



Universidad de Oviedo
Universidá d'Oviéu
University of Oviedo



SEGUNDO ENCUENTRO CIENTÍFICO

ASOCIACIÓN DE JÓVENES INVESTIGADORES EN
ESTUDIOS SOCIOCULTURALES (AJIES)

ESTUDIOS SOCIOCULTURALES: RESULTADOS, EXPERIENCIAS, REFLEXIONES (II)



ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

RESULTADOS, EXPERIENCIAS, REFELEXIONES (II)

II ENCUENTRO CIENTÍFICO

Asociación de Jóvenes Investigadores en estudios socioculturales
(AJIES)

Edición:

Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios socioculturales (AJIES)

Coordinación:

José Luis Agudín Menéndez y Rubén Cabal Tejada

Colabora:

Grupo de Investigación en Historia Sociocultural (GRUHSOC),
Universidad de Oviedo



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones (II)

II Encuentro Científico Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios
Socioculturales (AJIES), marzo 2018

Coordinación:

José Luis Agudín Menéndez
Rubén Cabal Tejada

Edición:

Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES)

Colabora:

Grupo de Investigación en Historia Sociocultural (GRUHSOC), Universidad
de Oviedo

© **Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES)**

© **de los textos:** sus autores.

Diseño de portada

Rubén Cabal Tejada (adaptado del diseño original de Pablo Sánchez García)

ISBN 978-84-09-28213-5

Depósito Legal AS 00472-2021

Impreso por Estugraf Impresores

Primera Edición febrero 2021

Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES)
Área de Historia Contemporánea. Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Oviedo.

c / Amparo Pedregal, 33011, Oviedo, Asturias

info.ajies@gmail.com

Presentación

José Luis Agudín Menéndez y Rubén Cabal Tejada 7

I. Métodos, experiencias y dificultades 11

Emiliano Abad García (Universidad Autónoma de Madrid) 13

Saber hacer nada: Teoría, poder y subjetividad en la academia española (una historia en dos actos)

María San Martín Sanzeri (Universidad de Oviedo) 29

Ética en investigación de humanidades: Reforzando la validez de la investigación

Pablo Alcántara Pérez (Universidad Autónoma de Madrid) 45

La Ley de Patrimonio Histórico y la Ley de Secretos Oficiales ¿Dos leyes para protegernos o para protegerse?

Amaya Henar Hernando González (Universidad San Pablo CEU) 59

Mi experiencia investigadora con los artistas-coleccionistas y las galerías de arte en España (1940-1960)

Andrea Oliver Sanjusto (Universidad de Sevilla) 69

Hacia una democratización de la producción antropológica: Autoetnografía, género y migraciones en “El oro verde”

II-Espacios, cultura e imagen 83

Marta Muñoz Gutiérrez (Universidad Nacional de Educación a Distancia) 85

Acción sociopolítica digital ciudadana en la producción del espacio público urbano de El Pardo

Bárbara Barreiro León (Universidad de Aberdeen)	103
<i>La ciudad como significante y significado de la cultura visual: Del surrealismo a la Postmodernidad</i>	
Sergio Fuente Requejo (Universidad de Oviedo)	115
<i>Cine, historia y protocolo. La ritualización y el significado del ceremonial protocolario en las películas de temática medieval</i>	
María González Alonso (Universidad de Santiago de Compostela)	129
<i>El retrato de la decadencia: Fitzgerald y Gatsby en el cine</i>	
Ana Pérez Valdés (Universidad de Vigo)	139
<i>Una aproximación a la relación entre la moda y la imagen en movimiento</i>	
III- Narrativas y discursos	149
Yasmina Suboh Jarabo (Universidad Autónoma de Madrid)	151
<i>La literatura espiritual en la España del Siglo XVII: estudio y propuestas de futuro</i>	
Andrea Hormaechea Ocaña (Universidad Complutense de Madrid)	165
<i>La construcción del “Way of life” estadounidense a través de los cómics de superhéroes durante la Guerra Fría</i>	
Inés Méndez Fernández (Universidad de Oviedo)	177
<i>La rebelión de las musas: representación de la mujer en las ficciones cinematográficas sobre escritores</i>	
IV- Una mirada sociocultural al norte de España	189
Jorge Villanueva Farpón (Universidad de Salamanca)	191
<i>“Que no entren los moros”: Reflexiones sobre la participación de tropas marroquíes en la represión de la Revolución de Octubre de 1934 en Asturias</i>	

María Covadonga Fernández Fernández (Universidad Complutense de Madrid) 203

La represión de las mujeres en Asturias (1937-1941) a través de los Consejos de Guerra y de los Tribunales de Responsabilidades Políticas

Iván Mallada Álvarez (Universidad de Oviedo)

217

La construcción de la identidad burguesa a través de la arquitectura: los ejemplos de Julio Galán Carvajal en La Coruña y Oviedo

Presentación:

José Luis Agudín Menéndez y Rubén Cabal Tejada

Coordinadores

El 23 de marzo de 2018 se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo el II Encuentro Científico de la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES), titulado *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones (II)*. En este evento participaron hasta 24 investigadores e investigadoras provenientes de diversos puntos de la geografía nacional (Oviedo; Santiago de Compostela; Vigo; Salamanca; Madrid; el País Vasco; Valencia y Sevilla) e internacional (Ruan, Francia) con dos características en común: todos ellos estaban en ese momento iniciando su carrera científica (terminando un máster de investigación, comenzando su doctorado o habiendo defendido recientemente sus respectivos trabajos de tesis) y todos ellos se mostraban interesados entonces en comprender y analizar lo que, generalizando, podemos calificar como el hecho social y cultural. Los resultados de este evento, a tenor de la calidad de las ponencias presentadas, así como de los intercambios que tuvieron lugar en las diferentes mesas organizadas, no pudieron haber sido más satisfactorios, superando con creces nuestras expectativas.

Estas páginas nacen así fruto de la experiencia vivida en 2018 pero forman parte de una cronología más amplia, que comienza en 2013 cuando un grupo de estudiantes del Máster en Historia y Análisis Sociocultural de la Universidad de Oviedo decidimos fundar una asociación que nos permitiese desarrollar espacios alternativos de producción y colaboración científica en paralelo a una academia juzgada entonces como demasiado rígida y en exceso conservadora. Los fundadores de esta empresa, hoy menos «jóvenes» pero igual de militantes con respecto al papel que en nuestra sociedad deben tener las Humanidades y las Ciencias Sociales, fuimos, por orden alfabético, Rubén Cabal Tejada, Ana González Fernández, Héctor González Pérez y Lucía Montejo Arnáiz. En las numerosas reuniones en las que discutíamos y redactábamos los estatutos de la asociación o en las que perfilábamos nuestros primeros calendarios de actividades, ninguno de los citados podríamos llegar a imaginar, ni en el mejor de nuestros pronósticos,

que nuestro logotipo, la representación visual de un panóptico, llegaría en algún momento a encabezar la portada de dos obras colectivas, impresas en papel, difundidas en la mayor parte de bibliotecas universitarias nacionales, y que, en total, reúnen a más de una treintena de autores y autoras de toda España.

En este sentido, la primera sorpresa nos la llevamos en 2015 cuando hasta 40 compañeros respondieron favorablemente a nuestra llamada para participar en lo que, para huir de una palabra demasiado manida y sobreexplotada como es “Congreso Internacional”, decidimos calificar como el “I Encuentro Científico” de nuestra asociación. En efecto, con la organización de este evento pretendíamos combinar el rigor de una mirada científica hacia nuestros respectivos objetos de estudio, propia de nuestra formación universitaria, con la naturalidad en las formas que, a nuestro juicio, debía prevalecer en una relación honesta entre iguales, lo que no es muy habitual en nuestro campo. Los dos coordinadores de este acto, Rubén Cabal Tejada y Ana González Fernández, quedamos muy contentos con los resultados logrados entonces, como expresamos en la presentación al libro que sucedió a este encuentro y que vio la luz en 2016¹ (consultable hoy en línea, entre otros medios, a través de *Dialnet*).

Así llegamos al 2017, cuando los coordinadores de este ejemplar comenzamos a mantener conversaciones con la intención (¿por qué no?) de repetir la gratificante experiencia de este I Encuentro Científico. En esta ocasión, José Luis Agudín Menéndez, quien había tomado contacto con las actividades de la asociación tras participar en el acto organizado en 2015, decide sumarse activamente a nuestro proyecto como coorganizador de este II Encuentro Científico. Con las ilusiones y los ánimos renovados, a finales de año lanzamos una llamada a contribuciones que, lejos de ser ignorada, encontrará eco en un importante número de jóvenes investigadores, repitiéndose así la buena recepción a nuestra convocatoria que ya habíamos constatado hace unos años. Concretamente en esta ocasión se recibieron un total de 47 propuestas de comunicación. En todo caso, no estábamos solos en esta tarea y a la inestimable ayuda que nuestros respectivos directores de tesis (los profesores Jorge Uría González y Víctor Rodríguez Infiesta en el caso de José Luis Agudín Menéndez y los

¹ R. CABAL TEJADA y A. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (Coords.), *Estudios Socioculturales: Resultados, experiencias, reflexiones. I Encuentro Científico Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales (AJIES)*. Oviedo, AJIES, 2016 [con prólogo de J. URÍA GONZÁLEZ]. La noticia de la presentación en: D. LUMBRERAS, “Edición de Estudios Socioculturales”, *El Comercio*, 29/4/2017.

profesores Marie Franco y Víctor Rodríguez Infiesta, en el caso de Rubén Cabal Tejada), nos han brindado incondicionalmente a lo largo de toda nuestra trayectoria, se unió el apoyo institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo y de la vicedecana de Estudiantes y Actividades Culturales, Alejandra Moreno Álvarez. De igual forma, queremos agradecer a los recién doctorados Enrique Antuña Gancedo –quien también había participado en el encuentro celebrado en 2015- y Mónica García Fernández, así como a los doctorandos Lucia Montejo Arnáiz y Andrés Rodríguez Monteavaro por haber accedido a moderar cada una de las mesas-talleres. Así pues, se encargaron de introducir sabiamente las temáticas abordadas y establecer los hilos conductores entre cada una de las comunicaciones presentadas.

