y respeto en sus relaciones con informantes o sujetos de estudio que desembocaría en largas amistades y relaciones de confianza, algo del que defienden también el valor metodológico.

Setenta años más tarde, podemos decir que tuvieron éxito en conseguir que sus capturas y registros —sonoros, fotográficos, narrativos— no permanecieran encerrados en un museo o una biblioteca.

Quedan abiertas muchas pistas por explorar. Acerca de las mujeres que encontraron en sus viajes y de las relaciones que tuvieron con ellas: estudiosas y artistas, forasteras y lugareñas. María, la viuda de un inspector escolar que sustituyó a su marido, que Yurchenco encontró entre los tarahumaras; doña Caritina, la dueña de la finca San Antonio de Ocosingo, o Petrona, de los lacandones de Puná, que aparecen en las notas de Duby, por ejemplo. Y acerca de las muchas mujeres que orbitaron en el campo indigenista y que también, como Yurchenco, Chapman y Duby, contribuyeron a su configuración y transformación, desde sus profesiones o desde sus realidades y posicionamientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias impresas y bibliografía

- ALONSO BOLAÑOS, Marina, *La invención de la música indígena: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial SB, 2008.
- ÁLVAREZ GAMBOA, Gabriela, «El texto etnográfico y la problemática indígena. Las posibilidades de una escritura diferenciada en la investigación antropológica de Anne Chapman», *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 10, 2012, pp. 46-59.
- BITRÁN GOREN, Yael, «Henrietta Yurchenco: Ethnomusicology Pioneer in Mexico and Guatemala», *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, Subject: History of Mexico, History of Latin America and the Oceanic World, Cultural History, Online Publication, 2018. DOI: <https://10.1093/acrefore/9780199366439.013.568>.
- BLOM, Frans y Gertrude DUBY, *La Selva Lacandona*, Ciudad de México, Editorial Cultura, 1955.
- «Entre los indios lacandones de México», *América Indígena*, vol. IX/2, 1949, pp. 155-164.
- CANO, Gabriela, «Gertrude Duby y la historia de las mujeres zapatis-tas de la Revolución Mexicana», *Estudios sociológicos*, XXVIII/83, 2010, pp. 579-597.
- «Colaboradores», *América Indígena*, vol. III/4, 1943, p. 290.
- «Colaboradores», *América Indígena*, vol. VI/4, 1946, p. 290.
- «Colaboradores», *América Indígena*, vol. IX/2, 1949, p. 90.
- «Colaboradores», *América Indígena*, vol. XIX/4, 1959, p. 255.
- CHAPMAN, Anne, *Genealogía de mis profesores e informantes*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, 2004.
- «Angela Loij, la última selk'nam», *Journal de la Société des Américanistes*, 62, 1973a, pp. 232-234.
- «Llanto por los indios de tierra del fuego», *Journal de la Société des Américanistes*, 62, 1973b, pp. 235-236.
- «La antropología aplicada», *Anthropos*, 1, Ciudad de México, 1947, pp. 5-11.

- DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah, *Viaje de sombras: fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, Ciudad de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.
- «La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM», *Cuicuilco*, vol. 14/41, 2007, pp. 43-77.
- DUBY, Gertrude, *Chiapas indígena*, Ciudad de México, UNAM, 1961.
- «Estado actual de los lacandones de Chiapas, México», *América Indígena*, XIX/4, México, 1959, pp. 255-267.
- *Los lacandones, su pasado y su presente*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1944a.
- «Una periodista en exótico romance con un lacandón», *Mañana*, n. 44, 1 de julio, 1944b.
- «Un romance en la selva lacandona», *Mañana*, n. 45, 8 de julio, 1944c.
- DUBY, Gertrude y Frans BLOM, «20 semanas por la ruta de la onchocercosis. Investigación intensa sobre el mal de la ceguera», *Mañana*, n. 103-110, 18 de agosto-6 de octubre, 1945.
- ESPINOSA VELASCO, Guillermo y Lilia CRUZ GONZÁLEZ, *La música y el Instituto Indigenista Interamericano, 1940-1947. Índice y facsímil de documentos; artículos de H. Yurchenco y notas del Boletín Indigenista*, Ciudad de México, Instituto Indigenista Interamericano, 2002.
- GIRAUDO, Laura, «Neither 'Scientific' nor 'Colonialist': The Ambiguous Course of Inter-American Indigenismo in the 1940's», *Latin American Perspectives*, vol. 39/5, 2012, pp. 12-32.
- GIRAUDO, Laura y Juan MARTÍN-SÁNCHEZ (eds.), *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2011.
- GONZÁLEZ MONTES, Soledad, «Anne McKay Chapman. Testimonios y exploraciones», *Etnografía de los confines. Andanzas de Anne Chapman*, Andrés Medina y Ángela Ochoa (eds.), Ciudad de México, CEMCA/INAH/UNAM, 2007, pp.15-30.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ Héctor y Rafael COBOS, «Ejemplos de pasión y tenacidad: las mujeres viajeras, exploradoras y arqueólogas en Yucatán durante los siglos XIX y XX», *Americae*, 5, 2020, Disponible

- en: <https://americae.fr/notes-de-recherche/pasion-tenacidad-mujeres-viajeras-exploradoras-arqueologas-yucatan/>. Puesto en línea el 30 de diciembre 2020 [Consultado el 31/12/2021].
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto, «Prefacio», Anne Chapman, *Les enfants de la mort*, Ciudad de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1978, pp. 11-24.
- LEIFER Tore; Jesper NIELSEN y Toke SELLNER REUNERT, *Restless Blood. Frans Blom, Explorer and Maya Archaeologist*, New Orleans/San Francisco, Middle American Research Institute-Tulane/Precolumbia Mesoweb Press, 2017.
- MEDINA, Andrés y Ángela OCHOA (eds.), *Etnografía de los confines. Andanzas de Anne Chapman*, Ciudad de México, CEMCA/INAH/UNAM, 2007.
- MEDINA, Andrés, «Anne Chapman y la etnología meso-americanista», *Etnografía de los confines. Andanzas de Anne Chapman*, Andrés Medina y Angela Ochoa (eds.), Ciudad de México, CEMCA/INAH/UNAM, 2007, pp. 31-37.
- MINKS, Amanda, «Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940», *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 2021. DOI: 10.1080/17442222.2021.1881212
- NÚÑEZ DE LEÓN-JOHNSON, Kyra, *Rostros y rastros de una leyenda: Gertrude DUBY Blom*, Tuxtla Gutiérrez/Ciudad de México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas/Sextil Editores/Editorial Atrament, 2015.
- PALAU, Karina Ruth-Esther, *Ethnography Otherwise: Interventions in Writing, Photography and Sound in Mexico and Brazil*, tesis de doctorado, University of California, Berkeley, 2013.
- YURCHENCO, Henrietta, *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*, Ciudad de México, CDI, 2003.
- «Survivals of Pre-Hispanic Music in New Mexico», *Journal of the International Folk Music Council*, 15, 1963, pp. 15-18.
- «La recopilación de música indígena», *América Indígena*, vol. VI/4, 1946, pp. 321-331.
- «La música indígena de Chiapas, México», *América Indígena*, vol. III/4, 1943, pp. 305-311.

Vos, Jan de, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona, 1950-2000*, Ciudad de México, CIESAS/Fondo de Cultura Económica, 2002.

Archivos

Archivo Histórico del Instituto Indigenista Interamericano (AHIII), ahora en el Centro de Documentación Manuel Gamio, PUIC-UNAM, Fondo III, Ciudad de México.

Archivo Histórico de la Dirección de Etnología y Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Oncocercosis (AHDEAS, FO), Ciudad de México.

Undoing Completes the Doing/El deshacer es un hacer: Diario de los objetos para la Resistencia Chilena
de la etapa londinense de Cecilia Vicuña (1973-1974)

SARAH WRIGHT

Royal Holloway. Universidad de Londres

En febrero de 2021, la artista, poeta y ecofeminista chilena Cecilia Vicuña inauguró su primera exposición individual en España, *Veroír el fracaso iluminado*, en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles, Madrid. Parte de la exposición fue la instalación, *Quipu menstrual*, una enorme escultura, hecha de lana sin hilar teñida de rojo intenso, que se extendía a través del hueco de la escalera. El *Quipu menstrual* de Vicuña es un homenaje a una antigua forma textil indígena que fue aniquilada por los conquistadores españoles cuando colonizaron América del Sur. En una entrevista para la emisora española El Salto Radio, Vicuña explicó que debido a la pandemia la exposición había tenido que armarse a distancia. Vicuña dirigió a un equipo en Madrid vía Zoom desde Nueva York:

Lo más importante desde mi perspectiva es que fue como revertir el orden del mundo [...] ver a los españoles armando un quipu gigantesco fue

un acto poético y simbólico de decir «ustedes (sus ancestros) eliminaron, destruyeron esta cultura, esta forma de conocimiento». Y ahora esta forma de conocimiento vuelve a Madrid.¹

Así, Vicuña convierte el montaje de una obra de arte previo a la exposición, en una pieza de *performance* participativa en la que el equipo de exposición del CA2M participa en un ritual simbólico que involucra a actantes humanos y no humanos que escenifica un acto poético de concienciación, o incluso activismo. La obra de Cecilia Vicuña se compromete a una estética disidente de innumerables maneras, a menudo entrelazadas.² Su arte emerge de los intersticios, de lo que no está claramente articulado, lo que está a punto de desaparecer o aún no está completamente formado. Vicuña es ahora una artista de renombre mundial que opera en el escenario global, pero su obra solo fue descubierta a nivel mundial recientemente.³ El golpe militar de Chile la convirtió en una exiliada en Londres, y también ha pasado tiempo viviendo en Bogotá y Nueva York. Vicuña vuelve continuamente a los mismos motivos, objetos materiales y *performances*, reelaborándolos y desarrollándolos, de manera que su obra funcione como un palimpsesto. Ve cada pieza como un ensayo, y su obra es un trabajo en progreso continuo.⁴ Cada nueva obra de arte producida parece gravitar dentro de un campo de fuerza de la obra en su conjunto. Al mismo tiempo, Vicuña se ve envuelta en un perpetuo proceso de autoformación o autodescubrimiento, ya que relata su propia vida en fragmentos, lo que hace que localizar orígenes o influencias para su trabajo sea una tarea quijotesca. Trabaja en *performance*, escultura, poesía y arte abstracto, negándose a conformarse con cualquier idioma. La forma en que su obra parece retroceder sobre sí misma es apropiada para una artista que está inmersa en el pensamiento indígena ya que en la filosofía andina el pasado y el presente son parte de un solo concepto temporal no evolutivo basado en circunvoluciones lla-

¹ CORCUERA, 2021, s. p.

² ALVERGUE, 2014.

³ La instalación que hizo para Documenta14 en Atenas en 2017 le dio fama global.

⁴ LÓPEZ, 2019, p. 23.

mados *pacha*.⁵ Por lo tanto, al centrarme en este artículo en el período que Vicuña pasó en Londres en la década de 1970, soy consciente de las formas en que los motivos, temas y objetos materiales discutidos se desvanecen, creando redes y conexiones en el tiempo y el espacio, «cada obra colgando en tensión y en relación con el resto». ⁶ Sin embargo, en este artículo me centraré principalmente en el *Diario de los objetos para la Resistencia Chilena*, y en algunas de las piezas en su instalación de 400 piezas.⁷ Me interesa pensar en cómo Vicuña nos invita a través del arte a repensar nuestro sentido de conexión a los objetos, a la humanidad, a la tierra y al cosmos. Me pregunto hasta qué punto su estadía en Londres fue significativa en el desarrollo de su impresionante eco-poética y aquí usaré algunos de los objetos del período de Londres para centrarme en su obra.

PALOS DISPUESTOS ENTRECruzADOS EN UNA MATRIZ, ATADOS CON HILO Y CONECTADOS POR HILOS CON CUENTAS — «TRAMA DE PALOS DE INCIENSO: MÁXIMA FRAGILIDAD CONTRA MÁXIMA POTENCIA».⁸

En 1973 Cecilia Vicuña aceptó una beca del *British Council* para pasar una estancia en Londres estudiando en la Slade School of Art. Ya estaba disfrutando de cierto éxito en Chile con su arte social y políticamente comprometido. Sus primeras obras habían sido imágenes de Allende, Fidel Castro y Lenin entre otros, pintadas en un estilo «primitivo», influenciado por su encuentro con Leonora Carrington en 1969, en recreaciones de la pintura indígena y mestiza producida en los siglos XVI y XVII durante el período colonial español en las Amé-

⁵ *Idem*.

⁶ BURKE, 2020, s.p. se refiere aquí a su *Diario de objetos*... pero se me ocurre que es válido para su obra en conjunto. Todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario. Mis agradecimientos a Carmen Gutiérrez Olóndriz por consultar sobre las traducciones.

⁷ Mis agradecimientos a Clive Coward, del Tate Modern, por proporcionar unas imágenes de la colección ya que su consulta en persona resultó imposible por la pandemia.

⁸ En VICUÑA 1997, p. 41.

ricas, que se apropiaron de tipos iconográficos del arte europeo para continuar los sistemas de creencias andinos. Vicuña había sido franca en su apoyo a Allende y había producido murales callejeros y además cofundó «Tribu No» (un grupo de artistas y poetas cuya producción artística se llevó a cabo en Santiago entre los años 1967-1972). Pero sentía que una visita a Europa era el siguiente paso en su formación en el mundo del arte, por lo que calificó como «una razón muy latinoamericana», «como sus predecesores modernistas —Vallejo, Huidobro, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges— sintió que al otro lado del Atlántico había una vanguardia ideal a la que ya pertenecía en cierto sentido».⁹ Tenía una idea de Londres idealizada tras ver *Blow Up* de Antonioni, la adaptación cinematográfica de un cuento de Julio Cortázar. Pero a su llegada, Vicuña se desilusionó, se sentía ajena y estaba «conmocionada por el efecto que tantos años de capitalismo han tenido en el alma de la gente, su vida cotidiana y su cultura».¹⁰ En Londres se sentía desamarrada y «me sentaba en la acera como un animal muerto y lloraba».¹¹ Comenzó a coleccionar objetos que encontró en las calles para reflejar su experiencia migratoria vagando por Londres, así como su sensación de estar lejos de su tierra natal: «nunca hubo un objeto que se pareciera a Chile o un objeto que se pareciera a Londres».¹² Mientras que estaba en Londres sus peores temores se confirmaron: le llegó la noticia del golpe en Chile. Estaba devastada, escribiendo: «el efecto de Londres es que yo me morí».¹³ Ahora estaba en el exilio, sin poder regresar a casa por temor a las represalias del régimen de Pinochet. Su obra artística en Londres ahora adquirió a partir de ese momento una nueva urgencia.

Vicuña comenzó a montar sus 400 instalaciones para su *Diario de los objetos...*, uno por cada día de su estancia en Londres. Añadió a

⁹ ALCALÁ, 2014, pp. 188-189.

¹⁰ VICUÑA, 1974a, p. 38.

¹¹ VICUÑA, 1974b, p. 9. Agradezco a la biblioteca del Tate Modern por proporcionar este documento.

¹² LAMONI, 2017-2018, p. 90. Vicuña explica que de manera que empezaron a llegar las noticias preocupantes de Chile, los objetos se convirtieron en «pequeñas oraciones para evitar el golpe». VICUÑA, 2011, p. 158.

¹³ VICUÑA, 1974b, p. 7.

los objetos encontrados en las calles instalaciones que había traído desde Chile (sus llamadas *basuritas*, hechas de detritus que a menudo se encuentran en el borde del mar), o de objetos encontrados en la embajada de Chile ('revistas y teletipos').¹⁴ Reunidos en delicados «ensamblajes», son una combinación de objetos encontrados y creados por la mano del hombre, colocados junto a objetos naturales, a menudo atados libremente con hilo. Las *basuritas* son pequeños trozos de basura o materiales desechados a los que Vicuña nombra colectivamente «precarios» por su fragilidad. Su carácter temporal y compacto forma parte de su concepto: «como soy una mujer sin nación, tienen que ser muy pequeños para poder viajar conmigo», escribe Vicuña. Continúa: «Su pobreza es su carácter socialista (pueden ser hechos por cualquiera). Son muy precarios, no aguantan, se desmoronan solos, los pego con pegamento o con pequeños clavos».¹⁵ A menudo, funcionan como instalaciones específicas del sitio y, colocadas al lado de un pavimento o en la orilla del océano, elementos de la naturaleza (por ejemplo, el mar) o la vida urbana (una ráfaga de viento o tráfico, por ejemplo) conspiran para destruir la obra de arte, o al menos para modificar su forma. En su película *Kon-Kón* (2010), Vicuña reconstruye una pieza de 1966, para mostrarnos cómo una delicada instalación puede dejarse junto a la orilla del océano, hasta que la marea venga a destruirla y llevarla al mar: «el mar completa la obra», dice.¹⁶ La propia Vicuña forma parte de este escenario. En su poema *Las tres epifanías* (1966), escribe: «Estaba en una playa de Con-cón, cuando sentí el viento y el mar sintiéndome. Sabía que tenía que responder a la Tierra en un lenguaje que la marea borraría. Recogí la basura que vi esparcida. Lo llamé *arte precario* sabiendo que el arte había comenzado en mí».¹⁷ En *Kon-Kón*, señala que «sintió que el mar me sentía» y Macarena Gómez-Barris ha escrito sobre la «extraña subjetividad de la declaración [...] el cuerpo y el mar dialogados» es una frase poética que

¹⁴ VICUÑA, 2011, p. 158.

¹⁵ BRYAN-WILSON, 2017, p. 125.

¹⁶ La película está disponible en Vimeo: <https://vimeo.com/ondemand/konkon> [Consultado el 15/12/21].

¹⁷ VICUÑA, 2012, p. 55.

desplaza las perspectivas de uno fuera de la división occidental y kantiana de lo humano como separado del mundo humano». ¹⁸ De manera similar, en el texto de la exposición para el *Diario de los objetos...*, indica Vicuña que «cada pedazo de escombros se convirtió en testigo». Asimismo, escribe que, «el objeto, no es el objeto, es el testigo de una relación», dibujándose en pie de igualdad con el objeto. ¹⁹ En 1973 en Londres Vicuña señala: «Cada uno de esos palitos, cada cable torcido ha sido visto, recogido, completado. Yo he intercambiado mi lugar con él. He sido en ese instante el palito, la basura. He sentido su abandono, su belleza». ²⁰

Mirando la colección de objetos reproducidos en *Quiipoem* —conchas de nogal, trozos de madera a la deriva, conchas, una pluma—, junto con sellos, una pegatina de collage, una colección de nueces dentro de una bolsa, me llamó la atención la disposición de los objetos, lo que Vicuña llama un «ensamblaje». ²¹ Ensamblaje es el término utilizado por Jane Bennett en su trabajo seminal *Vibrant Matter: On the Political Economy of Things* para referirse a la vitalidad que resuena a través de agrupaciones heterogéneas. En un pasaje bien conocido, Bennett describe el momento en que notó por primera vez un grupo de objetos, incluida una rata muerta y un trozo de plástico, en la canaleta cerca de su casa. «Fui repelida por la rata muerta (¿o simplemente estaba durmiendo?) una rata consternada por la camada, pero también sentí algo más: una conciencia sin nombre de la singularidad imposible de *esa* rata, *esa configuración de polen*, *esa* tapa de botella de agua de plástico completamente banal y producida en masa».

Cuando la materialidad del guante, la rata, el polen, la tapa de la botella y el palo comenzaron a brillar y chispear, fue en parte debido al cuadro contingente que se formaron entre sí, con la calle, con el tiempo esa mañana, conmigo. Porque si el sol no hubiera visto a la rata; si la rata no hubiera estado allí, podría no haber notado la tapa de la botella, y así sucesivamente. Pero todos *estaban* allí tal como estaban, y así vislumbré una

¹⁸ GÓMEZ-BARRIS, p. 140.

¹⁹ <https://www.ceciliavicuna.com/objetos> [Consultado el 15/12/21].

²⁰ VICUÑA, 2011, p. 158.

²¹ VICUÑA, 1997, p. 35.

vitalidad energética dentro de cada una de estas cosas, que generalmente concebí como inerte [...] Vislumbré una cultura de las cosas irreducible a la cultura de los objetos.²²

Ella llama a esto «el poder de las cosas»: «cuando el objeto se convierte en el otro; cuando la sardina puede mirar hacia atrás, cuando habla el ídolo mudo y en el que «hay una continuidad entre el ser humano y el otro».²³ Bennett «desestabiliza o deshace el significado de las cosas y de la relación entre las vibraciones humanas y no humanas». Reflexiona sobre cómo había logrado ser «sorprendida por lo que vemos».²⁴ La naturaleza contingente y aleatoria de los ensamblajes de Vicuña encuentra ecos en la descripción de Bennett cuando el espectador entra en el marco, o cuando el mar o una ráfaga de viento cambian la configuración de los objetos, creando una nueva constelación. Los objetos llevan rastros de sus vidas anteriores (el pedazo blanco de madera con clavos presumiblemente tenía algún uso funcional previo, por ejemplo), pero generalmente muestran su «estado de cosa»: una conjunción de objetos humildes, cosas desechadas, que se han ensamblado a la vida.

UNA FIGURA ENSAMBLADA CON VENDAS VIEJAS CON UN CORDEL
ALREDEDOR DE SU CUELLO QUE SE ASEMEJA A UNA SOGA

En la concepción de Vicuña, estos objetos están ligados a nosotros, en primer lugar, en el sentido de que son testigos de nuestra destrucción del mundo en términos ecológicos. Vicuña data su conciencia sobre las preocupaciones ambientales a su adolescencia y es un tema que ha ido ganando en urgencia con el tiempo. Los trozos de plástico y otros detritus que se lavan en la orilla del mar (las cuentas de plástico en la trama de los palitos de incienso) revelan nuestra contaminación de los océanos. La vitalidad de estas cosas se deriva en parte del hecho de

²² BENNETT, 2010, p. 4.

²³ *Ibidem*, p. 2.

²⁴ *Ibidem*, p. 5.

que permanecerán, mucho después de la muerte de los humanos individuales.²⁵ Los escombros y los detritus también apuntan a nuestro ordenamiento de las cosas: descartamos lo que ya no necesitamos, lo que está «marcado como desechable por la lógica frenética de la sociedad de consumo y el afán de lucro».²⁶ Como escribe Edensor, el orden material sugiere a su vez el orden social. El desperdicio apunta al orden de las cosas.²⁷ Mel y Chen ha destacado un aspecto que Bennett había tocado en su trabajo sobre la materia vibrante, pero que no se había desarrollado completamente: que si no todos los humanos y no humanos son designados como iguales (es decir, los detritus se tiran a la basura en el orden de las cosas), entonces también existe un orden de los humanos ('la animicidad es política, moldeada por qué o quién cuenta como humano y qué o quién no').²⁸ Como explica Rebecca Schneider, «las vidas de algunas personas y algunas cosas cuentan más que otras».²⁹ En Chile en este momento, el régimen de Pinochet llevó a cabo una clasificación necropolítica de cuerpos en aquellos que podían retener la vida y aquellos que se consideraban vida desnuda (sujeto a tortura o desaparecido), o vida precaria.³⁰ En 1973, Vicuña apareció en el documental *Second House*, una producción de la BBC liderada por los presentadores británicos Melvyn Bragg y Tony Cash. Cash dice que Vicuña tiene «una existencia sombría».³¹ Bajo el seudónimo María Santiago, Vicuña asegura que no puede regresar a Chile por temor a perder su vida. Dice que si solicita asilo existe el peligro de que pierda su nacionalidad. Su identidad, como exiliada, es precaria.

En una escena del documental *Second House* la vemos creando una de las obras de lo que se convertiría en su *Diario de objetos*... una peque-

²⁵ Morton nos explica que las cosas materiales no solo duran más tiempo que su función original, sino que también sobreviven a sus creadores humanos por cientos, si no miles de años. MORTON, 2010, p. 130.

²⁶ LÓPEZ, 2019, p. 23.

²⁷ EDENSOR, 2005, p. 312.

²⁸ CHEN, 2012, p. 30.

²⁹ SCHNEIDER, 2015, p. 13.

³⁰ Véanse MBEMBE 2011, AGAMBEN 1998, BUTLER 2006.

³¹ Agradezco a Steve, de los archivos del BFI, su ayuda para poder tener acceso al archivo para visionar este documental.

ña figura sin rostro, hecha de vendajes médicos, con un trozo de cordel alrededor de su cuello como sogá. Se llama *Momio* —momio era la jerga chilena para los reaccionarios pro-Pinochet—. Para Bryan-Wilson, «en algunos aspectos esta pieza está hecha crudamente: proporciones extrañas, torso rectangular, extremidades colocadas torpemente, rasgos indiferenciados. Sin embargo, esto también infunde un sentido de urgencia: sus vendajes envueltos implican energías en espiral que podrían desatarse, pero también parecen estar a punto de deshacerse [...] solicitando] una intimidación con el espectador». ³² La obra es una efígie de una *momia*, un deseo de muerte sobre las fuerzas reaccionarias. La figura tiene una sogá alrededor de su cuello, pero no fueron los reaccionarios los que fueron sometidos a torturas y desapariciones. Esta figura sin rostro también puede referirse a las muertes de aquellos que desaparecieron durante el golpe de Estado.

Hecha de vendajes desechados, la figura se refiere a la desechabilidad de los residuos. Como escribe Morton, es lo extemporáneo del desperdicio (sobrevivirá a muchos humanos) lo que le da una naturaleza fantasmal: «los productos existentes del materialismo profundo persistirán, inquietantes [...] como fantasmas inversos». ³³ Aquí los desechos se convierten en una momia que parece habitar un espacio liminal entre la vida y la muerte. Su forma humanoide es «doblemente siniestro: un fantasma del consumismo humano, resistente a los procesos de descomposición, que también es capaz de evocar en nosotros una sensación de ser escrutado por los mismos materiales que hemos creado y desechado». ³⁴ Pero en este caso, la naturaleza siniestra se refiere a los desaparecidos de Chile, a quienes no se les ha permitido un entierro. ³⁵ En *Kon-kón*, Vicuña incluye fotografías de unos de los desaparecidos. Pero aquí no incluye fotografías. Indirectamente, la pieza parece apuntar al argumento de Judith Butler de que «las vidas que serán marcadas como vidas, y las muertes que contarán como muertes» tiene que ver con quién puede aparecer en

³² BRYAN-WILSON, 2017, p. 125.

³³ MORTON, 2010, p. 131.

³⁴ MARLAND, 2015, p. 121.

³⁵ WRIGHT, 2012.

la esfera pública, o donde hay una prohibición de lo que puede aparecer, porque lo que no puede aparecer por igual no puede desaparecer y no puede, en la concepción de Butler, ser una «vida llorada».³⁶ Quizás las pequeñas piezas de Vicuña representan un «archivo alternativo» de Chile.³⁷ Si «nunca hay un objeto que se pareciera a Chile o que se pareciera a Londres», entonces este es un archivo incompleto, representativo de las brechas en la historia oficial. Bryan-Wilson relaciona esta pieza con la obra de Catalina Parra, «quien en 1975 creó su *Diario de la Vida* apilando periódicos de *El Mercurio*, cosiendo sus bordes con hilo gris y encerrándolos en plexiglás, atornillado con fuerza para producir una masa rígida e ilegible: un gesto escultórico de rechazo a la censura de los medios impresos en Chile bajo Pinochet».³⁸ En la pieza de Vicuña, también, no se nos dice nada; las piezas se niegan a revelar sus secretos. Otra instalación, que parece haber sido construida con papeles delgados envueltos en cordeles como si estuvieran flotando en una balsa, todos encerrados en plástico, lleva la inscripción: «Un cargamento de miniaturas en envoltorios de cigarrillos» / «periódicos mentales / para combatir las mentiras de la CIA».³⁹ Otro ensamblaje, actualmente alojado en la Tate Modern de Londres, se asemeja quizás a una colección de objetos tales como restos de una explosión, o recuerdos anteriores que se astillan y se pierden cuando las personas vuelan víctimas de un desastre. Un manojo de algo desconocido, envuelto en cordel y vinculado a un palo encerrado en un cordel me recordó a un cadáver, como las imágenes de desaparecidos de Chile que fueron arrojadas al océano. Ahora toda la colección adquiere la impresión de cadáveres, colgando delicadamente de un hilo.⁴⁰

³⁶ BUTLER, 2006.

³⁷ AMICH, 2013, p. 135.

³⁸ BRYAN-WILSON, 2017, p. 122.

³⁹ VICUÑA, 1997, p. 40.

⁴⁰ BRYAN-WILSON, 2017, p.122. Vicuña escribe en 1973, «supimos que la gente era secuestrada y arrojada desde helicópteros al mar. Los llamamos *desaparecidos* para reconocer lo que el nuevo gobierno militar no hizo: que alguna vez existieron». VICUÑA, 2011, p. 158.

UNA CAJA DE TIERRA CHILENA CON UNA BANDERA CHILENA DE PAPEL
DIBUJADA A UN ALAMBRE, POSIBLEMENTE HECHO DE UNA VIEJA PERCHA⁴¹

Cuando Vicuña coloca estos objetos que han sido descartados en un entorno de galería, está alterando el orden material y transgrediendo el *dictum* de «un lugar para todo y todo en su lugar». ⁴² En contraste, ella dignifica lo que es humilde. *Cajita 'e tierra*, que consiste en una caja de tierra chilena con una bandera dibujada amarrada a un alambre. La bandera es pequeña y vulnerable a la desintegración por alguna fuerza natural o hecha por hombre. La tierra transplantada sugiere el tema de la migración, pero la naturaleza pequeña y desechable de la bandera también tiene que ver con el deseo de Vicuña de resaltar su sentido del abandono de las obras de arte latinoamericanas por parte de los mundos del arte europeos y angloamericanos. 'Tierra' también se refiere a la geopolítica. La noción de «basura» también tenía que ver con el estatus de América Latina en la política mundial (la conceptualización de América Latina como el patio trasero (*backyard*) de los Estados Unidos: el deseo de aplastar el comunismo ayudaría a Pinochet en su intento de asumir el poder). ⁴³ Vicuña se involucraría mucho en la agitación en nombre de la causa izquierdista de Chile en Londres. Su charla en el ICA (Institute of Contemporary Arts) sobre «Pain Things» (un juego de palabras entre «pinturas» y «cosas de dolor») la llevó a conocer a John Dugger y David Medalla y después a Guy Brett, con quienes colaboraría en varios eventos organizados en apoyo de la campaña de solidaridad con Chile por Artists For Democracy, incluido un evento celebrado en Trafalgar Square en 1974 en el que la viuda de Allende se dirigió a las multitudes. ⁴⁴ En un artículo para la revista feminista británica *Spare Rib* en 1974, Vicuña escribe que

⁴¹ 'Cajita 'e tierra.' Disponible en: <https://www.ceciliavicuna.com> [Consultado el 15/12/21].

⁴² EDENSOR, 2005, p. 312.

⁴³ MACCHIAVELLO, 2010, p. 41.

⁴⁴ VARAS, 2014, s. p. La idea era de encontrar fondos para la resistencia por la subasta de obras de arte donadas pero hubo conflicto interno acerca de los destinatarios de los fondos y la subasta no produjo la cantidad deseada.

no se siente cómoda con su condición de «refugiada» en el Reino Unido,⁴⁵ una posición política en esos días. Pero podría decirse que fue su condición de refugiada lo que le abrió el paso a la escena artística en Londres. El arte y la política están (quizás incluso más que nunca, después del golpe) inextricablemente vinculados para Vicuña, quien cada vez tenía más la sensación de que había abandonado Chile en un momento en que podría haber estado trabajando en el arte social y políticamente comprometido bajo Allende, en lugar de seguir un sentimiento equivocado de que tenía que estar en el centro del poder como en términos artísticos. En el artículo para *Spare Rib*, Vicuña escribe sobre la toma de conciencia de su «colonización cultural»: se dio cuenta de que su decisión de viajar a Europa «de la periferia al supuesto “centro” cultural como un hito artístico, que había marcado generaciones de artistas sudamericanos antes que ella, especialmente con respecto a París»⁴⁶ se debió a «lo culturalmente colonizada que estaba, a pesar de ser izquierdista toda mi vida. Creo que fue un problema de clase».⁴⁷ En una charla que imparte en el ICA en 1973 titulada «Conferencia sobre las Artes en Chile Después de 1970» se muestra desafiante sobre lo que Chile ofrece artísticamente:

La experiencia chilena ofrecía una posibilidad diferente: pensar un movimiento social que cambia el orden del mundo como una «obra» o una forma de arte participatorio en gran escala.