Desde el momento en que, exhaustos, dimos por concluido el II Encuentro Científico de 2018, hasta la edición de este libro en 2021 han pasado muchas cosas (entre ellas, una crisis sanitaria mundial) que, de una forma u otra, han imposibilitado que esta publicación viese antes la luz. Cabe apuntar que los textos aquí presentados han sido objeto de una profunda revisión tanto en forma y contenido, manteniéndose a lo largo de estos meses un diálogo continuo con sus respectivos autores. Esta manera de entender la edición de textos académicos es particular y busca, antes bien que imponer una determinada manera de confeccionar y presentar las contribuciones científicas, prolongar virtualmente el intercambio entre iguales que se materializó en su momento Oviedo. Así, las contribuciones que aquí se presentan han sido actualizadas y enriquecidas, hasta el punto de suponer un trabajo mucho más elaborado (y, en ocasiones, hasta completamente diferente) que el que sus autores compartieron con nosotros en 2018. Por nuestra parte, como coordinadores, solo nos queda agradecer a todas las personas que han hecho posible este proyecto su colaboración y apoyo. Esperamos que disfruten de estas páginas que, confiamos, les brindarán la oportunidad de conocer una valiosa nómina de investigadores de indudable talento y frescura.

I. MÉTODOS, EXPERIENCIAS Y DIFICULTADES

SABER HACER NADA: TEORÍA, PODER Y SUBJETIVIDAD EN LA ACADEMIA ESPAÑOLA (UNA HISTORIA EN DOS ACTOS)

Emiliano Abad García

Universidad Autónoma de Madrid

emiliano.abad@predoc.uam.es

Resumen: La producción académica contemporánea está dominada por un fenómeno para nada inocente: la tautología. Nosotros, los investigadores, confirmamos supuestos –es decir, algo que ya sabíamos desde un principio- y no una hipótesis y/o argumento en concreto. De hecho, la gran mayoría de nuestra producción académica ni siquiera tiene una *tesis* en sentido estricto. Nuestros trabajos son, más allá de su filiación teórico-metodológica (positivista, etnográfica, culturalista, posmoderna, etc.), el mero desarrollo de un *tema*. Este, a su vez, raras veces violenta el entendimiento hegemónico de un proceso histórico determinado. En la mejor de los casos, lo profundiza, lo que ya es un logro. El artículo tiene como objetivo demostrar cómo los usos y abusos de la tautología tienen consecuencias directas sobre la producción del saber y, de un modo en absoluto exhaustivo, sobre nociones tan elementales como lo político, la diferencia, el poder y la democracia.

Palabras clave: Democracia, tautología, lenguaje, poder, historiografía.

Abstract: Contemporary academic production is dominated by a far from harmless phenomenon: tautology. We, scholars, confirm assumptions –that is, something that we already knew from the beginning- and not a specific hypothesis, argument and/or disagreement. In fact, the vast majority of our academic creation does not even have a *thesis* in the strict sense of the term. Our researches are, beyond their theoretical-methodological affiliation (positivist, ethnographic, culturalist, postmodern, etc.), the very basic development of a *theme*. This, in turn, rarely disrupts the hegemonic understanding of a given historical process. At best, it deepens it, which is already a kind of achievement. The article aims to demonstrate how the uses and abuses of tautology have direct consequences on the production of knowledge and, therefore, on how we understand politics, difference, power and democracy.

Keywords: Democracy, tautology, language, power, historiography.

1. El espejo y el símbolo

“Si estás atrapado en los sueños del otro, estás jodido”².

Lo que sigue es una inquietud, como quien entra a una fiesta. Nosotros, los historiadores, construimos espejos. El problema es que estos espejos no son del pasado –o, mejor dicho, de un proceso histórico en particular, con todas sus fallas, límites y contradicciones- sino de nuestras tesis y/o trabajos de investigación. Esto es lo que me gustaría discutir con ustedes. No es un artículo, es una propuesta.

En la tautología, el significante se cae siempre en el significado, la definición en aquello que define. Un sujeto sospechoso es aquel que comete actos sospechosos, incluso cuando duerme o mira –enfermo- entre sus gafas. La RAE es el dios de la tautología. Nosotros, me temo, también. Nuestras tesis están repletas de ejercicios análogos. Veamos pequeñas definiciones. “Homóforo³: 1. adj. Dicho de una persona: que tiene o manifiesta homofobia. 2. adj. Propio de una persona homófoba o de la homofobia. Actitud homófoba”. Un homóforo es, al fin y al cabo, quien se comporta sí, con cierta homofobia. La cacofonía es el menor de nuestros problemas. Tenemos que hacer un uso preciso de las palabras. La ciencia y la historia nos lo reclaman (o eso nos dicen, a ver quién lo niega). Más, un “Alquimista: 1. Persona que practicaba la alquimia. 2. adj. Pertenciente o relativo a la alquimia”⁴. Podríamos estar toda la tarde citando fragmentos. El ejercicio es incluso performativo. No es raro tener que buscar una palabra al menos dos veces (sino más). Volvamos con calma –pero sin pena- al paciente cero: “Sospechoso: 1. Que inspira sospecha. 2. adj. Que sospecha”⁵. Nada más aburrido. ¿Qué significa, por ende, ‘sospecha’? Y sí, la cárcel, tan solo un espejo: “Sospecha: 1. f. Acción y efecto de sospechar”. Respiro, todo es perfecto⁶.

En la RAE, el lenguaje es persecución. Ahora, no lo es desde una matriz político-derridiana. Para el filósofo francés, Jacques Derrida, el sentido siempre se disemina, dejando sus huellas. No hay un sentido primario o, si se quiere, dado,

² “Si vous êtes pris dans le rêve de l’autre, vous êtes foutu!”. G. DELEUZE. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris, Minuit, 2003, p. 297.

³ Disponible en <https://dle.rae.es/?id=KbYEmv9>.

⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/?id=25RG18l>.

⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/?id=YS0AYWo>.

⁶ Disponible en <https://dle.rae.es/?id=YRrnocl>. El espejo es más español que hispanoamericano. Si buscamos la misma palabra –*sospecha*- pero en el diccionario de la Academia Mexicana de la Lengua (operado por el Colegio de México), la tautología desaparece: “Sospecha: s. f. Opinión o creencia que se forma una persona acerca de algo o de alguien con base en ciertos indicios, en particular la que pone en duda o hace desconfiar de la legalidad, honestidad, bondad, etc. de cierta cosa o de determinada persona” (disponible en <http://dem.colmex.mx/moduls/Buscador.aspx>).

objetivo y/u original⁷. En la RAE, la persecución es casi lo opuesto. El diccionario demuele el sentido. Lo asfixia y es pura clausura. Lo hace incluso con el solo objetivo de dejarlo bien encerrado. Es más, ante el desconcierto, uno comete ciertas locuras; por ejemplo, buscar la palabra no ‘homófobo’ sino ‘homofóbico’. Al hacerlo, la RAE nos remite directamente al vocablo ‘homófobo’, como si fuera una broma⁸. El diccionario convierte un sinónimo en una definición o, una vez sometido a la tautología, una equivalencia en un metalenguaje. Un homófobo es, en definitiva, un homofóbico, así de sencillo. ¿La repetición? Casi infinita. Vamos, arriba de un péndulo, de un lado hacia el otro. Un poco mareados. ¡Vaya dolor de cabeza!

Este es un viejo problema de las teorías de elección racional: nos dicen lo que ya sabemos –los alquimistas hacen alquimia- y, lo que no sabemos (en este caso, qué significa ser un alquimista), no lo pueden explicar. Algo bastante parecido sucede con muchas de nuestras investigaciones. En los últimos meses, asistí como oyente a un puñado de lectura de tesis. La gran mayoría, especialmente aquellas centradas en el franquismo, seguían una lógica-espejo, fiel a la RAE. Mencionaré, muy brevemente, tan solo dos de ellas. La primera, un estudio comparativo sobre la censura entre dos regímenes totalitarios: uno, el franquismo, el otro, una dictadura personalista en América del Sur. La segunda, un trabajo sobre la represión franquista en Madrid durante los primeros años de la posguerra. No daré el nombre de los ahora doctores por cuestiones obvias. Las tesis, que luego leí, nos ofrecen tres grandes conclusiones. Primero, el archivo no es la historia (en pleno siglo XXI, todo un descubrimiento). Segundo, la comparación enriquece el análisis; nos permite, en un principio, identificar políticas, técnicas y hasta resultados alternativos. Apéndice: la tesis compara por similitud, no por diferencia. En palabras de Marcel Detienne, va a lo seguro: ‘compara lo comparable’⁹. Tercero, durante los primeros años de la dictadura, el franquismo construyó un aceitado sistema de represión político-policial. El sistema logró extenderse a los

⁷ J. DERRIDA. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-401. Lo mismo podría decirse de otros autores como Lyotard, Rorty, Laclau, Saussure, Butler, Foucault, Barthes, Deleuze, Jenkins, Lacan, Spivak, Bhabha, Chakrabarty y, tal y como se exhibe en la bibliografía, Holbraad y Pedersen. La gran mayoría de estos autores están ligados a los debates sobre la posmodernidad, el giro lingüístico, el posmarxismo, el giro ontológico, el posestructuralismo y la teoría poscolonial.

⁸ Disponible en <https://dle.rae.es/?id=KbWmlPX>.

⁹ M. DETIENNE. *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*, Barcelona, Península, 2001, pp. 25-39.

conserjes/porteros de numerosos edificios de la capital, Madrid. Como *Ante la Ley*, de Franz Kafka, también *reprimido*.

Mi simplificación es absurda. Es incluso demasiado injusta. Las tesis son muy buenas, me quito el sombrero. En todo caso, el resultado es el mismo. ¿Qué nos dicen las tesis?, ¿qué nos dicen realmente sus conclusiones? Todo un misterio: los franquistas se comportaron sí, como ¡franquistas! La equivalencia elimina la propia ambigüedad de los términos. Nosotros, investigadores, hacemos exactamente lo mismo: confirmamos supuestos y no una hipótesis y/o argumento en concreto. Nuestras tesis son como círculos. Es más, me siento tentado a decir que, por regla general, ni siquiera tenemos una *tesis* en sentido estricto. Nuestros trabajos son, y aquí apelo a sus propias lecturas, el mero desarrollo de un *tema*. Este, a su vez, raras veces violenta el entendimiento hegemónico de un proceso histórico determinado. En la mejor de los casos, lo profundiza, lo que ya es un logro. A nivel de las conclusiones, nuestras tesis confirman supuestos, lo que ya sabíamos desde un principio. Las conclusiones son, por ende, la mera reformulación asertiva del tema de estudio. Tema: represión franquista en Madrid. Desarrollo: trabajo empírico-documental. Gran peso a lo descriptivo, nuevas fuentes y, con un poco de suerte, el descubrimiento de nuevos hechos de relevancia. Conclusión: el franquismo ejerció la represión en Madrid, decorada con todas las formalidades del caso. Bienvenido señor Mastropiero, doctor en Historia: ‘Fundé Caracas y tuve el gran acierto en fundarla en pleno centro de Caracas’¹⁰. Enhorabuena, pero sin la más mínima consecuencia. Fomentando incluso la pura clausura. Todos felices, la tesis perfecta.

El paralelismo. Todos regresamos sobre el origen. No a la tesis, sino a los supuestos. La función es la causa y esta también opera como función. Lo mismo sucede entre los sujetos y sus respectivas acciones: los represores se dedicaron a la represión y sí, adivinen, los censores se dedicaron a ejercer la censura. En pocas palabras, construimos sujetos como si fueran parte de un diccionario, en este caso, la RAE. Pequeño adelanto: tomo el ejemplo del franquismo por un solo motivo, entiendo que, dada la diversidad de nuestras investigaciones, el franquismo puede funcionar como un muy buen punto de partida. ¿Qué me gustaría discutir con

¹⁰ LES LUTHIERS. “Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desenvolvió”. Espectáculo estrenado el 20 de mayo de 1979, 17 minutos, 40 segundos. Disponible en <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=67>.

ustedes? El lugar que lo tautológico ocupa en nuestras tesis de doctorado (o, en su defecto, en nuestros proyectos de investigación). En fin, la vida en espejo.

2. Caracas, la fundación

La RAE o, mejor dicho, quienes ocupan sus sillas, se preocupa siempre por aclarar que, como diccionario, no prescribe ni tampoco controla el lenguaje, tan solo recoge sus usos. Siguiendo esta lógica, cuando las personas dicen que un sujeto es sospechoso, están queriendo decir que es sospechoso porque, precisamente, comete actos sospechosos. La literalidad de esta escena raya lo absurdo. No solo no existe una correspondencia entre el lenguaje y la *realidad* –otro día lo discutimos-, también legitima al menos dos consecuencias. Primero, la tautología atenta contra todo posible ejercicio de explicación: ¿el homófobo es homófobo porque se comporta con homofobia o, en caso de no ser lo mismo –y este es justamente el problema-, porque es homófobo se comporta con demasiada homofobia? Un poco de ambas, al menos en clave performativa. Segundo, la tautología también cancela la propia densidad de la historia. Este no es un problema de la RAE, evidentemente. Tampoco cabe ni debería caber en un diccionario. Ahora, si es un problema para el trabajo del investigador, especialmente cuando –al menos en un principio- a nuestras tesis parece escribirlas la RAE. Las escribe con saña, como una curva. Casi infinita.

Exploremos ambos fenómenos. La literalidad manifiesta que la RAE imprime sobre nuestra experiencia del mundo lejos está de ser inocente. En todo caso, es apenas un síntoma de una noción mucho más extendida: la creencia balsámica de que la *realidad* es la realidad, de que la realidad es una sola y, sobre todo, de que la realidad es un fenómeno prácticamente indiscutible. No me voy a meter con este problema, como tampoco me voy a expandir sobre la relación –histórica, contingente, ambigua, etc.- entre el lenguaje y la realidad. Sí, por el contrario, me interesa llamar la atención sobre un hecho en concreto. La tautología es, por defecto, irrefutable. Es *verdadera*, siempre y sin excepciones. En palabras del filósofo gallego, Rajoy de Moncloa, “los españoles [son] muy españoles y mucho españoles”. Irónicamente, la definición de Rajoy es 100% española, demasiado fiel a la RAE. No es un chiste, es, a lo Jon Elster, el cemento de la sociedad¹¹. Otra: “pero

¹¹ J. ELSTER. *The Cement of Society: A study of social order*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. El autor utiliza el concepto para aludir a las normas e interacciones –a nivel tanto personal

realmente un vaso es un vaso y un plato es un plato” (el adverbio es la clave). La última, en boca –de nuevo- de Mariano Rajoy, por entonces presidente de gobierno: “Es el vecino el que elige al alcalde y es el alcalde el que quiere que sean los vecinos el alcalde”. Nada más verdadero. Las tautologías son, por consiguiente, a-históricas. Son, además de cobardes, claramente irreductibles. Se llenan, y sin ningún tipo de fisuras, del tiempo, de la *realidad*¹².

Lo mismo sucede con nuestras tesis, especialmente con las conclusiones. Decir que los franquistas se comportaron como franquistas jamás podría ser una mentira. Es, a todos los efectos, la pura verdad. Más fácil dividir un átomo que probarlas equivocadas. Ahora, la relación esconde bastantes problemas. Primero, para una mitad de la biblioteca, no hemos aportado ninguna conclusión relevante. El texto nos dice lo que ya sabemos: el franquismo jamás fue un régimen plural, tolerante y/o mínimamente democrático. La otra mitad de la biblioteca ni siquiera nos lee. Para ellos, la tesis es pura bazofia. En otras palabras, estamos tratando de convertir a quienes ya están convertidos. Es más, en la gran mayoría de los casos, lo hacemos utilizando el mismo tipo de argumentos. La equivalencia es casi ominosa: si el pasado está abierto o, lo que es casi lo mismo, siempre en disputa, no es para estar volviendo continuamente al principio. Aquí no hay diálogo, tampoco fricción. Hay, en definitiva, una especie de copia. Segundo, lo dicho: confirmar supuestos y no una tesis y/o argumento en concreto es como hacer una tesis sobre el cambio climático y llegar a la conclusión que la tierra es una esfera imperfecta. La tautología, tal y como se exhibe en muchas de nuestras conclusiones, son sencillamente funcionales al *statu quo*. Son además peligrosas: legitiman el orden vigente, pero también lo reproducen. Lo llaman, al igual que los poderosos, siempre a silencio.

En la tautología, la hermenéutica es directamente imposible. Si un sujeto sospechoso es aquel que comete actos sospechosos, o todos somos sospechosos o ya nadie lo es. De ahí que, al igual que los estereotipos, una de las funciones más importantes de la tautología sea la de protegernos de la realidad (en este caso, nos

como jurídico- que permiten a una sociedad mantenerse integrada. Yo, evidentemente, resignifico el término hasta hacer de la disonancia –y, por ende, el conflicto- el cemento de la sociedad.

¹² El periodismo, como buena parte de la opinión pública, ha tratado con bastante sarcasmo las palabras del señor Rajoy. Los hispanoamericanos, confieso, nos topamos a diario con decenas de ejemplos análogos. Para nosotros, no son una anécdota, son un síntoma son, en fin, la *realidad*. Tampoco se enoje, los hispanoamericanos tenemos más y peores problemas. Para las citas textuales de Mariano Rajoy, véase: https://www.youtube.com/watch?v=R3NhrA_Ajc y https://cadenaser.com/programa/2018/06/05/la_ventana/1528211744_840691.html

protegen de tener que construir tesis e hipótesis un poco más arriesgados). Ahora, esto tiene consecuencias, sobre todo de carácter político. En la tautología, ya no hay nada que resignificar. La verdadera catástrofe –en alusión al sentimiento de cataclismo inminente con el que Walter Benjamin describe a los héroes barrocos¹³- se proyecta sobre el ejercicio mismo de interpretación. El conflicto –esto es, la mera posibilidad de decir algo mínimamente significativo- también desaparece, sobre todo con respecto al espacio público. No solo Rajoy es un muy buen ejemplo de ello –les repito, Rajoy no es un chiste, no salió de la nada, no es, en resumidas cuentas, un extraterrestre-, también lo son, aunque ya amparadas por el relato científico, muchas de nuestras investigaciones. No tenemos hipótesis, tenemos supuestos.