(Recuerdo que cuando presenté esta idea en mi conferencia en el ICA, el 11 de mayo de 1973, el British Council canceló mi beca, que solo me fue restaurada cuando algunos miembros del Council se declararon en huelga de hambre en mi apoyo).⁴⁸

⁴⁵ VICUÑA, 1974a, 38.

⁴⁶ LAMONI, 2017-2018, p. 96

⁴⁷ VICUÑA, 1974a, p. 38.

⁴⁸ Esta no fue la única reacción negativa a su trabajo. Vicuña señala que luego de la publicación de *Saboramí*, que incluyó algunas de sus pinturas, poemas y fotografías de sus precarios, un profesor del Real Colegio de Arte se enfureció y dijo: «Este libro es un ataque al arte y la poesía y la civilización occidental, Serás borrado. Esto es pura basura». VICUÑA, 2011, p. 158.

El intento revolucionario de AFD fue soñar en la escala americana revirtiendo el orden colonial del mundo del arte, en el que las metrópolis dictan el lenguaje estético a seguir, ofreciendo en cambio un modelo alterno de creatividad generado desde Sudamérica y el Tercer Mundo.⁴⁹

Pero por mucho que Vicuña reconozca ahora la importancia de la práctica artística chilena, esto va acompañado de un sentimiento de luto por su pérdida en el nuevo régimen. La pequeñez de ‘Cajita ‘e tierra’, con su diminuta bandera que parece despojada, expresa la sensación de devastación de Vicuña por la pérdida de Allende en términos políticos y artísticos.

Rosa Alcalá ha señalado que con la conferencia del ICA se movía entre el «centro y los márgenes», y en el texto de la conferencia:

En los errores tipográficos, faltas de ortografía y gramaticales, podemos hacer presente el inglés acentuado y tembloroso de esta joven chilena, de voz suave y diminuta, con cabello negro hasta la cintura y rasgos oscuros, de pie frente a la escena artística radical de Londres, para decirles lo que el arte y la sociedad chilena estaban logrando, pero lo que *su* arte, el arte *occidental*, era en su mayor parte solo teorización.⁵⁰

El uso de materiales desechados por parte de Vicuña habla de una insistencia metodológica en trabajar «desde abajo».⁵¹ Significativamente, eligió el término ‘arte precario’ porque no la asociaba a ningún sello anterior, sino que le permitía un grado de libertad y tal vez de descolonización.⁵² Paradójicamente, la «pequeñez» de su obra contribuye a su sensación de ser pasada por alto: «La delicadeza, la calidad etérea y la pequeñez de esas piezas son rasgos integrales de su trabajo, aunque esta cualidad efímera ha sido con demasiada frecuencia res-

⁴⁹ VARAS, 2014, s. p.

⁵⁰ ALCALÁ, 2014, p. 193.

⁵¹ BURKE, 2020, s. p.

⁵² Sin embargo, Lippard la ha asociado con la tradición del arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta. LIPPARD, 1998, p. 260.

ponsable de un reconocimiento mínimo de la importancia de su trabajo». ⁵³

En un juego de palabras característico, que se relaciona en parte con su mayor conciencia de las transferencias lingüísticas del tiempo que ha pasado en el extranjero, escribe: «si abres el mundo *Basúrame* (conviérteme en basura) se convierte en un comando: ama el sur». ⁵⁴ Más tarde parece apelar a la capacidad del lenguaje para conectarse, en lugar de separarse, pero tal vez podamos sentir el rastro de su experiencia cicatricial de la migración, así como su estigmatización:

El idioma es migrante. Las palabras se mueven de un idioma a otro, de una cultura, de boca a boca. Nuestros cuerpos son migrantes; células y bacterias son migrantes también. Incluso las galaxias migran.

¿Qué es entonces esta charla contra los migrantes? Solo se puede hablar en contra de nosotros mismos, contra la vida misma. ⁵⁵

La palabra *Basúrame*, escribe Sherwood, «resuena con los restos literales y culturales del colonialismo: deforestación, industrialización, genocidio cultural, extinción de las lenguas». ⁵⁶ También es una personalización del tema. Vicuña escribe: «Me encuentro rodeada de escombros. Todo es escombros en el universo donde nosotros vivimos. Todo es basura. Todo se está convirtiendo en basura. Y yo misma soy una basurita. Viví toda mi vida como un ser menospreciado. Por ser mujer, por ser mestiza, oscura, chica... Por todo». ⁵⁷

La basura se vincula con su sensación de haber sido pasada por alto tanto por su género como por sus orígenes étnicos. En el documental de la BBC, Vicuña muestra sus primeras pinturas y analiza

⁵³ Véase LÓPEZ, 2019, p. 33. Paradójicamente, según López, Vicuña también ha sido excluida de las narrativas sobre la práctica artística que operó contra la dictadura chilena, presumiblemente por su condición de exiliada. Su obra no formó parte de la «Escena Avanzada», término acuñado por Nelly Richard en 1981 para referirse al arte anti-dictadura en Chile entre 1975 y 1982 o cualquier otro relato del arte crítico de los años setenta y ochenta. Ver LÓPEZ pp. 33-34.

⁵⁴ VICUÑA, 1992, p. 153.

⁵⁵ VICUÑA, 2016, s. p.

⁵⁶ SHERWOOD, sin fecha.

⁵⁷ CORCUERA, 2021, s. p.

su conciencia de la importancia del feminismo. El erotismo de sus pinturas, y su representación de la menstruación, fueron dos formas en que se movió hacia una conciencia artística feminista: su «revolución del cuerpo es un llamado feminista a las armas».⁵⁸ En el artículo para *Spare Rib*, por invitación de Rozsika Parker, quien tenía un fuerte interés en los vínculos entre la artesanía y la feminidad, Vicuña cuenta la historia de Chile comenzando con tejedoras mapuches, como punto de origen de la práctica artística chilena.⁵⁹ Más tarde su sensibilidad feminista se convertiría en un ecofeminismo que combina la injusticia de género con el saqueo de los recursos ambientales.

El documental de la BBC la filma con el pelo largo y oscuro y preparando yerba mate en una cocina londinense lo que le da un aire de exotismo y uno se pregunta cuánto controlaba ella esta imagen o cuánto la creaban los programadores. Alcalá señala una conversación entre Vicuña y Carolee Schneeman en 1994 sobre sus experiencias compartidas de estar en Londres en la década de 1970. Vicuña sostiene que Londres habría recibido a Schneeman de manera diferente porque era estadounidense (es decir, con raíces anglosajonas), «en cambio, yo, como “india” latinoamericana, fui rechazada instantáneamente. En el momento en que estuve allí, me miraron como un animal exótico, pequeño, hermoso y encantador, exactamente así».⁶⁰ Alcalá señala que «la dinámica de una contracultura como centro que habría sido la escena artística de Londres en la década de 1970, nos obliga a cuestionar lo que constituye la marginalidad». Continúa:

Podemos entender, como es el caso de la propia experiencia de Vicuña, que mientras su supuesto linaje español y su condición de clase media le otorgaban ciertos privilegios mientras estaba en Chile, en Londres se identificaba y era identificada como una «india latinoamericana». En

⁵⁸ BRYAN-WILSON, sin fecha, s. p.

⁵⁹ VICUÑA, 1974a, p. 38. El tejido y el hilo adquieren un significado vital en la obra de Vicuña, como parte de una conciencia femenina, así como por su significado para las civilizaciones precolombinas, pero también por su capacidad para simbolizar redes entretejidas entre elementos aparentemente dispares.

⁶⁰ ALCALÁ, 2014, p. 190.

otras palabras, aunque Vicuña comenzó a buscar en las tradiciones indígenas y europeas para crear arte y poesía contemporáneos incluso mientras estaba en Chile, valorando así la herencia mixta de América Latina, no es sorprendente que su conciencia de la diferencia política, cultural, lingüística y racial se hiciera más pronunciada en Londres, ya que percibió que su identidad elegida se había convertido en una identidad impuesta. Los signos de diferencia —sus rasgos físicos, su inglés imperfecto y su nacionalidad— se pondrían en primer plano durante su tiempo en Londres, particularmente porque coincidieron con la agitación política de Chile.⁶¹

Recientemente, Vicuña ha dicho que su sentido de su propia descolonización llegó mucho antes de su estancia en Londres. En una entrevista reciente con motivo de un simposio en Múnich sobre la descolonización del feminismo en el Tercer Mundo, Vicuña explica que comenzó su escolarización en una escuela inglesa en Chile donde «los otros niños me intimidaron y ridiculizaron. Mi respuesta fue convertirme en india». En una fotografía de 1957 vemos cómo destaca con su cabello oscuro trenzado junto a sus compañeros rubios.⁶² Con motivo de su concesión del Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2019 por el Ministerio de Cultura de España, Estrella de Diego hace el siguiente comentario: «su primera decisión fue asumir el disfraz de “india” como el papel esencial que iba a gobernar desde entonces ese trabajo frágil y perecedero — ‘palos, telas, ramas’». ⁶³ En otro artículo para *El País* de 2021, Vicuña escribe que, «nací y crecí en el seno de una familia de corrientes opuestas y unidas, odio y amor ensamblados en la disputa cósmica entre el padre de origen europeo y la madre indígena». ⁶⁴ Vicuña reclama un posible vínculo ancestral con los diaguita, un pueblo indígena del norte de Chile, así como con grupos vascos e irlandeses. ⁶⁵ Ha dicho que viene «de una familia donde mi madre no sabía que era indígena porque su cultura había sido demolida. El idio-

⁶¹ Citado en ALCALÁ, p. 191.

⁶² DEMORI, 2018.

⁶³ DIEGO, 2019, s. p.

⁶⁴ VICUÑA, 2021, s. p.

⁶⁵ LIPPARD, 2017, p. 33.

ma de sus antepasados fue borrado del planeta en el siglo XVIII». ⁶⁶ Está fascinada con las posibilidades que su nombre Vicuña (un animal andino) le da para la auto-identificación. Se representa a sí misma como una vicuña en un autorretrato y juega con la palabra *wik'uña* en un volumen de poesía. ⁶⁷ Pero en otra parte Vicuña explica que su sentido del mestizaje proviene de un encuentro infantil con una momia inca de un niño de ocho años, cuando ella misma tenía ocho años, en el Museo de Historia Natural de Santiago de Chile. ⁶⁸

La indigeneidad de Vicuña está, como señala Merchant, «más estrechamente relacionada con la oralidad y el rendimiento que con cualquier idea esencializada de raza o etnia (esto es evidente, por ejemplo, en la naturaleza multilingüe de su poesía, que cambia entre el inglés, el español y el mapundungun, entre otros idiomas)». ⁶⁹ Asimismo, su «voz andina tenue», es parte de su identidad performativa, como señala Alvergue. Esto es, como señala Alvergue, «indigeneidad como episteme». ⁷⁰ Amich tiene razón al afirmar que la ruptura irreversible del golpe cortó la conexión de la artista con su arte de los años pre-Pinochet y que es la misma fuerza que impulsó a Vicuña hacia su pasado precolumbino. Como explica Amich, a pesar de que Vicuña se inspiró en las culturas indígenas desde sus primeros días como poeta y artista en Chile, es solo cuando se le prohibió regresar a Chile que psíquicamente se aferró a esta alternativa creativa y epistémica. Vicuña afirma que

Cuando estuve en Europa durante tres años, descubrí que estaba buscando una conexión con la tierra. No lo pude encontrar pero cuando regresé a Sudamérica, a Bogotá, me arrojé boca abajo sobre la tierra y la besé. La tierra tiene una energía, una vitalidad, en las Américas que no siento en ningún otro lugar. ⁷¹

⁶⁶ JOHNSON, s. p.

⁶⁷ Cecilia Vicuña, *La Vicuña*, 1977. Disponible en <https://www.lehmannmaupin.com/artists/cecilia-vicuna> [Consultado el 15/12/21]. Véase también Cecilia Vicuña, *La Wik'uña*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1977.

⁶⁸ LIPPARD, 2017, p. 33.

⁶⁹ MERCHANT, 2020, p. 316.

⁷⁰ ALVERGUE, 2014.

⁷¹ AMICH, 2013, p. 140.

Uno de los elementos más contundentes de las teorías de Bennett sobre la vitalidad de los objetos materiales es que abren el camino a formas alternativas de ser. Pero en su crítica de la obra de Jane Bennett, Helen Vosters señala la falta de atención prestada a las epistemologías no occidentales.

Si bien empatizo con (lo que puede haber sido) el deseo de evitar las trampas preocupantes del primitivismo y el esencialismo que persiguen la erudición occidental de los «otros» no occidentales, la omisión casi total de Bennett sobre la miríada de linajes de archivo (teóricos y literarios) no occidentales y prácticas periodísticas en las que la vitalidad inherente de la materia, así como su «inter(n)animación» humano-no humana es evidente, reproduce una narrativa occidental de novedad (ya bastante antigua) y originalidad.⁷²

Al señalar la discusión de Bennett sobre su «sorpresa» por la vitalidad que encuentra en su constelación de objetos-cosas, Vosters comenta que «este enfoque vuelve a realizar lo que Diana Taylor llama los escenarios de descubrimiento que son tan endémicos tanto para el imperialismo occidental como para la erudición occidental».⁷³ En otras palabras, el concepto de vitalidad ha estado presente en muchos sistemas de pensamiento indígena durante milenios. El interés mostrado por Vicuña por lo vibrante de las cosas se extiende a una conciencia de la indigeneidad como una perspectiva alternativa sobre el mundo. La indigeneidad de Vicuña emerge como una compleja «disonancia», que utiliza «una serie de estrategias estéticas y formales y un modo de resistencia social a la creciente presión de los sistemas de creencias de la clase media latinoamericana, que se construyeron sobre los valores de la cultura de consumo y corporativa de América del Norte durante el surgimiento del neoliberalismo y el libre comercio». La indigeneidad se vincula a una inversión del orden de las cosas en la búsqueda de una forma de pensar precapitalista.

⁷² VOSTERS, 2014, p. 110.

⁷³ *Ibidem*, p. 111.

CUATRO HILOS CON NUDOS COLGANDO DE UN TROZO
DE MADERA - LONDON QUIPU (1974)⁷⁴

Entre las piezas del *Diario de objetos...* está *London Quipu*, una serie de hilos anudados que cuelgan de un palo. El *quipu* es un antiguo método andino de registro de información a través de pequeños nudos e hilos teñidos. Qué triste se ve el *London Quipu*, sacado de su hábitat natural. Sabemos que Vicuña produjo instalaciones de *quipu* durante su estancia en Londres, aunque solo queda una fotografía de *London Quipu* de esa época. El registro fotográfico de esta pieza contribuye a la idea de la traza como memoria en contra del olvido cultural. El *quipu* es un objeto táctil que significa a través de la materia y la textura (los incas no tenían lenguaje escrito). Estas formas textiles fueron destruidas durante la conquista. A pesar de que los investigadores tratan de descifrar el código de los *quipus*, hasta el día de hoy siguen siendo en gran medida indescifrables: solo los *quipus* que registran datos cuantitativos han sido parcialmente descifrados, pero los *quipus* narrativos se niegan a renunciar a sus misterios.⁷⁵

Cecilia Vicuña ha señalado que a los niños en Chile no se les enseña la importancia o incluso la existencia del quipu. Pero Vicuña tenía una tía que era artista y tenía una biblioteca de libros. Fue allí, cuando era adolescente, donde Vicuña se encontró con el quipu: «Esta imagen de este extraño cordón anudado debe haber hecho algo por mí porque me fui a casa y me imaginé un *quipu* y escribí la frase “el *quipu* no

⁷⁴ Disponible en: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus> [Consultado el 15/12/21].