Si la realidad es la realidad –un plato es un plato, un homófobo es un homofóbico, etc.-, resulta sencillamente imposible pensar futuros alternativos. La tautología es siempre verdad. Ahora, lo mismo sucede con nuestras tesis de doctorado. De hecho, lo mismo sucede con la fe en la tradición judeocristiana: nos permite explicar *todo* y, sin ningún tipo de fisuras, conflictos o contradicciones, incluirlo en un cuerpo social, es decir, en un cuerpo totalmente integrado. Nuestra fe en dios explica nuestras desgracias, pero también explica hasta la última de las providencias. Explica el rayo que salvó nuestra casa y, acto seguido, también explica el que la destruyó. La literalidad del lenguaje, sobre todo en el uso que le hacemos aquí, en España, está estrechamente ligada a nuestra herencia católica: lo no dicho no existe, hay que saber guardar apariencias, bajar las persianas –los trapos sucios se lavan en casa- y, siempre en el templo, entregarnos a la confesión. ¿Hay trampa? Sí, por supuesto. La fe no es un argumento, es, en todo caso, su mera condición de posibilidad. La fe no es solo aquello que sostiene la creencia en un determinado dios, espíritu, etc. La funda y la constituye. Para tener fe, uno ya tiene que creer desde un principio. Dicho de otra manera, uno tiene que tener fe en la fe misma: creer en creer, a lo Søren Kierkegaard. Como si, de nuevo, se tratase de un círculo¹⁴.

¹³ W. BENJAMIN. *El origen el drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 19.

¹⁴ Irónicamente, la tautología, como las conclusiones que dan sentido a muchos de nuestros trabajos de investigación, se parecen bastante a una de las posibles acepciones del fenómeno religioso: *re-ligare*, volver a los orígenes. S. FREUD. *El hombre Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*. Madrid, Akal, 2015. M. TAYLOR (ed.) *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 1-20.

La tesis y la tautología. Nuestros trabajos también abrazan la imagen del *católico no practicante*. Esta es su antropología primaria o, mejor dicho, su sujeto ideal. Pero ¿qué significa ser un católico no practicante?, ¿no es, amén de sus usos – coloquiales, estadísticos, tributarios, etc.-, la mejor declaración de fidelidad al *statu quo*, a su propio círculo? Pensemos situaciones análogas. Hace casi veinte años que no practico deporte, ¿soy, por ende, un atleta no practicante? ¿Existen acaso los suicidas no practicantes (para los depresivos), los cocineros no practicantes (para quienes ya no cocinan), los intelectuales no practicantes (para quienes opinan sin argumentos) o, entre otros, los tolerantes no practicantes, para los racistas con un vecino negro, los anti-semitas con un amigo judío o los homófobos con un pariente gay, transexual, etc.? Más allá del mero juego de palabras, el enunciado no deja de ser sintomático. La contradicción nos da acceso al sentido o, lo que es casi lo mismo, a una cierta comunidad de origen. Ahora, lo hace sin tener que intervenir y/o pasar por el *acto*: somos católicos, pero no actuamos. En otras palabras, somos católicos, pero no producimos ni la más mínima consecuencia. No tenemos, por consiguiente, que hacernos responsables de absolutamente nada. Ni de los desajustes de la Iglesia católica ni de la acción de sus sacerdotes, obispos, etc. Nada más oportuno. Nada más conveniente.

En resumen, nuestra identidad como sujetos de *bien* permanece intacta. Es más, tampoco afecta a ningún otro sujeto. No corremos, pero tampoco dejamos de ser deportistas. No toleramos a nadie, pero ni siquiera tenemos actitudes xenófobas. Nada jamás cambia, porque nadie jamás actúa. En esto consiste, tal y como sucede con nuestras tesis de doctorado, la tautología. No hay contexto, hay, en definitiva, totalidad.

3. Lavarse las manos (coronavirus cum laude)

Lo saben los hombres, lo sabe la historia. Así como un sinónimo no es una definición –recordemos el par homófobo/homofóbico-, un adjetivo tampoco es un argumento. Sostener, tal y como sucede en la gran mayoría que nuestras tesis – sobre todo en las conclusiones, lo que lo hace todavía peor-, que los franquistas se comportaron como franquistas es hacer exactamente lo mismo. El odio, el deseo y hasta los cuerpos simplemente desaparecen. ¿Y quién se encarga del resto? La tautología, como no podía ser de otro modo. La tautología elimina el conflicto, pero también elimina los grises y la ambivalencia. Los hechos –y, especialmente, los

fenómenos de carácter sociopolítico- pierden toda posible relación con la historia. En otras palabras, pierden sentido. Lo mismo podría decirse con respecto al ejercicio público de la violencia. La violencia tautológica es una violencia que se justifica siempre a sí misma. Permanece en suspenso, irreductible y, al fin y al cabo, sin jamás someterse a ningún tipo de juicio. El trabajo de filósofos como Walter Benjamin, Carl Schmitt, Jacques Derrida, Hannah Arendt y hasta Giorgio Agamben también responde a este discurso¹⁵. Ahora, lo que constituye un punto de partida fundamental para el desarrollo de la filosofía se erige en un verdadero problema – tanto empírico como político y conceptual- para el trabajo del historiador. En todo caso, la conclusión parece servida: todo acto de violencia solo podría ser cometido por un sujeto violento. Los sujetos violentos ejercen violencia porque, al margen de cualquier otro fenómeno –por ejemplo, de su condición socioeconómica-, son de por sí personas violentas. De nuevo, la tautología encierra los conceptos sobre sí mismos. Les saca la historia. Les ofrece, además de un espejo, casi una *esencia*: su propia naturaleza¹⁶.

¿Se imaginan tratar fenómenos como la religión, la pobreza o, si se quiere, el fundamentalismo bajo esta premisa? La violencia en los barrios pobres se explica no porque, más allá de ciertas simplificaciones, los pobres sean parte de un sistema perverso, tramposo y que además los excluye. La violencia en los barrios pobres se explica por el simple hecho de que los pobres son, por definición, sujetos violentos. No hay salida ni ningún tipo de soluciones. La política, la actividad humana por excelencia, se exhibe completamente neutralizada. Se nace pobre y se nace violento. De hecho, la propia naturalización tautológica que encierra a los pobres en la violencia y hace de la violencia un fenómeno estrictamente demográfico nos dice, al igual que Mariano Rajoy –después de todo, un vaso es un vaso, un mero cúmulo de obviedades-, que está bien que así sea. Cabría preguntarse si, como historiadores, no estamos haciendo algo bastante parecido. No tanto en el desarrollo de nuestros proyectos, pero sí, con claras consecuencias sobre el primero, en la relación entre las hipótesis y sus conclusiones. ¿La imagen? Obscena

¹⁵ W. BENJAMIN. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 2001, pp. 23-45. C. SCHMITT. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 49-106. H. ARENDT. *Sobre la Violencia*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 9-47. J. DERRIDA. *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos, 2008, pp. 54-60. G. AGAMBEN. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 27-44; 68-83; 93-105; 135-143; 160-171; y 203-210.

¹⁶ No quiero abusar, pero visitemos la RAE: “Violencia. 1. f. Cualidad de violento. 2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse. 3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder. 4. f. Acción de violar a una persona” (disponible en <https://dle.rae.es/?id=brdBvt6>).

y piadosa: la tautología obtiene su rédito político de, justamente, la renuncia a su propio sentido político.

Ahora, lo mismo sucede con el amor. En el mundo occidental, uno no se para y dice –de un modo más o menos racional- me voy a enamorar de *esta* persona. No importa cuál sea el motivo: es lo que más me conviene, no me va a hacer sufrir, tiene buen corazón, etc. Lo siento, así no funciona. No hay causalidad, pero tampoco hay un proceso en concreto. Sí, ante un nuevo interés amoroso uno empieza a sospechar que –inexplicablemente- uno está enamorado, lo siento, tarde, uno ya está enamorado. Es más, resulta sencillamente imposible determinar cuál ha sido el momento preciso en que uno cayó rendido ante dicha persona. Todo momento, aquella sonrisa, aquel viaje, aquella salida, etc., va a estar atravesado por su propia condición de posibilidad: el simple hecho de que uno ya estaba enamorado. Por eso uno proyecta sobre esa persona –y no sobre otra, hay, en definitiva, sujetos todavía más guapos, más divertidos, etc.- ese *plus*, en fin, todo lo inexplicable que define la experiencia amorosa. El amor es irreductible porque, además de prescindir del sentido, está fuera del tiempo. Como, en resumidas cuentas, la tautología.

La prueba de que la persona –el interés amoroso perfecto- no existe, es que, en caso de supuestamente encontrarlo, siempre nos terminamos enamorando de sus pequeñas imperfecciones: una cicatriz, su ronquido, una risa imposible, etc. Ese *plus* es la prueba de cómo funciona la identidad, pero también de su propio fracaso: algo siempre nos falta y algo siempre nos sobra¹⁷. Lo mismo sucede con la sociedad. La sociedad es conflicto. Sin conflicto no hay sociedad¹⁸. La mera existencia de una sociedad plena, completamente reconciliada es directamente imposible. No es ni siquiera deseable. ¿Hay pruebas? Sí, por supuesto: cualquier experiencia milenarista y/o, lo que es casi lo mismo, de carácter netamente totalitario. En la Alemania nazi, el judío encarnaba el exceso-excremento de la sociedad: nos robaba el trabajo, la cultura, nuestras mujeres, etc. Una vez eliminado el judío, los alemanes se iban a poder reencontrar con lo que *realmente*

¹⁷ J. LACAN. *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 9-25. R. BARTHES. *Mitologías*. México y Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 108-139. S. ŽIŽEK. *Did somebody say Totalitarian? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. Londres y Nueva York, Verso, 2002, pp. 141-229. J. BAUDRILLARD. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 3-18; y 239-251.