⁷⁵ Parte de la información ha sido recuperada a través de un ‘documento extraordinario’, *Nueva crónica y buen gobierno* escrito a finales del siglo XVI y principios del XVII por un ‘cronista nativo’, Felipe Guamán Poma de Ayala que era una ‘carta’ de mil páginas al rey de España. Pero mientras emerge su importancia y naturaleza generalizada, la carta de Guamán Poma no representa dibujos de quipus con nudos, sino que «todas las cuerdas se muestran como hilos lisos y sin nudos que cuelgan de los cordones primarios». Urton conjetura que «por alguna razón que aún no está clara para nosotros, Guamán Poma puede haber *optado por* no hablar sobre las propiedades formales del quipu y las formas de manipularlos en la lectura». URTON, 2002. Véase la página web de Manuel Medrano, disponible en: <https://medranomanuel.com/> y SANTILLÁN y TRONCONE, 2020.

recuerda nada”». ⁷⁶ En una exposición en 2018 en el Museo de Brooklyn, el siguiente poema se presentó como la «declaración de la artista» para acompañar su *Quipu Desaparecido*:

Mi arte comenzó al desaparecer. Hice una ofrenda para que la mar la borrara. Las olas tejen nuestro aliento, van y vienen. Al deshacerse le dan vida a lo que viene. Mis quipus son tejidos imposibles. No son hilados ni torcidos, simplemente cuelgan. Los nudos están sueltos, al borde de caer. Nada los sostiene, excepto el deseo. Un quipu es una metáfora de la unión. Fueron prohibidos en 1583 y sin embargo continuaron tejiendo subterráneamente nuestro aliento. Mi primera obra fue: *El quipu que no recuerda nada*. Ofrendaba mi deseo de recordar. ⁷⁷

En este poema, que conecta el quipu con el *arte precario*, a través de la ofrenda hecha al mar, Vicuña evoca una primera obra titulada, *El quipu que no recuerda nada*. No hay nada más en este poema que el título. ¿Qué tributo más apropiado al borrado de la memoria y del conocimiento indígena, que un poema que consiste en nada en absoluto? Pero los quipus de instalación, cuya enorme escala habla de la importancia del quipu, aparecen perpetuamente en la cúspide de la desintegración, en una metáfora tal vez por el hecho de que, a pesar de su forma grande y sólida, la información que poseen está tentadoramente fuera de su alcance. La instalación que Vicuña creó para Documenta14 en Atenas en 2017 (y que la lanzó a la fama internacional) y que ahora se encuentra en la Tate Modern de Londres, fue *Womb Quipu*. Enormes y gruesas columnas de lana sin forjar se elevaban monumentalmente en el espacio. Pero como explica Vicuña, «es una construcción imposible porque está hecha de lana sin hilar. Nada lo mantiene unido. ¿Cómo puedes hacer que suba diez metros sin que se rompa? La instalación es frágil, delicada, ya que parece invitar al tacto, da la sensación de estar a punto de desintegrarse en cualquier momento entre los dedos». ⁷⁸ Estas son formas que encarnan la pérdida.

⁷⁶ LYND, 2005, p. 1593.

⁷⁷ Disponible en <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359> [Consultado el 15/12/21].

⁷⁸ <https://art21.org/read/in-the-studio-cecilia-vicuna/> [Consultado el 15/12/21].

Durante años se pensó que los quipus se relacionaban solo con datos administrativos, registrando información sobre la historia y organización del imperio inca. Como señala Silvia Cusicanqui en sus escritos, la función administrativa y numérica es solo una parte de la historia de lo que se ha perdido por estos objetos. Silvia Cusicanqui nos recuerda que en los sistemas de creencias aymaras, así como expresados en quechua, «lo abstracto y lo concreto coexisten estrechamente y a veces son expresados por el mismo término. El nivel de abstracción se relaciona a menudo con un juego de pares opuestos y complementarios». Analizando una imagen incluida en el texto de Guamán Poma de una figura con el título «indio, astrólogo, poeta que sabe del ruedo del sol y de la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora, domingo, mes y año de los cuatro vientos para sembrar la comida, desde antiguo», señala que la figura es a la vez «caminante, filósofo, científico» pero además es un agricultor que siembra la comida.⁷⁹ Como escribe Carla Macchiavello Cornejo los «quipus dan presencia material a la sabiduría cósmica». Continúa:

Son una traducción en formas de vida anudadas, de «promesas y entregas» que involucran no solo interacciones, transacciones e intercambios humanos, sino también un diálogo con lo divino. Un sistema «de reciprocidad rigurosamente contada» que estaba, que todavía está, incrustado en la tierra, en las vías fluviales, en el *wak'as*, esa topografía sagrada que organiza la vida. Reinscrito por y a través de cuerpos en movimiento, en peregrinación, en danza, en celebración, en narración de cuentos, en canto, en intercambio comercial y ritual. Y, sin embargo, privados de su simbolismo, cuando se exhiben o almacenan en museos, o se analizan a través de la inteligencia artificial, se convierten en «códigos sin mensaje, matemáticas abstractas en serie». [...] Entender el khipus de esta manera requiere que pensemos en el tiempo y la historia de maneras más complejas y no lineales. Comprometerse con otra forma de conciencia, no solo epistemologías.⁸⁰

⁷⁹ CUSICANQUI, 2020, p. 11.

⁸⁰ Vicuña ve el quipu, una forma de tejer, como relacionado con el *ceque*, que fueron líneas imaginarias que unieron a los Inka *ónfalos*, la ciudad del Cuzco, ombligo del mundo, espiritual y centro político, con las cuatro esquinas del Tawantinsuyu en un gran tejido.

En la forma en que envuelven corporalmente al espectador en su naturaleza táctil (ya sea a través del tacto o hápticamente a través del ojo), los quipus de Vicuña están relacionados con varias piezas de performance que Vicuña ha interpretado con hilos (como *Guante* [1996], *Cloud Net* [1999] y *Living Quipu* [2018] por nombrar solo tres). Al igual que en la famosa teoría de Diana Taylor sobre la transferencia de la práctica y el conocimiento encarnados a los que ella llama el «repertorio», estas actuaciones se convierten en rituales que reviven los recuerdos de las culturas antiguas. En estas piezas de performance, los hilos ilustran los flujos materiales entre cuerpos y cosas, rompiendo las fantasías de la maestría humana sobre la materia. Más bien, los cuerpos se enredan en lo material y nuestro dominio sobre lo material en nuestro enredo con el planeta, es meramente ilusorio. Los hilos de los quipus de Vicuña representan la fragilidad de nuestros ecosistemas. En 2006, las diversas vertientes de la práctica de Vicuña se integran en la instalación *Quipu menstrual (la sangre de los glaciares)*. Vicuña canaliza este antiguo modo sensorial de comunicación a través de una instalación de veintiocho corrientes de lana roja sangre que cuelgan del techo de la galería y llegan hasta el suelo. También se incluye una documentación en video de una actuación que Vicuña realizó en 2006 al pie de la montaña andina El Plomo en el que la lana roja sin hilar, el color de la sangre menstrual, cubría la boca del río, sugestiva de la marca de ecofeminismo de Vicuña, en la que los seres humanos se enredan con los no humanos, borrando su diferencia y en la que «todos somos cuerpos de agua».⁸¹

Este ritual se realizó el día de las elecciones presidenciales en Chile que vieron a la socialista Michele Bachelet elegida como la primera mujer presidenta. En una carta que Vicuña envió a Bachelet, implora poéticamente a la presidente recién elegida que anule la aprobación de Pascua-Lama, un proyecto minero propuesto supervisado por una compañía canadiense que destruiría tres glaciares en la región para la extracción de oro. En la carta, Vicuña equipara el bienestar del medio ambiente con el bienestar de las personas. Ella suplica a Bachelet que

⁸¹ Merchant cita las teorías de Astrid Neimanis sobre los humanos y el agua. MERCHANT, 2020.

«reconecte el agua y la sangre», tal como ha intentado hacer con su actuación ritualizada, para «poner fin al período de vergüenza colonial». ⁸² Así, la fragilidad de nuestros ecosistemas y el duelo por la extinción de los recursos naturales a manos de las políticas neoliberales se unieron en una poderosa forma de *land art*.

400 PRECARIOS - DIARIO DE OBJETOS PARA LA RESISTENCIA CHILENA

Vicuña ha explorado la etimología de la palabra «precarios» y encuentra que tiene que ver con la oración. ⁸³ Lo primero que pensé, al ver algunos de sus 400 objetos esparcidos en una imagen de la galería en la Tate Modern de Londres, fue que me recordaban un poco a las *animitas* que adornan el costado de la carretera en Chile, en memoria de los que perdieron la vida en accidentes viales. Estas *animitas* son simples, improvisadas, sujetas a la destrucción de los elementos. En parte la obra de Vicuña deriva de aquellos. Pero también pueden ser vistos como la activación de una memoria del antiguo pensamiento indígena. Como señala López: «Los mechones de cabello, cuerdas y escombros vegetales y minerales que incorpora a sus obras evocan asentamientos indígenas, *wak'as* andinos (santuarios, ídolos, templos y tumbas) y los restos de pueblos originarios». ⁸⁴

En la concepción de Vicuña, estos dos mundos, el occidental y el indígena, son capaces de operar simultáneamente como cosmologías alternativas. No una fusión de estos mundos, sino mundos alternativos. Esto parece similar a lo que Silvia Rivera Cusicanqui nos dice que es el significado del aymara 'ch'ixi': «algo que es y no es al mismo tiempo». ⁸⁵ La obra de Vicuña es y no es indígena, es y no es occidental al mismo tiempo. Al mismo tiempo, los *precarios* se convierten en *wak'as* o portales imaginarios a una forma diferente de pensar. Los precarios son ofrendas a la tierra, en un ritual que van en contra de la ética del mer-

⁸² <https://www.quipumenstrual.cl/poema/html> [Consultado el 15/12/21].

⁸³ <https://www.ceciliavicuna.com/introduction> [Consultado el 15/12/21].

⁸⁴ LÓPEZ, 2019, p. 23.

⁸⁵ RIVERA CUSICANQUI, 2020 y véase también RIVERA CUSICANQUI, 2015.

cado que anula las formas de vida indígenas y rechaza el control desmoralizador de los recursos. El giro de Vicuña hacia la indigeneidad y a lo precolombino es una toma de conciencia precapitalista. Amich compara el arte de Vicuña con el concepto de Gayatri Spivak de planetariedad. Muestra cómo ambas «vuelven a la tierra y la ética del cuidado y la reciprocidad practicada por las culturas indígenas para imaginar una alternativa postnacional al neoliberalismo». ⁸⁶ El brillante análisis de Tulk muestra cómo las *performance* de Vicuña combaten el trauma del daño planetario y el exterminio colonial. Sobre todo, los precarios de Vicuña, hechos de nada más que pedazos de basura, nos permiten repensar nuestros enredos con la naturaleza y la cultura y reorganizar nuestro sentido de conexión con el planeta, así como la urgente necesidad de cuidar de sus recursos naturales. ⁸⁷ Vicuña escribe lo siguiente:

Lo precario es una forma de estar en la tierra, una serie de gestos e instalaciones de performance específicas creadas en colaboración con los elementos. Obras para que el tráfico marítimo o callejero se borre. Nombrar una obra para su disolución responde a la visión antigua: el camino de los planetas, el sol y la luna llevan el nombre de su desaparición: *la eclíptica*. Lo precario son metáforas en el espacio. Crean una historia «escrita» en la memoria de la tierra y los cuerpos de los transeúntes. La historia del norte excluye la del sur, y el sur se excluye a sí mismo, abrazando sólo los reflejos del norte. Somos las *basuritas*, desechables de este mundo. ⁸⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 1998.
- ALCALÁ, Rosa, «Identities in Relation: Transcribers, Translators, and Performers in Twentieth-Century American Poetry», tesis doctoral

⁸⁶ AMICH, 2013.

⁸⁷ TULK, 2019.

⁸⁸ VICUÑA, 2018, p. 83.

- dirigida por el profesor Dennis Tedlock, State University of New York, Buffalo, Departamento de Filología Inglesa, 2014.
- ALVERGUE, José Felipe, «Twentieth Century Experiments in Form: A Critical Re-reading of Cecilia Vicuña's Indigenism as Episteme», *Literatura Comparada*, vol. 66/2, primavera 2014, pp. 208 y 226.
- AMICH, Candice, «De la precariedad a la planetaridad: El Kon Kon de Cecilia Vicuña», *El Sur Global*, vol. 7/2, otoño de 2013, pp. 134-152.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter: The Political Ecology of Things*, Durham y London: Duke University Press, 2010.
- BRYAN-WILSON, Julia, *Fray: Arte y Política Textil*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
- BRYAN-WILSON, Julia, «Feminist Forms: Julia Bryan-Wilson on the Fugaz-yet-enfática Multimedia Art of Cecilia Vicuña». Disponible en: <https://www.lehmannmaupin.com/news/feminist-forms>. Sin fecha, [Consultado el 15/12/21].
- BURKE, Harry, «Cecilia Vicuña's Arte Precario Reawakened My Enduring Love of the Sea». Disponible en: <https://elephant.art/cecilia-vicunas-arte-precario-reawakened-my-enduring-love-of-the-sea-01092020/> Puesto en línea el 1 de septiembre de 2020 [Consultado 15/12/21].
- BUTLER, Judith, *Vida precaria*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2006.
- CASTRO, Carolina, «We Are All Indigenous: Listening Our Ancient Thought», <https://terremoto.mx/en/revista/we-are-all-indigenous-listening-in-on-our-ancient-thought/>. Puesto en línea el 17 de julio de 2017 [Consultado el 15/12/21].
- CHEN, Mel, *Animacies: Biopolitics, racial Mattering, and Queer Affect*, Durham, Duke University Press, 2012.
- CORCUERA, Laura, «Cecilia Vicuña: la colonización nunca ha terminado», *El Salto*. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/arte/entrevista-artista-cecilia-vicuna-exposicion-madrid-veroir-fracaso-iluminado>. Puesto en línea el 30 de marzo 2021 [Consultado el 3/12/21].
- CRAIN, Jenni, «Whose Footsteps are These? A Preface to Cecilia Vicuña», <https://wattis.org/browse-the-library/911/reading-lists-conversations-and-other-texts/whose-footsteps-are-these-a-preface-to-cecilia-vicuna-a-by-jenni-crain>. Puesto en línea el 28 de septiembre 2020 [Consultado el 15/12/21].

- DIEGO, Estrella de, «La chilena Cecilia Vicuña, premio Velázquez de artes plásticas», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/19/actualidad/1574173896_218634.html. Puesto en línea el 19 de noviembre de 2019 [Consultado el 15/12/21].
- EDENSOR, Tim, «Waste Matter – the Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World», *Journal of Material Culture*, vol. 10/3, pp. 311-332.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena, «I Felt the Sea Sense Me: Ecologies and Distopias in Cecilia Vicuña's Kon-Kón», *About to Happen*, Cecilia Vicuña (ed.), Catskill: Siglio Press, 2016, pp. 138-147.
- HINOJOSA, Lucía, «Erotics: Towards a Poetics of the Liminal». Disponible en: <https://brooklynrail.org/2020/09/artseen/erotics-towards-a-poetics-of-the-liminal>. Puesto en línea el 1 de septiembre de 2020 [Consultado el 15/12/21].
- JOHNSON, Jameson, «Tejiendo con el hilo del tiempo: En conversación con Cecilia Vicuña». Disponible en: <https://bostonartreview.com/reviews/cecilia-vicuna-mfa-boston-quipu-interview/>. Puesto en línea el 14 de mayo de 2019 [Consultado el 15/12/21].
- LAMONI, Giulia, «Diario de Vida: Cecilia Vicuña's Artistic Practice in London (1972-1975) (A Letter to Carla Macchiavello)», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5/1, 2017-18, pp. 87-119.
- LIPPARD, Lucy, «Garbage Girls», *Land and Environmental Art*, Jefferey Kastner y Survey Brian Wallis (eds.), London, Phaidon Press, 1998, 259-261.
- «Floating Between Past and Future: The Indigenisation of Environmental Politics», *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 43, 2017, pp. 30-37.
- LÓPEZ, Miguel A., «Una retrospectiva para ojos que no ven», *Viendo el futuro ilustrado*, Miguel A. López (ed.), Catálogo de la exposición, 2019, pp. 13-44.
- LYND, Juliet, «Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña», *PMLA*, octubre de 2005, vol. 120/5, pp. 1588-1607.
- MACCHIAVELLO, Carla, «Marcando el territorio. Performance, video y gráfica conceptual en el arte chileno, 1975-1985», tesis doctoral, Universidad Estatal de Nueva York, Stony Brook, 2010.