¹⁸ E. LACLAU. “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas”, en J. BUTLER, E. LACLAU y S. ŽIŽEK. *Contingencia, Hegemonía y Universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 49-95. S. ŽIŽEK. *El sublime objeto de la Ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 201-256.

eran: el éxito en carne propia (el pueblo elegido, la raza superior y todo un sinnúmero de axiomas de naturaleza claramente a-histórica). Lo mismo podría decirse con respecto al exilio y la inmigración, sobre todo desde el triunfo de la democracia liberal, con todas las salvedades del caso. Ahora, ya lo sabemos, la lógica tiene su trampa. Al igual que el sujeto, la identidad está condenada al fracaso. El sujeto es, recordemos, todo aquello que justamente resiste –es decir, que huye y se escapa- del ejercicio mismo de subjetivación¹⁹. El *otro*, como el pasado, siempre vuelve. Como un zarpazo, sin excepciones.

La tautología cancela esta escena. No hay sociedad porque no hay conflicto. No hay diferencia, hay totalidad: un franquista es un franquista, un vaso es un vaso y un sujeto sospechoso es aquel que comete actos sospechosos. En la tautología, uno puede caer del lado del significante o, en su defecto, del significado. El caso de los franquistas que se comportan como franquistas, el sentido se refugia en el significado: la conclusión es idéntica a su propia condición de posibilidad. La relación entre significantes determina el sentido. Una manzana es, desde Richard Rorty a Ferdinand de Saussure, una no-pera, una no-piña, una no-mandarina, etc.²⁰. Existe, aun así, un elemento todavía más importante. En ambos casos, el franquismo y la crítica, la negación desaparece. Desaparece como principio epistemológico y, en franco contraste con cualquier tipo de dialéctica, también desaparece como motor de la historia. Lo dicho: en la tautología todo es verdad. No existe, tal y como sucede en buena parte de los estudios sobre el franquismo, ni el más mínimo ejercicio de lectura a-contrapelo de un discurso en concreto. Leer un discurso a-contrapelo es, sobre todo para los *Subaltern Studies* del sudeste asiático²¹, analizarlo desde sus propias reglas, siempre fiel a sí mismo. En otras

¹⁹ M. FOUCAULT. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 45-94. M. FOUCAULT. *Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 163-194. J. BUTLER. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 17-49.

²⁰ F. SAUSSURE. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 91-124. R. RORTY. *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge, Nueva York y Melbourne, Cambridge University Press, 1989, pp. 3-22. G. DELEUZE. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 21-59. G. DELEUZE. *Lógica del Sentido*. Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 50-56. J. DERRIDA, *La escritura... Op. Cit.*, pp. 9-46. M. HOLBRAAD y M. PEDERSEN. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 199-241. K. JENKINS. *Re-thinking history*. Londres, Routledge, 2003, pp. 31-32. J-F. LYOTARD. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 29-32. M. FOUCAULT. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 26-82; y 295-375.

²¹ H. BHABHA. *El lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 91-110; y 155-209. D. CHAKRABARTY. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 3-46. R. GUHA. *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*. Cambridge, Harvard University Press, 1997. G. SPIVAK. *A critique of*

palabras, leer un discurso a-contrapelo es analizarlo en reverso, pero también desde sus propios silencios, trampas y, por consiguiente, desde sus propios límites y contradicciones. Ahora, esto es directamente imposible en un discurso que se comporta como si fuera un espejo. En la tautología no hay *resto*, hay, de nuevo, totalidad. ¡Que viva la historia²²!

Conclusión: siempre a la fuga

El olvido es una forma más de recuerdo. De hecho, el olvido es un proceso felizmente aprehensible. Uno no siempre se olvida de la misma manera. Olvidar es narrar, por el simple hecho de que la represión a nivel colectivo no existe²³. Uno solo puede ser el olvido del *otro*. Habitar su discurso, como una foto: el negativo del mundo. El silencio regresa y nos tiende una trampa. Alguien se calla, como en la autocensura, el máximo triunfo de cualquier represor. Se calla y, sin embargo, transmite. Ahora, lo mismo sucede en el mundo académico. La academia es sistemáticamente funcional al *statu quo*. Lejos de incitar al discurso –como un cuerpo o una historia en disputa²⁴– sus textos legitiman la tradición dominante. Confirman supuestos, nunca una hipótesis o un argumento en concreto (por ejemplo, un relato que intente al menos violentar el entendimiento hegemónico de un proceso histórico determinado). Sus omisiones habitan en el corazón del relato. Es más, habitan en el núcleo duro de nuestra relación con la historia o, para ser más precisos, de nuestros proyectos de investigación. En todo caso, lo realmente curioso es que la falta también se extiende a lo *inevitable*: un exceso-sutura y jamás un error del lenguaje. Las palabras son de ganancia, pena o ferocidad. Son casi un embudo, que sube y se instala en la fibra noble de nuestra garganta. ¿Lo

Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present. Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1999, pp. 198-311.

²² Lo que ya sabemos: en seminarios, contextos más informales y en algunos medios de comunicación, uno se encuentra con enunciados como ‘España sufre de una des-memoria sobre la guerra civil’ o, de un modo todavía más asertivo, ‘España no tiene memoria’. Estas expresiones son casi tan erróneas como arriesgadas. En primer lugar, porque sí existe una memoria subalterna, que opera en las sombras, la literatura, la tradición oral, a través de los cuerpos, etc. En segundo lugar, España sí tiene una memoria oficial y una memoria hegemónica. Lo que sucede es que, a muchos de nosotros, esta memoria nos resulta ofensiva, por no decir mentirosa. Traducido al campo ideológico, no estamos dispuestos a reconocerle el mismo estatus ético-político que el de otros discursos y/o pasados con los que sí nos identificamos. El resultado es el mismo: nada de esto significa que España no tenga memoria. La tiene y funciona, lea el periódico.

²³ C. CARUTH. “Unclaimed Experience: Trauma and the possibility of history”, en *Yale French Studies. Literature and the Ethical Question*, nº 79 (1991), pp. 181-192. J. LACAN, *El reverso del... Op. Cit.*, pp. 29-88. J. BUTLER. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York, Verso, 2004, pp. 19-49; y 128-152.

²⁴ M. FOUCAULT, *Historia de la Sexualidad... Op. Cit.*, p. 25.; J. BUTLER, *Cuerpos que... Op. Cit.*, p. 53-94.

más importante? Deben ser juzgados esta misma noche. No mañana ni el día siguiente. Ahora y con un puñal hurgando en la espalda.

La subversión también se padece. Dicho de otra manera, la tautología se mimetiza con prácticas muy poco democráticas. Nosotros, historiadores, hacemos lo mismo. De hecho, podríamos hacerlo mucho mejor. Por ejemplo, podríamos construir argumentos todavía más sólidos, más útiles y, por supuesto, todavía más significativos. No sé cómo, no tengo la fórmula. De cualquier modo, hay algo seguro: tenemos que seguir siendo igual de *científicos*. No tenemos que dejar de ser rigurosos, responsables, etc. ¿Y a qué nos recuerda esta esta escena? A la historia del cine y al señor Alfred Hitchcock: “Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel”²⁵. A Hitchcock no le interesa que sus films sean realistas, que sean un reflejo de la vida cotidiana o lo que sea que esta signifique. A Hitchcock le interesa que sus films sean narrativamente perfectos; que no tengan fisuras, que sean redondos, como si fuera un pastel. A mí me interesa casi lo opuesto. No me interesa, siguiendo esta lógica, qué tan franquistas son los franquistas; o, si se quiere, cómo los censores se dedicaron a la censura y los represores a la represión. Esta sería la opción culinaria: el pastel, el círculo, la pura *verdad*. No digo que esto no sea importante, sino que carece de un valor políticamente significativo, sobre todo a nivel de las conclusiones. Si me interesa, por el contrario, qué tan plurales, tolerantes y/o autoritarios son aquellos que, de un modo incluso deliberado, se autoproclaman defensores de la democracia. Lo más relevante es que esta es la posición de muchos de nuestros colegas, especialmente de aquellos que se siguen declarando enemigos del positivismo. En otras palabras, lo único que les pido es que piensen por un instante en sus respectivas tesis y/o trabajos de investigación. ¿Qué tal se llevan con las tautologías? ¿Las aman, las odian o, quizás sin saberlo, las ponen en un pedestal, como si fueran casi un tesoro? No se preocupen, no es crimen, es una revelación.

Ahora, miro por la ventana. Veo a una pequeña pareja de ancianos saliendo del parque. Se besan, llevan lingotes. Ella es hermosa. Imagino finales posibles. Detalles, hijos. Continuidades.

Bibliografía

²⁵ A. HITCHCOCK. “El cine según Hitchcock”, en F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza, 1974, p. 86.

- AGAMBEN, Giorgio (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos.
- ARENDT, Hannah (2005) *Sobre la Violencia*, Madrid, Alianza.
- BAUDRILLARD, Jean (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1999) *Mitologías*, México y Madrid, Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1990) *El origen el drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- BHABHA, Homi (2002) *El lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- BUTLER, Judith (2004) *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, Verso.
- (2008) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*, Buenos Aires, Paidós.
- CARUTH, Cathy (1991) “Unclaimed Experience: Trauma and the possibility of history”, *Yale French Studies. Literature and the Ethical Question*, no 79, pp. 181-192.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000) *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton y Oxford, Princeton University Press.
- DELEUZE, Gilles (2003) *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Minuit.
- (2006) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2008) *Lógica del Sentido*, Buenos Aires, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- (2008) *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad*, Madrid, Tecnos.
- DETIENNE, Marcel (2001) *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*, Barcelona, Península.
- ELSTER, Jon (1989) *The Cement of Society: A study of social order*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (1990) *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.
- (2005) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2002) *Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (2015) *El hombre Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, Madrid, Akal.

- GUHA, Ranajit (1997) *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Cambridge, Harvard University Press.
- HITCHCOCK, Alfred (1974) “El cine según Hitchcock”, en TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- HOLBRAAD, Martin y PEDERSEN, Martin (2017) *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JENKINS, Keith (2003) *Re-thinking history*, Londres, Routledge.
- LACAN, Jacques (1992) *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- LACLAU, Ernesto (2004) “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas”, BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj, *Contingencia, Hegemonía y Universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 49-95.
- LES LUTHIERS “Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló”. Espectáculo estrenado el 20 de mayo de 1979, 17 min. 40 seg. Disponible en <https://lesluthiers.org/verversion.php?ID=67>.
- LYOTARD, Jean-François (2003) *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- RORTY, Richard (1989) *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, Nueva York y Melbourne, Cambridge University Press.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada.
- SCHMITT, Carl (1998) *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza.
- SPIVAK, Gayatri (1999) *A critique of Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- TAYLOR, Mark (ed.) (1998) *Critical Terms for Religious Studies*, Chicago, University of Chicago Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2002) *Did somebody say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, Londres y Nueva York, Verso.
- (2005) *El sublime objeto de la Ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

ÉTICA EN INVESTIGACIÓN DE HUMANIDADES: REFORZANDO LA VALIDEZ DE LA INVESTIGACIÓN

María San Martín Sanzeri

Universidad de Oviedo

mariassa@educastur.org

Resumen: El siguiente artículo aborda la importancia de la ética como instrumento de validación de datos en una investigación científica de humanidades, concretamente, en Estudios de Traducción e Interpretación, en la que participan personas en calidad de informantes. En primer lugar, se proporcionará una evolución histórica de la metodología en Estudios de Traducción e Interpretación, a continuación, se propondrá un método basado en los últimos avances teóricos poniendo especial énfasis en los requisitos que aseguran el cumplimiento de los principios éticos académicos. Estos principios se muestran resumidos en una Lista de verificación ética que puede resultar práctica para el trabajo del investigador. Finalmente, se comentará la evolución de los códigos éticos actuales en cuanto a ética institucional en España para la investigación en el campo de las humanidades.

Palabras clave: Ética, institucional, validación, humanidades, traducción.

Abstract: The following article deals with the importance of ethics as a tool for data validation in a scientific research in the humanities, specifically in Translation and Interpretation Studies where people participate as informants. First, a historical evolution of the methodology in Translation and Interpretation Studies will be provided, followed by a proposal for a method based on the latest theoretical advances, with special emphasis on the requirements that ensure compliance with academic ethical principles. These principles are summarized in an Ethical checklist that may be practical for the researcher's work. Finally, the current ethical development of institutional ethics in Spain for research in the field of humanities will be discussed.

Keyword: Ethics, institutional, validation, humanities, translation.

1.Introducción

Presentar un proyecto de investigación ante el Comité de Ética es un paso que se viene aplicando rutinariamente en todas las áreas de conocimiento cercanas a la medicina, la psicología, la biología, la química, y áreas relacionadas. Y, sin embargo, esto rara vez sucede en una investigación de humanidades: ¿es posible que aún persista la creencia de que en este tipo de investigaciones no existen o apenas existen implicaciones éticas de calado o que en ese tipo de proyectos el impacto sobre otras personas es limitado? En el presente artículo se abordará la ética como aspecto que avala la fiabilidad y validez de los datos obtenidos, por lo que se convierte en un aspecto central de la investigación. Asimismo, se propondrá un método y algunos consejos prácticos para facilitar la labor del investigador.

2.Evolución de la ética en los Estudios de Traducción en la metodología

Los Estudios de Traducción vienen experimentando desde la segunda mitad del siglo XX una paulatina, aunque constante evolución que les ha permitido abrirse paso como disciplina individual, separándose así de otras, como la lingüística o la literatura comparada. Esta evolución ha implicado grandes avances teóricos y sobre todo metodológicos. Entre estos avances cabe mencionar la evolución metodológica en el ámbito de la ética, tema que abordaremos a continuación.

Según G. Toury pueden distinguirse actualmente tres ramas o enfoques en los estudios de traducción: investigación centrada en la función, en el proceso y en el producto¹. La rama orientada al proceso trabaja principalmente con personas, ya que su finalidad es observar la denominada “caja negra”, es decir, “lo que sucede en las cabezas de los traductores”². Para este tipo de investigaciones se utilizan diversos grupos de personas, a las cuales se entrevista, ya sea de manera individual, en parejas o en forma grupal, a modo de debate, etc. lo que implica la necesidad de una mayor atención al trato y la interacción entre las personas entre sí y en su relación con el investigador. Raila Hekkanen, profesora de la Universidad de Helsinki, confirmó en un artículo publicado hace algo más de una década que los Estudios de Traducción disponen de una “rica tradición de la investigación en la

¹ G. TOURY. *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

² H. P. KRINGS. “Übersetzen und Dolmetschen”, en K.-R. BAUSCH (Ed.), *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen, Francke, 1989, pp. 273-280.

ética del traductor”³, poniendo como ejemplo el extenso estudio de Anthony Pym *Pour une éthique du traducteur* de 1997⁴, la tesis doctoral de Kaisa Koskinen publicada en el 2000⁵ o la obra de Antoine Berman sobre el comportamiento ético del traductor⁶, así como las contribuciones de Andrew Chesterman⁷, que menciona el “Juramento Jeronímico” al que deben someterse los traductores, además de la obra de Francis Jones en el contexto de la Guerra de Yugoslavia⁸ y la de Rosemary Arrojo⁹ que trata la ética en el ámbito de la formación. Estos avances en la ética vienen acompañados de la identificación de la investigación de humanidades como una investigación científica.

Esta asociación se observa claramente en la evolución experimentada en la denominada Edad moderna¹⁰ de los Estudios de Traducción desde los años 70-80, cuando se observa ya un primer intento de acercar humanidades a ciencia en la Escuela de Leipzig, que introduce el término *Translationswissenschaft* (ciencia de la traducción) para denominar la disciplina. Esta escuela fue fundada en Leipzig, Alemania del Este, por Otto Kade¹¹, A. Neubert¹² y Gerd Jäger¹³. De fuerte orientación lingüística, se interesaba principalmente por el proceso de traducción y los problemas de traducción, y ha influido en gran medida a la teoría de la traducción, con gran intensidad desde los años 80 hasta la actualidad.

El término elegido finalmente para referirse a los estudios de traducción ha sido el de *translation studies* o estudios de traducción propuesto por el americano Holmes que, según Mary Snell-Hornby evita una visión dicotómica ciencia-

³ R.HEKKANEN. “The role of ethics in translation and in translation studies research”, en *Across Languages and Cultures*, vol. 8, nº 2 (2007), pp. 231-247.

⁴ A. PYM. *Pour une éthique du traducteur*. Arras, Artois Presses Université-Presses de la Université d’Ottawa, 1997; ÍD. *On Translator Ethics*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2012.

⁵ K. KONISKEN. *Beyond Ambivalence: Post modernity and the Ethics of Translation*. Tampere, University of Tampere, 2000, accesible desde Internet: <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/67049/951-44-4941-X.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

⁶ A. BERMAN. *L’épreuve de l’étranger: Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. París, Gallimard, 1984; ÍD. *Pour une critique des traductions: John Donne*. París, Gallimard, 1995.

⁷ A. CHESTERMAN. “Proposal for a Hieronymic Oath”, en *The Translator*, vol. 7, nº 2 (2001), pp. 139-154.

⁸ F. JONES. “Ethics, aesthetics and decision: Literary translating in the wars of the Yugoslav succession”, *Meta*, vol. 49, nº 4 (2004), pp. 711-728; e ÍD. *Prevoditeljev put (Translator’s Journey)*. Sarajevo, Buybook, 2004.

⁹ R. ARROJO. “The ethics of translation in contemporary approaches to translator training”, en M. TENNENT (Ed.), *Training for the New Millennium. Pedagogies for translation and interpreting*. Amsterdam, John Benjamins, 2005, pp. 225-245.

¹⁰ M. A. VEGA CERNUDA. *Textos clásicos de teoría de traducción*. Madrid, Cátedra, 2004.

¹¹ O. KADE. *Zufall und Gesetzmäßigkeiten in der Übersetzung*. Leipzig, VEB Enzyklopädie. 1968.

¹² A. NEUBERT. “Invarianz und Pragmatik”, en A. NEUBERT y O. KADE (Hrsg.). *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig, M. Athenäum, 1968, pp. 13-25.

¹³ G. JÄGER. *Translation und Translationslinguistik*. Halle, VEB Niemeyer, 1975.

humanidades, en favor de una visión interdisciplinar¹⁴. Sin embargo, y ahondando en los aspectos en común entre la escuela de Leipzig y el tándem Holmes/Toury, ambos coincidían en la visión de los estudios de traducción como **estudios empíricos**, lo que implica una fuerte orientación aplicada o científica.