- MANGA QESPI, Atuq Eusebio, «Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo», *Revista Española de Antropología Americana*, 24, 1994, pp. 155-189.
- MARLAND, Pippa, «The Gannet's Skull Versus the Plastic Doll's Head: Material 'value' in Kathleen Jamie's 'Findings'», *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, vol. 19/2, 2015, pp. 121-131.
- MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Barcelona, Editorial Melusina, 2011.
- MERCHANT, Paul, «Cecilia Vicuña's Liquid Indigeneity», *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), London Routledge, 2020, pp. 315-342.
- MORTON, Timothy, *The Ecological Thought*, Harvard: Harvard University Press, 2010.
- RIVERA, Omar y HAJOVSKY, Patrick, «Epistemologías visuales de la resistencia: Imaginando vírgenes y santos en el Cusco contemporáneo», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 7/1, 2020, pp. 237-266.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Ch'ixinakax utxiwa: On Practices and Discourses of Decolonization*, Cambridge, Polity Press, 2020.
- *Sociología de la imagen: Miradas Ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2015.
- SANTILLÁN, Óscar y TRONCONE, Alessandra, *The Andean Information Age*, Berlin, Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2020.
- SCHNEIDER, Rebecca, «New Materialisms and Performance Studies», *TDR: The Drama Review*, vol. 59/4, invierno 2015, pp. 7-17.
- SHERWOOD, Kenneth, «A Reader's Guide to the Writing of Cecilia Vicuña». Disponible en: <https://www.people.iup.edu/sherwood/docs/vic-guide.html> [Consultado el 15/12/21].
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Una educación estética en la era de la globalización*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- TULK, Nicola, «Performing the Wound: Practicising a Feminist Theatre of Becoming», Universidad de Melbourne. Tesis doctoral dirigido por Marcos Steuernagel. Universidad de Colorado, Departamento de Teatro y Danza, 2019.
- URTON, Gary, «An Overview of Spanish Colonial Commentary on Andean Knotted-String Records», *Narrative Threads: Accounting and*

- Recounting in Andean Khipu*, Jeffrey Quilter y Gary Urton (eds.), Austin, Texas, University of Texas Press, 2002, pp. 3-25.
- VARAS, Paulina, *Artists for Democracy. El Archivo de Cecilia Vicuña*, Santiago, Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Exhibition Catalogue, 2014.
- VICUÑA, Cecilia, «El golpe vino a matar lo queamaba», *Spare Rib*, London, 28, 1974a, pp. 36-38.
- *Pain Things and Explanations*, London, 1974b.
- *La Wik'uña*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editors, 1977.
- *Unravelling Words and the Weaving of Water*, Minnesota, Graywolf Press, 1992.
- *Quipoem*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997.
- «Quipu/Khipu». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dekETjeXwjY> [consultado el 15/12/21].
- *Sabor A Mí*, Oakland y Philadelphia, Chainlinks, 2011.
- *Spit Temple*, Brooklyn, New York, Ugly Duckling Press, 2012
- «Languages is Migrant», Disponible en: <https://www.poetry-foundation.org/harriet-books/2016/04/language-is-migrant>. Puesto en línea el 18 de abril de 2016 [Consultado el 15/12/21].
- «Precario: Nota de la autora», *Cecilia Vicuña: New and Selected Poems*, editado y traducido por Rosa Alcalá, Kelsey Street Press, Berkeley, CA, 2018, pp. 83-84.
- «Decolonising Myself». Disponible en: <https://vimeo.com/278096899>. Puesto en línea el 6 de julio de 2018 [Consultado el 15/12/21].
- «Niña con máquina de escribir», *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/babelia/2021-01-08/nina-con-maquina-de-escribir.html>. Puesto en línea el 8 de enero de 2021. [Consultado el 15/12/21].
- VOSTERS, Helen, «Memory, Memorialisation and its Object(s) of Period Purification», Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy (eds.) *Performing Objects and Theatrical Things*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, 104-117.
- WRIGHT, Sarah, «Noli Me Tangere: Memory, Embodiment and Affect in Silvio Caiozzi's *Fernando ha vuelto* (2005)», *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, vol. 21/1, 2012, pp. 37-48.

II. DOCUMENTOS

CULTURA, ARTE Y POLÍTICA EN EQUIDAD

La Biblioteca Americanista de Sevilla. Entrevista documental

MARINA GÓMEZ

Biblioteca Americanista de Sevilla
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ESMERALDA BROULLÓN

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Las bibliotecas suelen ser un mundo femenino: un universo en el que nos resulta sencillo imaginarnos a mujeres con gafas trabajando detrás de un mostrador atendiendo a usuarios. Era así y sigue siéndolo, con gafas o sin ellas, sigue habiendo muchas mujeres. Las profesiones de áreas relacionadas con humanidades suelen estar más copadas por mujeres y las bibliotecas son un ejemplo de ello. Las mujeres han sido importantes bibliotecarias, María Moliner es un ejemplo magnífico. Sin embargo, los libros, las obras custodiadas, no han sido históricamente escritos por mujeres ni sobre mujeres; al menos hasta hace poco tiempo no sabíamos o no se sabía que detrás de su escritura podría haber una mujer. Teniendo en cuenta estas reflexiones y la importancia

que tiene el tratamiento de la información para el desarrollo del conocimiento, la responsable de la actual Biblioteca Americanista de Sevilla expone y divulga en estas líneas qué servicios, qué tipo de ayudas y qué puede facilitar la biblioteca para avanzar en las investigaciones.

¿EN QUÉ CONTEXTO O BAJO QUE MARCO SOCIAL Y POLÍTICO SE FUNDA INSTITUCIONALMENTE LA ACTUAL BIBLIOTECA AMERICANISTA DE SEVILLA?

El que Sevilla fuera Puerto de Indias desde el siglo XVI y la posterior creación del Archivo de Indias en el siglo XVIII propiciaron que la ciudad fuera un lugar más que adecuado para que se desarrollara en ella el estudio de la historia de América. Probablemente estas razones se tuvieron en cuenta al crear la sede en Sevilla del madrileño Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC) en 1941. Hacia 1942, aunque continuaba su vinculación con el CSIC, pasa a depender de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla. Esta unión con la universidad se rompe en 1945 al crearse el Departamento de Historia de América en la Universidad de Sevilla. Desde ese año, 1945, la Escuela de Estudios Hispano-Americanos pasa a ser únicamente instituto del CSIC.

La actual biblioteca se fundaba en 1942, junto con la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, con el objetivo de prestar el servicio de información y bibliográfico a los investigadores del CSIC así como a los numerosos investigadores externos, tanto nacionales como extranjeros, que visitaban la residencia de la escuela o de la Universidad de Sevilla. Este instituto o escuela estaba formado de tres elementos esenciales que se retroalimentaban: los investigadores; la Residencia que potenciaba el intercambio de conocimiento y de relaciones humanas y profesionales; y la biblioteca. Por tanto, esta última tuvo una enorme importancia desde la concepción primera de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, es decir, siempre se identificó como la parte fundamental que fue y que sigue siendo para servir como vehículo de información y de investigación a la comunidad americanista mundial.

¿EL CONOCIMIENTO TRANSFERIDO POR PARTE DE LAS MUJERES ESTÁ PRESENTE EN LA BIBLIOTECA AMERICANISTA DE SEVILLA?

Sí, claro, la mujer siempre ha estado presente en esta biblioteca. Si es cierto que cuando se constituyó la biblioteca en los años cuarenta del siglo XX se hacía responsable de la misma a un investigador. Éstos eran hombres, pero también es cierto que en los últimos veinte años las responsables de la Biblioteca han sido mujeres, como es el caso de mi antecesora Isabel Real, y desde hace cinco años yo misma.

Si te refieres a que la mujer en la actualidad —en términos generales— está más presente en la Biblioteca Americanista de Sevilla o si existe una mayor presencia biográfica, bibliográfica y documental de estudios sobre mujeres, yo contestaría afirmativamente, en buena parte porque la investigación, los campos de investigación se han ampliado y uno de los temas que más se trabajan hoy en día es precisamente «la mujer». Esta biblioteca adquiere libros considerando las lagunas bibliográficas que hayan podido ir surgiendo a lo largo de los años, pero también se seleccionan libros según las líneas de investigación de los investigadores e investigadoras de la Escuela de Estudios Hispano Americanos. Puesto que una de esas líneas de trabajo actuales es sobre los estudios de las mujeres, sí que se han adquirido muchos más libros sobre ellas y escritos por ellas. Supuestamente se les está dando su sitio en la historia poco a poco; y resulta obvio que en la actualidad está mucho más presente que en tiempos pasados.

ENTONCES, ¿HA CAMBIADO LA DINÁMICA DE LAS SELECCIONES BIBLIOGRÁFICAS QUE COMPONEN ESTE ACERVO BIBLIOTECARIO? ¿Y TAMBIÉN LA DINÁMICA EN LA ADQUISICIÓN DE LAS OBRAS?

Sí, pero no tanto la dinámica, como la materia. Hasta hace unos años sobre lo que más se compraba, o prácticamente sobre lo único que se compraba, era sobre colonialismo y ahora no es así. Desde hace unos tres años, una de las temáticas principales al adquirir libros ha sido precisamente los estudios sobre las contribuciones al conocimiento de las mujeres. Gracias a una nueva línea de investigación establecida en

la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, la mujer ha adquirido una gran importancia en la biblioteca. Nos estamos refiriendo a la mujer española que resistió la Guerra Civil y posteriormente se vio obligada al exilio o al silencio en España. Es obvio que todos los que perdieron la guerra sufrieron situaciones horribles, aunque especialmente —como refieren los libros adquiridos— la mujer. A partir de libros publicados aproximadamente en los últimos años es cuando se ha puesto de manifiesto esta realidad, cuando se ha insistido en que, por ejemplo, la estimada Generación del 27 también estaba constituida por mujeres y sin embargo, tras la guerra y su exilio, la mayoría dejó de crear sus propias obras y se convirtieron, en muchos casos, en traductoras. Podríamos destacar a María Teresa León (mujer de Rafael Alberti), Concha Méndez (mujer de Manuel Altolaguirre) y sin pertenecer a esta generación, aunque tuvo mucha relación con ellos, a Zenobia Camprubí (mujer de Juan Ramón Jiménez).

También estamos identificando escritos en los que se pone de manifiesto la existencia de mujeres escritoras que quedaron siempre tras los nombres de sus maridos o parejas, destaca por ejemplo el caso de María de la O Lejárraga. En su obra *Una mujer por caminos de España: recuerdos de propagandista* (1952), reeditado en 2019, cuenta su historia: escritora por vocación, aunque por cuestiones sociales firmaba como María Martínez Sierra; pseudónimo adoptado a partir de los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra, comprometida social y políticamente, exiliada primero en Francia y después en Argentina, etc. Esta escritora ha tardado años en ser conocida a pesar de que sus obras de teatro (o parte de las mismas, puesto que no se sabe lo que escribió ella o su marido) son consideradas de las más importantes del siglo XIX y principios del XX en España.

Si bien el interés sobre la contribución de las mujeres va más allá de su faceta como escritoras, ya que también en la esfera artística están apareciendo estudios muy interesantes que procuran darle su merecido lugar en la historia del arte. Es cierto que existen más estudios colectivos que individuales. Valga como ejemplo, *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*, publicado por la Diputación de Sevilla en el 2020; y una obra del CSIC del 2019, *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*; pero al menos ya son visibilizadas y van aportando modelos y representacio-

nes a las siguientes generaciones. En definitiva, este tipo de investigaciones, desarrolladas durante los últimos cinco años aproximadamente, están sacando del anonimato a mujeres creadoras, literatas, pintoras, etc., y desde hace solo tres años esta Biblioteca los está adquiriendo.

Cabe subrayar, por tanto, que las investigadoras de la red o de proyectos conformados en torno a esta línea temática pueden sugerirnos las obras que les interesen y haremos lo posible por llevar a cabo la adquisición. Es una práctica habitual que está permitiéndonos enriquecer la biblioteca con áreas temáticas que hasta ahora no se habían incluido, destacando, como decimos, la mujer.

VIVIMOS EN UNA SOCIEDAD DONDE LA INFORMACIÓN Y EL CONOCIMIENTO CIRCULAN A GRAN VELOCIDAD. POR ELLO NECESITAMOS FILTROS PARA SELECCIONAR LAS FUENTES Y OPTIMIZAR LA LECTURA, CUYO EJERCICIO ES FUNDAMENTAL PARA LA ESCRITURA. ¿QUÉ HERRAMIENTAS APORTA LA BIBLIOTECA AMERICANISTA DE SEVILLA PARA APOYAR LA INVESTIGACIÓN ASÍ COMO LA PRIMERA LOCALIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA? Y TAMBIÉN, ¿CÓMO UNA BIBLIOTECA ESPECIALIZADA DEL SIGLO XXI PUEDE IMPULSAR LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA CONTRIBUCIÓN FEMENINA EN EL CAMPO DE LA CULTURA Y LAS ARTES ENTRE EUROPA Y AMÉRICA?

Sí, como bien dices uno de los problemas de la sociedad actual no es la falta de información sino quizás todo lo contrario, el exceso de la misma; y con ello, el conocer servicios y herramientas que nos permitan saber la calidad de la misma, o su pertinencia con respecto a las investigaciones específicas. Para ello nuestra biblioteca, como parte de la Red de Bibliotecas del CSIC (somos cincuenta y ocho bibliotecas y dieciséis archivos), consta de herramientas fundamentales que, además, ayudamos y enseñamos a utilizar:

Por una parte está el catálogo de las bibliotecas¹ que permite filtrar también por nuestra propia biblioteca. Desde su búsqueda avanzada

¹ Catálogo de las bibliotecas: https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?search_scope=ALL_RESOURCES_scope&vid=34CSIC_VU1&lang=es_ES.

podemos lanzar consultas sobre mujeres y cine, mujeres y arte, mujeres y pintura, etc., dándonos resultados de libros, de recursos electrónicos, etc. Es decir, serviría como un primer acercamiento para saber más sobre qué líneas de trabajo existen y también sobre signaturas concretas de las distintas bibliotecas del CSIC, o de la nuestra en concreto.

Asimismo, tenemos el repositorio de documentación en abierto del CSIC, Digital.CSIC.² Actualmente, para que investigadores o investigadoras reciban apoyo económico por parte de las agencias financiadoras —como por ejemplo Horizonte 2020, Planes Nacionales, Severo Ochoa, etc.— tienen que publicar sus trabajos en acceso abierto. El publicar los artículos en abierto es una cuestión que se da por hecho y que se está trabajando cada vez más también para los datos: entrevistas, bases de datos sobre libros consultados, información sistematizada sobre mujeres y distintas áreas temáticas de interés, etc. Digital.CSIC es la base de datos del CSIC donde el personal investigador de esta institución puede depositar en abierto, a través de sus bibliotecas y de forma gratuita, sus trabajos. Además, se aseguran cumplir con los metadatos necesarios, que haya migraciones para la preservación digital, asesoramiento en el plan de gestión de datos, etc. Por otra parte, todas las personas interesadas pueden consultar sus millones de registros, en los que también existen numerosas publicaciones sobre la mujer,³ sus trabajos, su impacto en la sociedad, etc.

La otra herramienta fundamental que facilita la biblioteca es la base de datos Simurg,⁴ que frente a Digital.CSIC, cuyo objetivo es la ciencia en curso, se centra en la historia de la ciencia. Simurg es la base de datos de obras patrimoniales. Es decir, las obras antiguas custodiadas en las distintas bibliotecas y archivos del CSIC. Es cierto que aún no se puede utilizar la búsqueda por texto completo y esto puede dificultar la accesibilidad, pero es una cuestión que se está solucionando. Cuando se pueda buscar, por ejemplo, por las palabras claves, se po-

² Digital.CSIC: <https://digital.csic.es/handle/10261/18>.

³ Publicaciones sobre la mujer en Digital.CSIC: <https://digital.csic.es/simple-search?query=mujer&location=global&order=>.

⁴ Simurg: <http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/>.

drán localizar creaciones interesantes de mujeres en todas las publicaciones digitalizadas. En este sentido cabría destacar la *Revista de Avance* (Cuba, 1926-1930), publicación fundamental de las vanguardias cubanas en las que publicaron artistas españoles como Federico García Loca (n. 45, 1930, p. 110), y también importantes mujeres creadoras como Maruja Mallo (n. 31, 1929, p. 43; n. 32, 1929, p. 79); Katherine Anne Porter (n. 32, 1929, pp. 83-84); Ernestina de Champourcin (n. 34, 1929, p. 142), etc.

NOS HAS MENCIONADO E INFORMADO SOBRE DIVERSAS HERRAMIENTAS INFORMÁTICAS, Y DE LOS SERVICIOS BIBLIOTECARIOS DISPONIBLES. AHORA BIEN, ¿CUÁLES DESTACARÍAS PARA APOYAR ESPECÍFICAMENTE LA INVESTIGACIÓN DE ESTA RED SOBRE CULTURA, ARTE Y MUJERES ENTRE EUROPA Y AMÉRICA, O DE CUALQUIER OTRA RED TEMÁTICA?

Uno de los servicios fundamentales es el préstamo interbibliotecario. No es en absoluto un servicio determinado por un tema de investigación, pero sería muy interesante para todas las personas que participen en un proyecto de investigación junto con investigadores o investigadoras del CSIC. Como hemos comentado, la Biblioteca Americanista es una de las bibliotecas del CSIC y esto supone que, como red de bibliotecas que somos, podamos solicitar de forma gratuita los fondos bibliográficos que existen en las distintas bibliotecas: es decir, podemos solicitar libros, capítulos de libros, artículos de revistas, etc. El personal investigador del CSIC no tiene sólo la biblioteca de su centro a su disposición —aunque sí sea la más cercana— sino que también dispone de casi dos millones de obras a coste cero para consultar. Además, gracias a distintos acuerdos de URICI —Unidad de Recursos de Información Científica para la Investigación-CSIC—⁵ con las bibliotecas universitarias de España, el coste con estas es también mínimo. Esto mismo sucede con las entidades extranjeras, a las que se les paga el cincuenta por ciento. El ahorro, por tanto, es significativo y esto revierte positivamente para que los investigadores e investigado-

⁵ URICI: <http://bibliotecas.csic.es/es>.

ras puedan acceder a la documentación deseada sin que les resulte gravoso, y así puedan dedicar una mayor cantidad de dinero en otras cuestiones o capítulos de sus investigaciones. El acceso a la información es una realidad objetiva y saber que podemos, en caso de necesidad, solicitar trabajos a Chile, Estados Unidos, Barcelona, Berlín, etc. Por tanto, es un servicio fundamental para el personal investigador del CSIC y sus colaboradores en proyectos de investigación.

Sin embargo, las bibliotecas hoy en día han dado un giro importante en cuanto a los servicios porque las necesidades en la investigación también han cambiado. Para contextualizar históricamente de forma breve, podríamos decir que durante siglos las bibliotecas describieron los libros en fichas de papel; en los años ochenta y noventa del siglo XX se introdujo la informática y esto dio lugar a los catálogos de internet como los vemos hoy en día; el siguiente paso fue hace unos veinte años el publicar en acceso abierto y hace unos diez años con la bibliometría. Poner en marcha estas dos últimas cuestiones en las bibliotecas del CSIC, en concreto en la Biblioteca Americanista de Sevilla, ha dado lugar a unos servicios —que esbozo brevemente a continuación— que auxilian a los investigadores e investigadoras del siglo XXI en líneas temáticas como la que nos ocupa:

1. *Difusión en abierto de la producción científica del CSIC*: publicaciones, datos o software. Como hemos indicado Digital.CSIC es la base de datos en la que las bibliotecas o el personal investigador, si lo desea, «suben» los trabajos de investigación del CSIC cumpliendo así los requisitos de publicar en abierto que determinan las convocatorias competitivas como Severo Ochoa, María de Maeztu, Planes Nacionales, Horizonte2020.

2. *Creación y gestión de planes de gestión de datos*.⁶ Dentro de las convocatorias de proyectos, anteriormente indicadas, también se requiere especificar esta gestión de datos. Para ello, la Biblioteca Americanista de Sevilla dispone de dos personas técnicas que asesoran so-

⁶ Información sobre gestión de datos en Digital.CSIC: <https://digital.csic.es/dc/politicas/preparacion-planes-gestion-datos.jsp>.

bre la cuestión, y siempre cuentan con el apoyo adicional de la Oficina de Digital.CSIC.

3. *Ayudar a interpretar licencias de uso y explotación.* El que la producción de la investigación del CSIC esté en abierto no quiere decir que pueda ser utilizada sin más por cualquiera. Los artículos, los datos, etc. son del personal investigador y para que los usuarios potenciales de esta información que está en abierto sepan qué pueden o no hacer con ella, hace falta que explícitamente que sus autores o autoras decidan qué licencia o qué permisos dan: transformar la información o no, beneficiarse económicamente o no, etc. Estas licencias o permisos son «Creative Commons» u «Open Data Commons». También sobre esta cuestión asesoramos en la Biblioteca Americanista de Sevilla.

Estos servicios adicionales son fundamentales para la publicación en artículos, capítulos de libros y cuantos datos surjan de los trabajos de la red sobre mujeres. Por ejemplo: una posible base de datos de mujeres creadoras con información sobre las revistas en las que publicaban fechas, etc. También ayudaríamos a una gestión óptima de dichos datos para su posterior inclusión en «Digital CSIC». Es decir, facilitaríamos cumplir con el actual Mandado de Acceso Abierto del CSIC.

4. *Publicar en abierto haciendo uso de los programas de pago de «APC» —article processing charges—.* No todas las revistas son de acceso abierto pero para conseguir financiación económica para investigar sí es necesario publicar en abierto. En este sentido, la Biblioteca Americanista de Sevilla facilita la información que se nos da desde URICI y se insiste en los nuevos acuerdos que han permitido rebajas importantes para publicar en acceso abierto. Como ejemplo podemos destacar la editorial Oxford University Press.⁷ Publicar en la mayoría de sus revistas puede ser gratuito para los investigadores del CSIC y los coautores de dichos *papers*, siempre que se sigan las instrucciones de URICI.

⁷ Ayudas para publicar en Oxford University Press: <http://bibliotecas.csic.es/node/105>.

5. *Evaluación y producción de informes relacionados con la producción científica*, por ejemplo para ayudar a concurrir a las convocatorias competitivas, Severo Ochoa, María de Maeztu, Planes Nacionales, etc. En definitiva, la bibliometría, los cuartiles, número de citas, la importancia de las publicaciones en sus áreas, información sobre sexenios, etc. Son cuestiones que forman parte del trabajo de la investigación y, al no ser frecuentes, en ocasiones, puede ser complicado recordar las fuentes para obtener la información. También la Biblioteca Americana puede ayudar y apoyar al personal investigador para dicha información.

6. *Ayudar a generar perfiles de producción científica*, («Orcid-ID», «Researcher-ID», «Scopus-ID», etc.), a explotarlos en los portales y páginas webs y a posicionarse de forma unívoca en la red utilizando estos identificadores. La bibliometría ha puesto de manifiesto la importancia de eliminar equívocos en los nombres de los investigadores. Con esta finalidad surgieron los perfiles de producción científica, es decir, asegurar que los trabajos son efectivamente de quienes los firman. Las normas de cada revista o editorial son distintas en cuanto a la firma, de ahí que sea muy importante normalizar la autoría y revisarla para que en las bases de datos y en los perfiles de los investigadores los datos sean correctos. Esta es la única forma de poder calcular de forma adecuada el «índice h», las citas, etc.

Estamos hablando de indicadores cuantitativos, datos fundamentales al evaluar proyectos porque permiten comparar proyectos o investigadores de las mismas áreas (Humanidades, Ciencias Sociales, Ciencias de Materiales, etc.). Estos datos, aun así, deberían ser una parte de la evaluación, no el todo. Los datos numéricos no deberían eliminar el estudio y evaluación de la parte cualitativa de los trabajos, la repercusión e impacto social de los mismos, etc. Esta cuestión es importante considerarla, especialmente, en campos de trabajo de humanidades y ciencias sociales, si bien lo cuantitativo es importante, no debería ser determinante.

Estos seis puntos no son una cuestión puntual para la red de estudios sobre las mujeres; pero sí entendemos que son temas esenciales para la investigación del CSIC y de los que se pueden beneficiar cual-

quier participante o integrante de proyectos sin ser parte del Consejo. Son ayudas necesarias y útiles tal y como se realiza en la actualidad la investigación, con el acceso abierto y con las cuestiones bibliométricas siempre presentes.

NOS ESTÁ HABLANDO DE UNA BIBLIOTECA MODERNA QUE NO SOLO AYUDA A LOCALIZAR INFORMACIÓN RELEVANTE Y A ADQUIRIR LIBROS DE INTERÉS. ¿TIENE ADEMÁS LA BIBLIOTECA HERRAMIENTAS PARA DAR A CONOCER LOS LIBROS O NÚMEROS DE REVISTAS DE NUEVO INGRESO? ¿CUENTA CON HERRAMIENTAS O REDES SOCIALES PARA DIFUNDIR EL TRABAJO DE LA RED?

Es cierto que la biblioteca tiene servicios adicionales que bien utilizados pueden tener su utilidad e impacto. Por ejemplo, se envía semanalmente a los usuarios interesados los índices escaneados de las revistas que recibimos. Este producto tiene una importante utilidad porque permite a los investigadores e investigadoras saber más sobre las líneas de trabajo que se están desarrollando, así como plantearse con qué otros colegas podría trabajar o compartir sus investigaciones. Este servicio lo reciben nuestros usuarios cada semana, de manera que la pro actividad por parte de la Biblioteca es una ayuda adicional para los investigadores. También publicamos y enviamos boletines de libros incorporados a la biblioteca, así como libros que hemos recibido a través de donaciones y/o canje.

Sin embargo, creo que es en la extensión cultural —en la otra área de nuestro de trabajo— en la que podríamos ser más útiles. La extensión cultural atiende cuestiones muy variadas unidas entre sí porque todas llevan a la difusión. Estamos hablando de pequeñas exposiciones bibliográficas como la que hicimos hace unos años sobre la mujer española en el exilio,⁸ hablamos de marcapáginas⁹ sobre distintos temas, destacando los realizados por el Día de la Mujer y de la Niña en

⁸ Pequeña exposición bibliográfica en la Biblioteca Americanista de Sevilla sobre la mujer española en el exilio: <https://www.rebis.csic.es/biblioteca/?p=2379>.

⁹ Marcapáginas de la Biblioteca Americanista de Sevilla: <https://www.rebis.csic.es/biblioteca/?s=marcap%C3%A1ginas>.

la Ciencia —como el de Gabriela Mistral y Rigoberta Menchú poniendo en valor las obras que tenemos de ellas o sobre ellas)—; o en la página web de la biblioteca a través de la obra del mes o de distintas efemérides para poner de manifiesto la importancia de nuevas adquisiciones, como hicimos con la obra sobre Zenobia Camprubí.¹⁰ También se realizan charlas explicando *in situ* la riqueza patrimonial de la biblioteca, tanto por lo raro y antiguo de algunos de sus libros, como por la variedad temática de los mismos (incluido el tema de la mujer como ya hemos comentado), sus servicios, nuestros proyectos de conservación y digitalización, la posibilidad de solicitar a demanda la digitalización de libros que ya estén fuera de derechos de autor, etc.

Otra cuestión importante es el uso de las redes sociales, sobre todo nuestra cuenta de Twitter, por el número de seguidores —más de 800—, en la que ponemos los artículos que subimos a «Digital.CSIC»; así como otro tipo de información para dar a conocer la riqueza de la colección, donaciones, etc.

POR SISTEMATIZAR LO EXPUESTO NOS HA MOSTRADO UNA BIBLIOTECA QUE DE MODO ESPECIALIZADO PROCESA LIBROS, REVISTAS, ETC. ASIMISMO, NOS HA PRESENTADO UNA BIBLIOTECA QUE AYUDA CON LAS HERRAMIENTAS INFORMÁTICAS A LA BÚSQUEDA DE FUENTES DE CONOCIMIENTO. POR LO EXPUESTO, TAMBIÉN REALIZA UN SERVICIO DE APOYO PARA SOLICITUDES DE PROYECTOS, ACCESO ABIERTO Y BIBLIOMETRÍA. ¿PODEMOS AFIRMAR QUE ES EL LISTADO DE SERVICIOS COMPLETO PARA ESTA RED ESPECÍFICA DE INVESTIGACIÓN?

En efecto. La Biblioteca Americanista de Sevilla, desde mi humilde punto de vista, acompaña y asiste en la investigación en numerosas cuestiones relacionadas con sus tareas. Desde luego no somos un almacén de libros ni un espacio donde se hacen fotocopias. Somos lo que hemos pretendido describir a lo largo de estas palabras, un espacio donde el personal investigador busca información a veces concre-

¹⁰ Entrada en la web con motivo del Día de la Mujer y de la Niña en la Ciencia dedicado a Zenobia Camprubí: <https://www.rebis.csic.es/biblioteca/?p=5989>.

ta —como vuestra red de estudios— y otras más general para ellos o ellas en función de sus intereses. Es un espacio donde se nos preguntan cuestiones muy concretas sobre cómo publicar determinados artículos en ciertas revistas en abierto o sobre los cuartiles de las publicaciones, así como temas de interés más particular como puedan ser los sexenios. La cuestión concreta sobre la mujer no nos es ajena, como acabamos de mostrar en relación con la extensión cultural. Es un tema de interés actual, sobre el que se adquieren libros y por cuya efeméride, «Día Internacional de la Mujer y de la Niña en la Ciencia», realizamos un acceso en la web con información de algún libro que nos parezca interesante en este plano, le dedicamos entradas en las redes sociales y, finalmente, diseñamos un marcapáginas conmemorativo.

Por todo esto, sí creemos que esta biblioteca puede ser un servicio a tener muy en cuenta a la hora de que un investigador o investigadora decida desarrollar su labor en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos. En este sentido, y como nota histórica, cabe comentar que la Biblioteca surgió junto con la residencia y el afán investigador. Las tres partes: biblioteca, residencia y la parte puramente investigadora de «la escuela», surgieron juntos en la década de los cuarenta del siglo XX y se retroalimentaban. Creemos que lo seguimos haciendo, apoyar a la investigación con lo que sabíamos de antes y con las nuevas competencias que se tienen en una biblioteca del siglo XXI.

Sevilla, invierno 2021-2022

Arte, política, corporalidad: pensando el presente a partir del pasado

CRISTINA SCHEIBE WOLFF

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Este libro nos trae muchas historias y estudios de casos, sobre mujeres que viajaron entre América y Europa, y que produjeron arte, literatura, movimientos culturales e intelectuales en el siglo xx. Estas mujeres creadoras, que rompieron silencios y estereotipos impuestos por el sistema patriarcal vigente, son las referencias para movimientos culturales y políticos del presente, que traen las mujeres para la escena pública, con sus cuerpos, sus artes y su producción intelectual. Los viajes aún ocurren, pero ahora muchas veces se dan en la velocidad de internet, y cada vez más la dirección de esos viajes se altera. Si al inicio del siglo xx el viaje a Europa legitimaba e inspiraba las creaciones de las latinoamericanas, hoy en día, un movimiento decolonial cuestiona el eurocentrismo y propone nuevas posibilidades.