Esta asociación viene reforzada, a su vez, por el **carácter interdisciplinario** de los Estudios de Traducción, fundamental en las investigaciones actuales, donde existe una interacción y cooperación entre varias áreas de conocimiento: en el caso de la especialidad de proceso de traducción, al menos entre la psicología, la filosofía, la lingüística, e incluso la sociología y la neurología, con el surgimiento de los “Estudios del Traductor”¹⁵. Esta interdisciplinaridad es un aspecto al que ya nos hemos acostumbrado en la actualidad.

Puede afirmarse, pues, que la evolución actual se caracteriza por la flexibilización del concepto de “datos”, donde, por ejemplo, las elicitaciones verbales (entrevistas o comentarios en voz alta) se incorporan como datos por derecho propio, con la misma importancia científica que aquellos datos puramente cuantitativos (véase, p.ej. las investigaciones pioneras de Ericsson y Simon¹⁶), así como por un aumento de investigaciones empíricas que emplean una visible evolución tecnológica (neuroimagen, *eye-tracking* o rastreo ocular, *key-logging* o registro de entradas de teclado, entre otras técnicas) y, en las últimas dos décadas, de manera muy importante, por un intercambio metodológico y una interacción interdisciplinar a gran escala¹⁷.

3. Principios éticos académicos y principios éticos institucionales

En línea con los últimos avances en metodología y ética, a continuación, se proporcionan algunos instrumentos de apoyo a la investigación empírica en estudios de traducción e interpretación para asegurar que la investigación cumpla los principios éticos académicos e institucionales correspondientes.

La integración de los principios éticos académicos en la investigación mejora la validez ecológica del proyecto. Pero ¿qué es la validez ecológica en un proyecto de

¹⁴ M. SNELL-HORNBY. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2006, p. 82.

¹⁵ A. CHESTERMAN. “The Name and Nature of Translator Studies”, *Hermes-Journal of Language and Communication Studies*, nº 42 (2009), pp. 13-22.

¹⁶ K. A. ERICSSON y H. A. SIMON. “Verbal reports as data”, en *Psychological Review*, vol. 87, nº 3 (1980), pp. 215-251.

¹⁷ S. L. HALVERSON. “Multimethod Approaches”, en J. W. SCHWIETER y A. FERREIRA (Eds.). *The Handbook of Translation and Cognition*. New York, John Wiley & Sons Inc., 2017, pp. 193-212.

humanidades? La validez ecológica resulta un factor fundamental en cualquier investigación empírica en la que participen informantes o fuentes, es decir, personas que proporcionen información directamente o que permitan el acceso a la información que vaya a utilizarse en la investigación en forma de datos. La validez ecológica es en psicología el grado en que los comportamientos observados y registrados en una investigación reflejan aquello que realmente acontece en los escenarios naturales, es decir el grado en que los resultados pueden generalizarse al mundo real¹⁸. La “lista de verificación ética” o *ethical checklist* que se proporciona a continuación es un método sencillo que permite comprobar rápidamente que los principios éticos académicos están, en efecto, correctamente integrados en la investigación. El cumplimiento de los ítems de la lista de verificación ética mejora la **validez ecológica** del proyecto.

De otro lado, la investigación debe cumplir unos principios éticos institucionales. La aprobación de la investigación por el Comité de Ética permite garantizar la **validez empírica general** del proyecto. Esta aprobación viene avalada por expertos de una especialidad que no necesariamente será la de nuestra investigación, pero que avalan los métodos y procedimientos utilizados en ella. La aprobación se materializa en la obtención del número de registro del Comité de Ética en Investigación (CEI). Para ello, a continuación, se ofrecen algunas pautas útiles.

Es necesario señalar que estos métodos de validación no excluyen y, de hecho, deben complementarse con otros métodos de validación interna orientados al contenido interno de la investigación, que garanticen la cohesión y validez interna del proyecto.

4. Principios éticos académicos: la lista de verificación ética

No debemos olvidar que los principios éticos que establecemos como base de la investigación deben impregnar cada paso que damos¹⁹ y, de hecho, serán uno de los pilares que avalen la fiabilidad y validez de nuestros datos. En lugar de anexas los principios éticos se debe garantizar su inclusión o fusión en la rutina de trabajo. S. Ravitch y N. Mittenfelner Carl sugieren la creación explícita de una subestructura

¹⁸ D. WEGENER y K. BLANKENSHIP. “Ecological validity” en R. F. BAUMEISTER y K. D. VOHS (Eds.), *Encyclopedia of social psychology*. Vol. 1, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2007, p. 276, DOI: <https://www.doi.org/10.4135/9781412956253.n167>.

¹⁹ S. N. HESSE-BIBER y P. LEAVY. *The Practice of Qualitative Research*. Thousand Oaks, SAGE Publications, 2010, pp. 59-89.

ética asociada a la estructura principal²⁰. Si incluimos los aspectos éticos en la estructura principal de nuestra investigación, facilitaremos asimismo el poder evaluarlos posteriormente. Por lo tanto, de un lado contaremos una subestructura ética explícita y de otro validaremos dicha estructura mediante una lista de verificación.

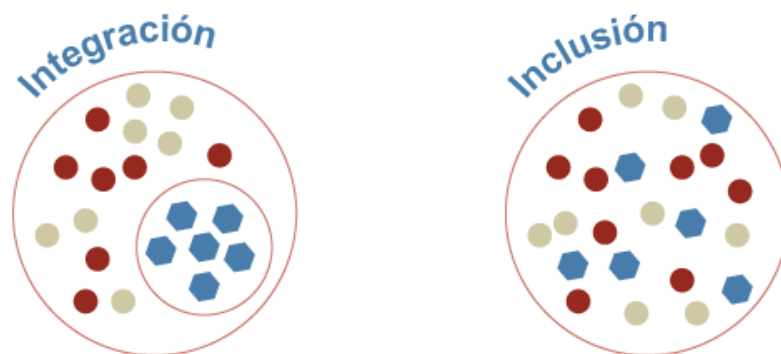


Fig. 1 Las premisas éticas “impregnan” nuestra actitud y modo de proceder. (Ilustración gráfica propia basada en la tesis de Hesse-Biber y Leavy: *The Practice of Qualitative Research*. Thousand Oaks, SAGE Publications, 2010).

5. Ventajas de su uso

El elevado número de factores que pueden presentarse en una investigación cualitativa o mixta hacen que la recopilación de datos presente un carácter más **iterativo que cronológico o lineal**. En palabras de S. Ravitch y N. Mittenfelner Carl, “la recopilación de datos es cíclica, emergente y recursiva”, en otras palabras, dinámica y no lineal²¹. Muchos motivos pueden causar en la investigación de base cualitativa esta no linealidad: (1) la disponibilidad de los informantes o materiales, (2) en el caso de que el proyecto presente un diseño modular, algunas partes pueden trabajarse individualmente y, posteriormente, integrarse en el proyecto, (3) nuevos datos recogidos pueden integrarse a posteriori, (4) el descubrimiento de nuevas hipótesis puede suponer un añadido a posteriori en el marco teórico, etc. Este carácter iterativo de la investigación puede hacer que, por falta de tiempo, decidamos dar prioridad a la estructura principal, relegando las consideraciones éticas a un apartado o anexo, es decir, “incrustando” los aspectos éticos en la investigación en lugar de incluirlos en cada paso que damos.

²⁰ S. M. RAVITCH y N. MITTENFELNER CARL. *Qualitative Research: Bridging the conceptual, theoretical and methodological*. Los Ángeles, SAGE, 2015.

²¹ S. M. RAVITCH y N. MITTENFELNER CARL, *Qualitative Research: Bridging... op. cit.*

Para evitar caer en esta tentación puede utilizarse una “lista de verificación ética”, es decir, una herramienta que al final de la investigación nos permitirá comprobar de forma sistemática que, en efecto, se han incluido y aplicado conscientemente todos los aspectos éticos en la investigación.

La finalidad de esta lista de verificación es ayudar al investigador a comprobar si está dando cumplimiento a las bases éticas que ha establecido en los inicios de la investigación, durante la fase de diseño de esta.

6. Ítems de la lista de verificación ética

La lista de verificación ética consta de varias partes, que concuerdan con las de la propia investigación.

LISTA DE VERIFICACIÓN ÉTICA	
<p>INICIO: Ideación</p>	<p>Ideación del tema ✓</p>
<p>EJECUCIÓN: Acompañamiento</p>	<p>Criterios selección informantes/fuentes ✓ Consentimiento informado ✓ Acompañamiento a informantes o fuentes ✓</p>
<p>ANÁLISIS Y RESULTADOS: Beneficios</p>	<p>Implicaciones éticas de los resultados ✓ Protección a los informantes o fuentes ✓ Anonimización de datos ✓</p>

Fig. 2 Lista de verificación ética (Tabla de elaboración propia).