En los años 2020 y 2021, que quedarán en la historia por la trágica pandemia de Covid19, las mujeres latinoamericanas tuvieron dos grandes conquistas políticas: el 30 de diciembre de 2020 fue aprobada en el Senado de Argentina la ley que despenalizó el aborto en aquel

país, y en mayo de 2021 fue electa una asamblea constituyente en Chile, con paridad entre hombres y mujeres, asientos reservados a los pueblos indígenas, y una mujer indígena, Elisa Loncón, electa como su presidenta. Estos acontecimientos están relacionados directamente con movimientos feministas que se volvieron plurales, tomaron las calles y crearon nuevos lenguajes y nuevas reivindicaciones, con perspectivas decoloniales.¹

La despenalización del aborto es una lucha histórica del feminismo occidental, conquistada por las mujeres de varios países de Europa en la década de 1970, pero en América Latina, marcada por la colonización ibérica, y por la Iglesia católica, por dictaduras militares que se extendieron en muchos países desde 1960 a 1990, y actualmente, también por una reorganización de grupos de derecha próximos a religiones cristianas fundamentalistas, adquiere un significado especialmente fuerte, y que se une a la descolonización de los cuerpos. Es posible hacer una lectura de esta lucha de una forma completamente diferente de la que se hace en Europa y en Estados Unidos, que estaba marcada por una perspectiva liberal e individual. Ese feminismo liberal llegó a América Latina, de muchas maneras, en las cartas, diarios, en los libros, en el cine. Y en los viajes y exilios de las mujeres blancas de la élite intelectual latinoamericana en Europa. La lectura y la traducción, como bien aseguran Claudia Lima Costa y Sonia Álvarez, es también una apropiación, que transforma las teorías, según los objetivos de aquellas que leen y que utilizan los conceptos y palabras «chiques» de Europa para dar legitimidad y fuerza a las reivindicaciones locales.²

Los cuerpos de las mujeres fueron parte de aquello que fue colonizado en América Latina, especialmente los cuerpos de las mujeres indígenas y de las mujeres negras. Y como afirma la estudiosa y líder indígena brasileira Célia Xakriabá, para las indígenas, «el cuerpo es territorio, y el territorio es cuerpo».³ Ese cuerpo de las mujeres indí-

¹ BALLESTRIN, 2020.

² COSTA y ÁLVAREZ, 2013.

³ Sobre esto véase el vídeo: «Célia Xakriabá é liderança indígena, defensora da cultura e dos direitos dos povos». 5/09/2020. Disponible en: <https://youtu.be/v9W3zRblEMw> [Consultado el 05/01/2022].

genas y negras que fue sistemáticamente violado y apropiado por el colonizador, por medio de los movimientos de mujeres indígenas, feminismos comunitarios y feminismos negros, reivindica su autonomía colectiva. En palabras de Célia Xakriabá, «Vamos a ser nosotras, mujeres indígenas, con nuestros cuerpos, que vamos descolonizar la sociedad brasileira que ha matado nuestra historia y nuestra memoria».⁴

Esas palabras de Célia Xakriabá fueron dichas en un discurso histórico, en la 1ª Marcha de las Mujeres Indígenas de Brasil, que reunió en Brasília a representantes de ciento treinta naciones indígenas de Brasil, más de dos mil quinientas mujeres.⁵ Esas mujeres se juntaron poco tiempo después, en agosto de 2019, cerca de 100 mil mujeres campesinas que marcharon también en Brasília en la Marcha de las Margaritas. Mujeres campesinas que fueron a luchar por la continuidad de la reforma agraria, por la agroecología y contra las violencias a la que las mujeres están sometidas en las regiones rurales y de bosques.

Las marchas de mujeres tomaron América Latina en esta última década: de mujeres negras, mujeres indígenas, mujeres campesinas, contra la violencia sexual («Marcha das Vadias») y el feminicidio («Ni una a menos»), por el aborto libre y seguro, contra los abusos en las universidades y escuelas, contra el fascismo («Ele Nao»).

Es esto también, lo que la presidencia de la mapuche Elisa Loncón en la Asamblea Constituyente de Chile simboliza, la descolonización feminista, propuesta y hecha en la práctica política de las mujeres. Una práctica política que también pasa por una estética diferenciada en la cual los cuerpos tienen un papel preponderante. Los movimientos fe-

⁴ «Histórico discurso da professora ativista indígena, Célia Xakriabá, na Marcha das Mulheres Indígenas. 1ª Marcha das Mulheres Indígenas», Brasília, 2019. Disponible en: <https://youtu.be/wUn5jaOFrjY>. Vídeo de Douglas Freitas, cobertura participativa [Consultado el 05/01/2022].

⁵ «Conselho indigenista Missionário. Marcha das Mulheres Indígenas divulga documento final: “lutar pelos nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida”» Disponible en: <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheres-indigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nosso-direito-vida/> [Consultado el 05/01/2022].

ministas de final de la segunda década del siglo XXI en América Latina toman las calles y las redes sociales con una performatividad que coloca sus cuerpos en evidencia. Como analiza Nelly Richard:

Al usar el pasamontaña, las jóvenes feministas chilenas entrecruzaron el indigenismo de la rebelión zapatista como dialecto continental, con el internacionalismo de las versiones globalizadas de las insurrecciones populares que despliegan a escala planetaria su oposición anticapitalista. Hibridez de lenguaje, práctica situada e interferencias de contextos como estrategias de localización crítica de la cita insurreccional en una performatividad descolonizadora.⁶

Así como las estudiantes chilenas en 2018, las mujeres argentinas, muchas de ellas muy jóvenes, fueron a las calles con sus pañuelos verdes cubriendo los rostros, o atados en sus puños. En la Argentina, esos pañuelos/pasamontañas, evocaba también a las Madres de la Plaza de Mayo.⁷ Esos pañuelos verdes esconden los rostros, pero dejan las palabras, y los cuerpos donde ellas son escritas, descubiertas, los cuerpos son los carteles, las vinchas y también el propio mensaje.

Esas formas de manifestación, con su estética performática en que los cuerpos femeninos y trans/queers aparecen como soporte y como mensaje, son parte de feminismos plurales que colocan en cuestión el capitalismo, la colonización, el racismo, la homofobia y la transfobia, junto con las pautas más «clásicas» del feminismo, que denuncian la violencia, el control de los cuerpos femeninos, la pobreza de las mujeres, la desigualdad. Son feminismos interseccionales, comunitarios, negros, indígenas, transfeminismos.⁸

Las artes están allí implicadas, pues son varias las formas de *artivismos* que se alían a esas manifestaciones: *zines* (pequeños diarios artesanales con poesías, textos y elementos gráficos), *lambes* (carteles con frases o dibujos provocativos pintados en las paredes y postes de la ciudad, y después en Instagram), grafitis, hip-hop, rap, danzas y batucadas afro. Un ejemplo, en Brasil es el «Baque Mulher-Feminis-

⁶ RICHARD, 2021, p. 318.

⁷ SUTTON y VACAREZZA, 2020.

⁸ GUZZO, 2019.

tas del Baque Virado», grupos de maracatú (ritmo afro-brasileiro) formados por mujeres en todo el país. Ese movimiento comenzó en Recife, y se expandió por Brasil, son 39 grupos, que se proponen empoderar a las mujeres a través de la música, del ritmo y de la solidaridad entre ellas.⁹ Otros ejemplos son «Mujeres Creando», grupo boliviano cuyos grafitis y performances en las calles de La Paz dieron origen a lo que llaman hoy feminismo comunitario¹⁰ y «Mujeres Al Borde», de Colombia, grupo iniciado en 2001 que produce audiovisuales y performances.¹¹

Europa y América Latina viven desde el siglo XVI muchos intercambios, siempre desiguales. En estos intercambios, que envolvieron la colonización, los genocidios de poblaciones enteras, la transferencia forzada de grandes contingentes de personas africanas traídas en régimen de esclavitud, a explotación de recursos naturales, humanos y culturales, las mujeres estuvieron presentes tanto del lado de los europeos como entre los pueblos explotados. Pero siempre también de forma desigual, ya que en esa relación tenemos lo que María Lugones llamó de colonialidad de género, que sería el «análisis de la opresión de género racializada capitalista».¹²

El hecho de ser una relación marcada por la colonialidad, no impidió que resistencias y contradicciones apareciesen en esa historia, y que las mujeres, mismo sujetas a todos los tipos de constreñimientos, violencias y preconceptos, se vuelven protagonistas en muchos eventos marcantes, eventos de resistencia. Los intercambios envolvieron también libros, ideas, imágenes, viajes, de lado a lado, que aparecen en la literatura, en las artes plásticas, música, teatro y cine, tanto en Europa, como en América Latina, como se evidencia a través de los capítulos de este libro.

A pesar de los dos acontecimientos auspiciosos que mencioné en el inicio de este texto, y de la pujanza de los feminismos plurales y deco-

⁹ «Movimento de empoderamento feminino. Baque Mulher movimento de baque virado». Disponible en: <https://baquemulher.com.br/> [Consultado el 05/01/2022].

¹⁰ FERREIRA, 2016.

¹¹ FERREIRA, 2015.

¹² LUGONES, 2014, p. 941.

loniales en América Latina, otros intercambios políticos recientes con Europa son muy preocupantes. Se refieren a lo que se ha llamado la campaña «anti-género», que se inició a partir de la acción conservadora del Vaticano en las conferencias de las Naciones Unidas y fue apropiada por grupos políticos de derecha y también por grupos religiosos fundamentalistas católicos o evangélicos.¹³ Esa campaña junta todo en un solo contexto: feminismo, categoría género, homosexualidad, casamento igualitario, derecho al aborto; y denuncia eso que llaman la «ideología de género» como una especie de plan para aniquilar a «la familia». De hecho, es esa familia patriarcal, heteronormativa, que se alía a los sistemas autoritarios de poder y al capitalismo, donde ocurre el feminicidio y la violación, y que constituye la base de la desigualdad, que los feminismos plurales y decoloniales quieren destruir, con mucho arte, batucadas y alegría feminista.

Leer las historias de las poetisas, literatas, artistas e intelectuales que enfrentaron en sus trayectorias todo tipo de preconceptos, y tuvieron que romper barreras de género y culturales en sus viajes intelectuales, es una inspiración para los movimientos culturales del presente. Sabemos así que, enfrentando nuevos desafíos, es posible apropiarnos del coraje y de la esperanza de aquellas mujeres del pasado, para las nuevas creaciones del presente.¹⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía

- BALLESTRIN, Luciana, «Feminismo de(s)colonial como feminismo subalterno latinoamericano», *Revista Estudos Feministas* [online] vol. 28/3, 2020. Disponible en: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n375304>>. [Consultado el 21 de diciembre de 2021].
- COSTA, Claudia de Lima y ALVAREZ, Sonia E.A, «Circulação das teorias feministas e os desafios da tradução», *Revista Estudos Feministas*

¹³ PRADO Y CORREA, 2018.

¹⁴ WOLFF, 2021.

- [online], vol. 21/2, 2013, pp. 579-586. Disponible en: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200009>>. [Consultado el 22/12/2022].
- FERREIRA, Glauco B., «Margeando ativismos globalizados: nas bordas do Mujeres Al Bordo», *Revista Estudos Feministas* [online], vol. 23, 2015, pp. 207-218. Disponible en: <<https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n1p207>> [Consultado el 22/12/2021].
- FERREIRA, Gleidiane de S., «Produzindo conhecimento sobre si mesmas: uma reflexão histórica sobre práticas feministas autônomas na Bolívia». *História Revista*, [S. l.] vol. 19/3, 2016, DOI: 10.5216/hr.v19i3.32090. Disponible en: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/32090> [Consultado el 22/12/2021].
- GUZZO, Morgani, *Corpos e campos plurais: Os feminismos das marchas das vadias no Brasil*, 2019. Tesis de doctorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponible en: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/198991> [Consultado el 05/01/2022].
- LUGONES, María, «Rumo a um feminismo descolonial», *Revista Estudos Feministas* [online], vol. 22/3, 2014, pp. 935-952. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>>. [Consultado el 21/12/2021].
- Mídia Ninja. Cura da Terra. *CÉLIA Xakriabá é liderança indígena, defensora da cultura e dos direitos dos povos*. 5/09/2020. Disponible en <https://youtu.be/v9W3zRbIEMw> [Consultado el 05/01/2022].
- PRADO, Marco Aurélio Maximo y CORREA, Sonia. «Retratos transnacionais e nacionais das cruzadas antigênero», *Revista Psicologia Política*, São Paulo, vol. 18/43, 2018, pp. 444-448. Disponible en: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2018000300003&lng=pt&nrm=iso> [Consultado el 22 de diciembre de 2021].
- RICHARD, Nelly, «Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo», *Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*, 1a ed. - Buenos Aires, CLACSO, 2021.
- SUTTON, Barbara y VACAREZZA, Nayla L, «Abortion Rights in Images: Visual Interventions by Activist Organizations in Argentina», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 45/3, 2020, pp. 731-757.

- WOLFF, Cristina (org.), *Políticas da emoção e do gênero no Cone Sul*. Curitiba: Brazil Publishing, 2021. Disponible en: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/230126> [Consultado el 05/01/2022].
- XAKRIABÁ, Célia, «Canal da Resistência. Histórico discurso da professora ativista indígena, Célia Xakriabá, na Marcha das Mulheres Indígenas. 1ª Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília», 2019. Disponible en: <https://youtu.be/wUn5jaOFrjY> . Video de Douglas Freitas, cobertura participativa [Consultado el 05/01/2022].

Archivo fotográfico: imágenes y retratos

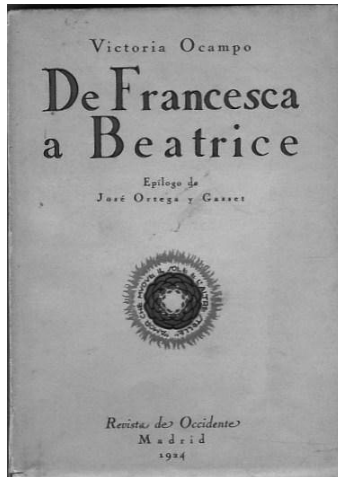


Figura 1. Victoria OCAMPO: Portada.
De Francesca a Beatrice. A través de la Divina Comedia, Madrid, Biblioteca
 Revista de Occidente, 1924.

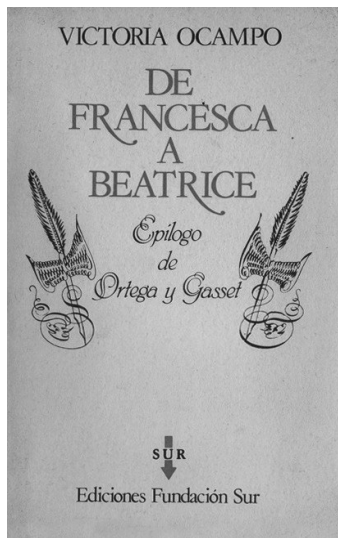


Figura 2. Victoria OCAMPO: Portada.
De Francesca a Beatrice, Buenos Aires, Edición Fundación Sur, 1983.

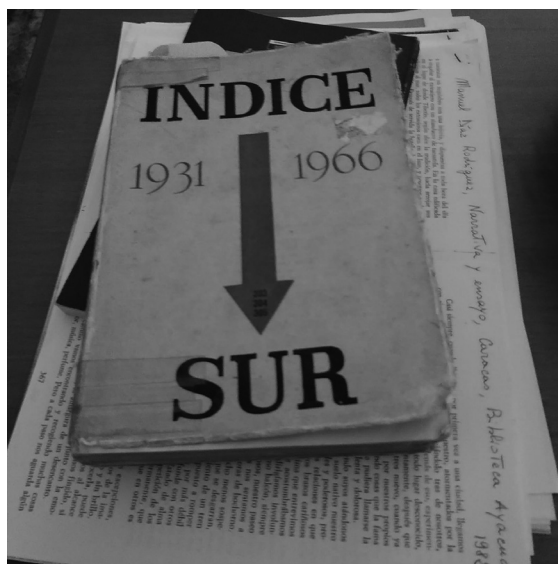


Figura 3. Victoria OCAMPO: Portada.
Revista Sur, noviembre 1966 - abril 1967, n. 303-304-305.



Figura 4. Victoria OCAMPO: Retrato.
 Bookman ed. Miguel A. Blázquez.
<https://bookman.es/de-francesca-a-beatrice-victoria-ocampo>.



Figura 5. Teresa DE ESCORIAZA: Radiotelefonía.

T. S. H. Revista Semanal, órgano de «Radio-Madrid» y portavoz de la Federación Nacional de Aficionados, año I, n. 1. Madrid, 25 de mayo de 1924.



TERESA DE ESCORIAZA

La encantadora escritora, colaboradora muy estimada de MUNDO GRÁFICO, que ha regresado a España, después de su viaje a Norteamérica, donde ha dado interesantes conferencias de Lengua y Literatura española, especialmente invitada por algunos Centros escolares

Figura 6. Teresa DE ESCORIAZA: Retrato.

«Mundo Gráfico», Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Figura 7. Srta. Concha MÉNDEZ CUESTA. Difusión en Prensa.
«Blanco y Negro», s/n, 1926. Residencia de Estudiantes [ALT_13_1-10453].

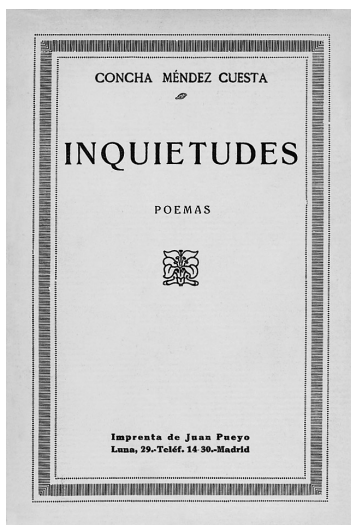


Figura 8. Concha MÉNDEZ: Portada.
Inquietudes, Imprenta de Juan Pueyo, Madrid, 1926. Residencia de
Estudiantes [039_C_L].

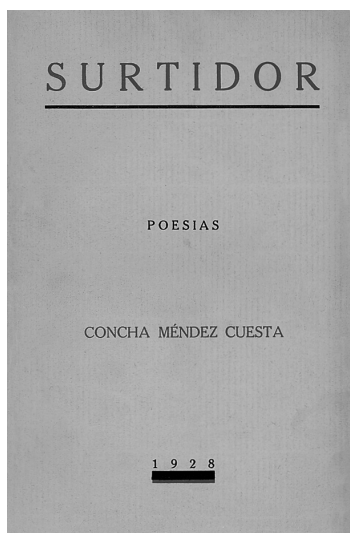


Figura 9. Concha MÉNDEZ: Portada.
Surtidor, Imprenta Argis, Madrid, 1928. Residencia de Estudiantes [038_C_L].

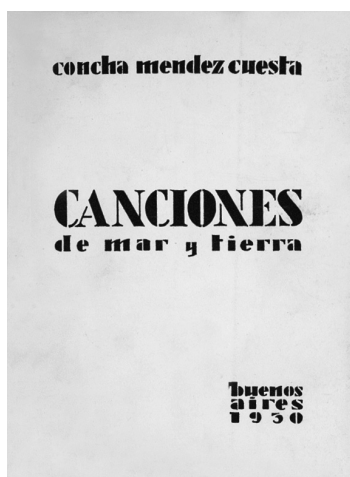


Figura 10. Concha MÉNDEZ: Portada.
Canciones de Mar y Tierra, Talleres Gráficos Argentina, Buenos Aires, 1930.
 Residencia de Estudiantes [S-N_CANCIONES_L].



Figura 11. Concha MÉNDEZ: Retrato.
Argentina, 1930. Residencia de Estudiantes [042_C_F].



Figura 12. Concha MÉNDEZ: Viajes y Redes Intelectuales.
Concha Méndez detrás de Alfonso Reyes y Consuelo Berges. En primera
fila junto a un grupo de intelectuales, Buenos Aires, 1930-1931. Residencia
de Estudiantes [04601].



Figura 13. Norah BORGES: Ilustración.
«El Pomar», *Grecia*, Sevilla, n. XLI, 29 de febrero de 1920, p. 3.
Biblioteca Nacional de España.



Figura 14. Norah BORGES: Ilustración.
«La mujer de la mantilla», *Grecia*, Sevilla, n. XLIII, 1 de junio de 1920, p. 14.
Biblioteca Nacional de España.



Figura 15. Emilio FORNET: Revista Cultural.
«Las mujeres en el arte», *Estampa*, Madrid, n. 323, 17 de marzo de 1934,
pp. 16-17. Biblioteca Nacional de España.



Figura 16. Revista Gráfica.
«Las artes plásticas tienen entusiastas cultoras», *Caras y Caretas*, Buenos
Aires, n. 1976, 15 de agosto de 1936, p. 1. Biblioteca Nacional de España.



Figura 17. Magdalena NILE DEL RÍO: Retrato.

La dedicatoria reza: «Al gran artista Antonio Vico con toda mi admiración. Imperio Argentina, 1939. Berlín. "Aixa"». Biblioteca Fundación Juan March.

Figura 18. Gertrude «Trudy»
DUBY.

Reportaje «20 semanas por la ruta de la onchocercosis. Investigación intensa sobre el mal de la ceguera», por Gertrude Duby y Frans Blom, *Mañana*, n. 103, 18 de agosto de 1945, p. 36. Reproducción de la Hemeroteca Nacional de México.

En la foto aparece, al lado y delante de Duby, el «mozo» Héctor Arévalo y, en frente de Duby, a la izquierda de la imagen, José «Pepe» Parra, entomólogo.

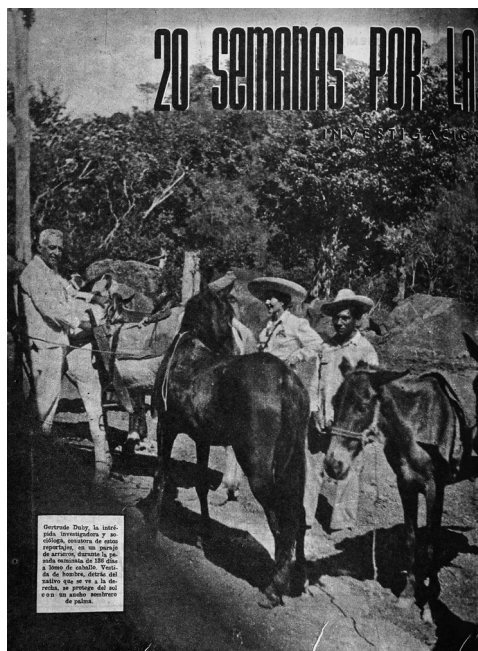




Figura 19. Anne MACKAYE CHAPMAN.

Anne MacKaye Chapman en Tierra del Fuego junto a dos asistentes. Cortesía del Centro Cultural Argentino de Montaña. www.culturademontania.org.ar.



Figura 20. Henrietta YURCHENKO.

Hombre wixárika (huichol) con Henrietta Yurchenko y el señor Bonilla de la Misión Cultural del Departamento de Educación. Agustín Maya, 1944. D.R. Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Figura 21. Cecilia VICUÑA. Exposición. «Precarios», *Diario de Objetos Para la Resistencia Chilena*, 1973-1974. Una selección de la colección de la Tate Modern, Museo Nacional de Arte Moderno, Londres, diciembre de 2019.



Figura 22a. Cecilia VICUÑA. Retratos. *Cine y literatura. Diario digital de crítica cultural sudamericana*. <https://www.cineyliteratura.cl/ensayo-cruz-del-sur-de-cecilia-vicuna-en-la-palabra-un-misterio-ancestral>.



Figura 22b. Cecilia VICUÑA. Retratos. *Cine y literatura. Diario digital de crítica cultural sudamericana*. <https://www.cineyliteratura.cl/ensayo-cruz-del-sur-de-cecilia-vicuna-en-la-palabra-un-misterio-ancestral>.

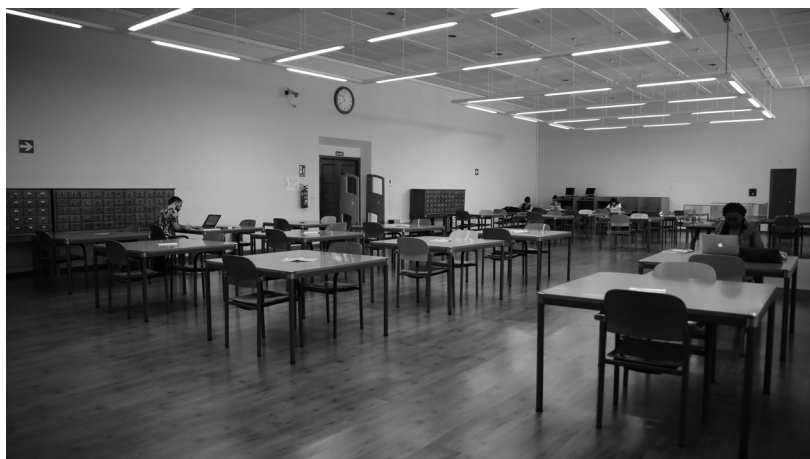


Figura 23. Biblioteca Americanista de Sevilla, CSIC.
Sala de lectura e investigación. Tiempo actual.



Figura 24. Biblioteca Americanista de Sevilla, CSIC. Fondos bibliográficos.
Fondo bibliográfico antiguo.



Figura 25. Biblioteca Americanista de Sevilla, CSIC. Hemeroteca.
Números de *Revista de Avance*, Cuba 1926-1930.

Notas biográficas de autoras y autores

Camilla CATTARULLA es catedrática de Lengua y Literaturas Hispano-americanas en la Universidad Roma Tre y directora del Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani en la misma universidad. Dirige la sección hispanoamericana de la revista *Letterature d'America*, la colección Vientos del Sur (Roma, Nova Delphi) y (con Emilia Perassi) la serie Diálogos entre Italia y Argentina (Villa María, Eduvim). Sus ámbitos de investigación abarcan literatura de viaje, inmigración italiana en Argentina, literatura testimonial y derechos humanos, prácticas y representaciones de la comida, temas sobre los cuales ha publicado monografías y ensayos en revistas y volúmenes colectivos italianos y extranjeros. Entre sus últimas publicaciones se destaca «Il patrimonio culturale del mate nella storia, nella letteratura e nelle arti rioplatensi», *Il capitale culturale*, Supplementi 10, 2020.

Email: camilla.cattarulla@uniroma3.it

Rosa TEZANOS-PINTO es doctora en Lenguas Romances y Español y con maestría en Español y licenciaturas en Sociología y Estudios Lati-

noamericanos por la Universidad de Miami. Ha publicado libros, artículos críticos, ediciones y coediciones sobre literatura hispanoamericana, testimonio, exilio, derechos humanos y escritura hispana en los Estados Unidos. Es profesora de Literatura Hispanoamericana y directora del Departamento de Lenguas y Culturas de Indiana University-Purdue University Indianapolis. Es decana del Centro de Estudios de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, miembro de número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Entre sus publicaciones, destacan *La presencia hispana y el español de los Estados Unidos: unidad en la diversidad*, 2018; *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, 2016.

Email: rtezanos@iupui.edu

Esmeralda BROULLÓN es científica titular de la Escuela de Estudios Hispano Americanos/Instituto de Historia del CSIC. Licenciada en antropología y doctora e historia inició su carrera profesional en el ámbito gubernamental mediante la implementación de políticas públicas en materia de inclusión social e igualdad. Investigadora posdoctoral JAE (CCHS-CSIC); docente universitaria e investigadora Ramón y Cajal (Universidad de Sevilla). Sus investigaciones abordan el estudio de la cultura en articulación con tres ejes: población, narrativas diaspóricas e imaginarios políticos transculturales en perspectiva transversal de género. Entre sus últimas publicaciones destacan: «Inclusión social y visibilidad del rol femenino en las sociedades marítimas», en Guardiola e Igual, *El mar vivido*, UCIM, 2020; «Politics, ideology and culture of the Andalusians in the Southern Cone of America: between Hispanic essentiality and self-identity», *JILAR*, 24/3, 2019. En la actualidad dirige y coordina la Red Internacional I Link que auspicia el presente trabajo colectivo.

Email: esmeralda.broullon@csic.es

María de los Ángeles FERNÁNDEZ es profesora ayudante doctora en la Universidad Pablo de Olavide. Doctora en Historia del Arte es especialista en las conexiones, intercambios y relaciones artísticas y culturales entre el Nuevo y el Viejo Mundo durante la Edad Moderna,

con especial interés en el tornaviaje de América a España. Asimismo, analiza la aplicación de las nuevas tecnologías de la información y la web 2.0 en la catalogación y difusión de patrimonio iberoamericano. Respecto a la vinculación de estudio sobre mujeres artistas dirige (con Ana Aranda) la revista *Atrio* y el monográfico *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano* (Eunice Miranda, ed.).

Email: maferval@upo.es

Fernando QUILS es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olvide. Especialista en cultura barroca iberoamericana, con más de un centenar de publicaciones relativas a este periodo histórico desde distintas vertientes y trabajos esencialmente apoyados en la investigación documental. Su línea está centrada en estudiar el tráfico artístico entre Sevilla y las Indias analizando los centros artísticos, proveedores, así como los receptores, en conexión a las relaciones de centros artísticos y los flujos creativos entre ambas orillas. En la actualidad impulsa una editorial universitaria para la promoción de la investigación en materia de cultura y patrimonio artístico entre Europa y América. Entre sus últimos trabajos publicados destaca, «Fiesta de los sentidos La ciudad vivida y vista con los ojos del artista», Universidad de Huelva, «Colección Collectánea», 233, 2021.

Email: quigar@upo.es

Emilio GALLARDO es científico titular de la Escuela de Estudios Hispano Americanos/Instituto de Historia del CSIC. Investiga sobre la configuración de la identidad cultural andaluza contemporánea, especialmente en su relación con América Latina. En esta línea, es autor de la monografía *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas*, 2010. Investigador principal del proyecto «Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español» (PY20_0100 4, Ayudas para la realización de proyectos I+D+I. Entidades públicas 2020, Junta de Andalucía, 2021-2022).

Email: emilio.gallardo@csic.es

Laura GIRAUDO es doctora en Historia de las Américas y científica titular en la Escuela de Estudios Hispano Americanos/Instituto de Historia del CSIC. Fundadora y coordinadora desde 2009 de la Red INTERINDI, ha sido investigadora principal de varios proyectos sobre indigenismo y lo es actualmente del Proyecto HeterQuest (MICINN, AEI, España, PID2019-107783GB-I00). Sus líneas de investigación principales son: cuestión indígena e indigenismo; categorías culturales, jurídicas y raciales; redes, proyectos e instituciones interamericanas. Es directora de las Colecciones «Estudios Americanos. Tierra Nueva y Estudios Americanos. Perspectivas», Editorial CSIC. Entre sus últimas publicaciones destacan: «In the Shadow of Cuauhtémoc», *LACES*, 2022; «La Colonia en la contemporaneidad», *Historia Crítica*, 75, 2020 y «De la “race indigène” à l’essentialisme pratique», *Critique Internationale*, 86, 2020.

Email: laura.giraud@csic.es

Sarah WRIGH es catedrática de Estudios Hispánicos en la Universidad de Londres (Royal Holloway College) y autora de *The Trickster-Function in the Theatre of García Lorca*, Woodbridge, Támesis, 2000; *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*, Londres, IB Tauris, 2007; Tauris Parke Paperbacks, 2012 y *The Child in Spanish Cinema*, Manchester University Press, 2013, cuya investigación fue apoyada por una beca AHRC 2010-2011. Como coeditora, ha publicado: «Mujer, literatura y esfera pública» (1900-1940), *Society of Spanish and Spanish American Studies*, 2008; «Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices», Oxford University Press, 2017 y «Childhood and Nation en World Cinema», Bloomsbury, 2017.

Email: Sara.Wright@rhul.ac.uk

Marina GÓMEZ es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Ha completado su formación con estudios de máster-experto en biblioteconomía. Tras una consolidada experiencia en la Biblioteca Nacional de España se incorporó en la ciudad hispalense como responsable de la Biblioteca de la Estación Biológica de Doñana. En 2016 se incorporó como responsable técnica de la Biblioteca

Americanista de Sevilla. Desde este puesto se encuentra desarrollando una labor de documentalista y bibliotecaria siguiendo pautas de modernización tecnológica y reactualización en clave igualmente de equidad en el campo latinoamericanista. Entre sus publicaciones destaca (con Alexandra López), «El viaje del tiempo. El Año Iberoamericano de las Bibliotecas a través de un ejemplo de datos de la Biblioteca Americanista de Sevilla», *Enredadera* 36, 2021.

Email: marinagomez@rebis.csic.es

Cristina SCHEIBE WOLFF es profesora titular del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil. Es doctora en Historia por la Universidade de São Paulo (1998) y fue investigadora visitante en la Universidad Rennes 2, Francia, y en la Universidad de Maryland y Massachusetts, Estados Unidos. Es coordinadora editorial de la *Revista Estudos Feministas*. Publicó, entre otros, los libros *Mulheres da Floresta: uma história* (1999, 2022) y *Políticas da emoção e do gênero no Cone Sul* (2021). Es integrante del Laboratorio de Estudos de Gênero e História (<http://www.legh.cfh.ufsc.br/>) y becaria de productividad en investigación del CNPq.

Email: cristina.wolff@ufsc.br