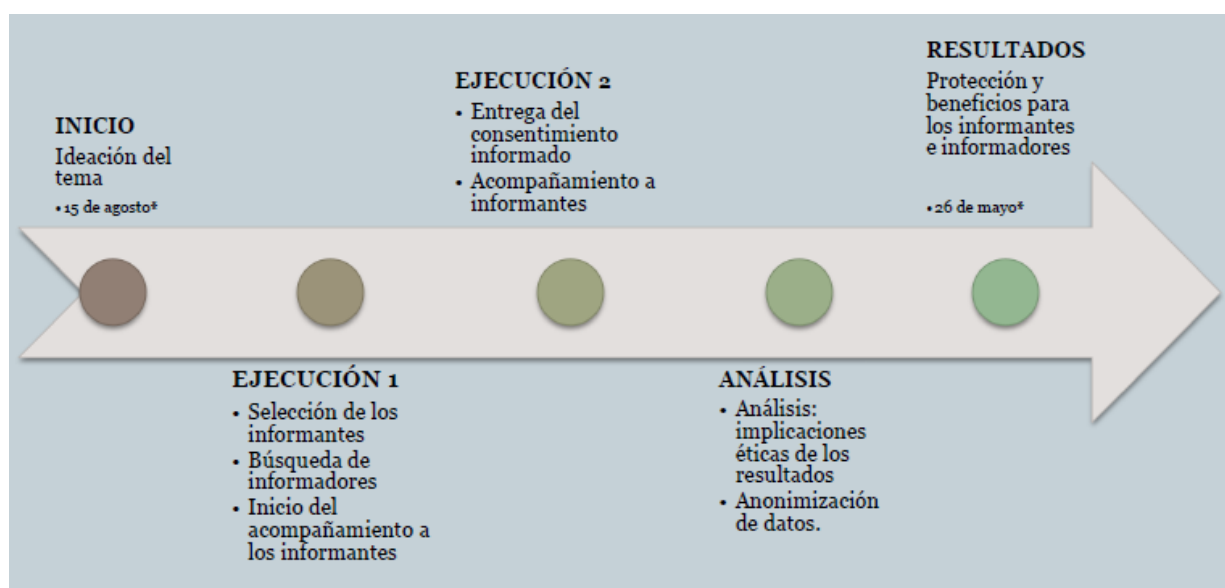
La **fase de ideación** se corresponde con el planteamiento de las hipótesis y la selección de los informantes. Así, por ejemplo, si se prevé que, partiendo de las hipótesis planteadas, los resultados de la investigación pudieran poner en riesgo la reputación o incluso el puesto de trabajo de los informantes o de las personas colaboradoras a raíz de los descubrimientos realizados, las hipótesis u objetivos iniciales pueden (o deben) modificarse para favorecer, por ejemplo, el planteamiento de una serie de recomendaciones finales, en lugar de llevar a cabo conclusiones de carácter preceptivo. Un factor importante para tener en cuenta es, asimismo, la continuidad de nuestra colaboración con los informantes en el futuro

y este es un motivo de peso que justificaría la modificación, incluso, de nuestras hipótesis de investigación por motivos éticos.

La ejecución del proyecto va emparejada con la **fase de acompañamiento** a informantes y fuentes, a quienes debemos comunicar siempre de forma transparente las expectativas de la investigación, quienes reciben un consentimiento informado que han de suscribir y que incluye la posibilidad de poder retirarse en cualquier momento; además, el acompañamiento incluye la resolución de dudas por el investigador que pudieran plantearse a los informantes a lo largo de la investigación.

Por último, la **fase de beneficios**, asociada a la etapa de análisis y resultados, es una parte que presenta especiales implicaciones éticas. En todo caso, debe procurarse siempre un equilibrio justo entre el beneficio para los informantes y el interés de los resultados obtenidos, sin olvidar la observancia de la legislación vigente en materia de protección de datos.

Este método permite evaluar de forma sencilla el cumplimiento de los objetivos en cuanto al cumplimiento de los principios éticos académicos. Este sistema de verificación se basa en la subestructura ética propuesta por S. Ravitch y N. Mittenfelner Carl²². A continuación, se muestra el esquema de la lista de verificación, temporalizado en forma de hitos o “momentos” asociados a las distintas fases cronológicas de la investigación.



²² *Ibíd.*

Fig. 3 Esquema cronológico de la "lista de verificación ética" desarrollada. Esquema de elaboración propia basado en la "subestructura ética" propuesta por S. Ravitch y N. Mittenfelner Carl: *Qualitative Research: Bridging the conceptual, theoretical and methodological*, Los Ángeles, SAGE, 2015.

Como argumentan O. Karnieli-Miller, R. Strier y L. Pessach²³, existen algunas situaciones en la última parte, la fase de análisis y resultados, en las que la imagen de la investigadora está en juego debido, por una parte, al compromiso que ha contraído con informantes y el proceso de investigación y, por otra, al compromiso con la objetividad y el interés científico de los descubrimientos hallados. Karnieli-Miller, Strier y Pessach recomiendan, en este sentido, conseguir un equilibrio entre la protección a los informantes (no actuar en contra de su beneficio) y las ventajas que puede suponer la publicación de unos determinados descubrimientos científicos.

A modo de resumen, la elaboración de una lista de verificación ética permite a la investigadora: aumentar la validez ecológica de la investigación con respecto a los informantes, emparejar claramente los elementos de la investigación con la subestructura de elementos éticos asociados y mantener una perspectiva clara sobre los avances realizados a lo largo del proyecto de investigación, pudiendo volver sobre sus pasos, si fuera necesario. Este último aspecto permitiría trabajar fácilmente sobre cualquier aspecto de apartados anteriores, un hecho indispensable, dada la naturaleza iterativa de la investigación. Finalmente, la claridad de esta estructura aumenta la transparencia²⁴. De esta forma, todo resulta inteligible, incluso para aquellos científicos que no estén conectados con el proyecto.

7. Principios éticos institucionalizados: los códigos de ética y el Comité de Ética

Si la lista de verificación ética refuerza la validez ecológica, someter la investigación al examen del Comité de Ética proporciona una garantía adicional a la investigación. El Comité de Ética avala la validez empírica general de la investigación, certificándola mediante la expedición del número de registro correspondiente. Recibir el visto bueno por parte del Comité de Ética aumenta,

²³ O. KARNIELI-MILLER; R. STRIER y L. PESSACH, L. "Power Relations in Qualitative Research", en *Qualitative Health Research*, vol 19, n.º 2 (2009), pp. 279-289.

²⁴ W. NEUNZIG. "Empirical Studies in Translation. Methodological and Epistemological Questions", en *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 24, nº 2 (2011), pp. 15-40.

además, la transparencia, pues la investigación es sometida a la valoración general de otros científicos no relacionados con el tema. La transparencia redundará, a su vez, en un aumento de la fiabilidad posterior de los resultados.

Los códigos de ética son elaborados por los distintos comités de ética y gremios profesionales y sirven de marco de actuación en cuanto a los criterios éticos que deberán regir nuestra investigación científica. Un proyecto de investigación empírico puede incluir personas que actúen, por ejemplo, como informantes (personas que participen en nuestra investigación respondiendo entrevistas, participando en pruebas, etc.) o bien, como informadores (personas que actúan como fuentes, facilitándonos u ofreciéndonos acceso a información necesaria de uno u otro modo). Ambos tipos de participantes quedan recogidos en la lista de verificación ética y deben explicitarse en el informe que se entrega al Comité de Ética. Antes de comenzar a recoger datos, es necesario, pues, completar el diseño de la investigación, sin olvidar incluir la subestructura ética correspondiente anteriormente mencionada.

Cada investigador debe localizar, como se indica más arriba, el propio código de ética en base a su área de conocimiento. La Universidad de Oviedo ha publicado con fecha de 20 de julio un código de ética general que podría servir de marco general, si bien no existe aún un código específico para los estudios de humanidades. Las referencias bibliográficas del presente artículo incluyen un ejemplo de código de ética de la Universidad de Ginebra, específico para investigaciones en Traducción e interpretación.

En vista de la ausencia de un reglamento específico para humanidades y en un marco más general, en la Facultad de Medicina se viene utilizando para las investigaciones con informantes la Declaración de Helsinki (revisión de Seúl, octubre de 2008), disponible, entre otros lugares, en la página web de la Asociación Médica Mundial.

Es importante tener en cuenta que la versión del protocolo (entrevista, cuestionario o herramienta de medición o similares) que se haya presentado al Comité de Ética y que haya sido aprobada por éste no podrá modificarse en ningún caso; por lo tanto, si por cualquier motivo se opta por modificar el protocolo de recogida de datos de la investigación o cualquier otro aspecto sustancial de esta, se debe solicitar una nueva autorización específica del Comité de Ética, aunque según puede interpretarse de la Declaración de Helsinki, únicamente precisaríamos de

autorización adicional para la parte modificada del protocolo, y no para toda la investigación en general.

Para el tratamiento de datos de carácter personal puede utilizarse en España la Ley Orgánica 15/1999 de 13 de diciembre, que requiere asimismo la autorización del Comité de Ética.

Además, se debe entregar a los informantes o fuentes de información del proyecto un consentimiento informado. El consentimiento informado incluido a continuación está basado en el modelo específico de la Universidad de Ginebra para investigación empírica en Traducción e interpretación, adaptado a las necesidades de mi proyecto particular.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Estimado/a participante:

Se le ha solicitado participar en el Proyecto de investigación descrito a continuación. Forma parte del [Doctorado de investigación del Departamento de Filología Anglo-germánica de la Universidad de Oviedo] dirigido por [XXXXXXXXXX].

Descripción del proyecto:

El presente experimento forma parte del estudio [XXXXXXXXXXXXXXXXXX] que tiene el objetivo de [XXXXXXXXXXXXXXXXXX]. Ha sido aprobado por el Comité de Ética de la [Universidad de XXXXXX]. El experimento tiene una duración aproximada de [XX minutos] de ejecución. Ante cualquier pregunta, [La investigadora] responderá a cualquier duda que usted pueda tener.

Riesgos de malestar:

El procedimiento experimental es no invasivo y no implica ningún riesgo o peligro para la salud. Durante la realización de algunas de las tareas experimentales, el tamaño de sus pupilas quedará registrado a través de una cámara de infrarrojos. Estos cambios en el tamaño de la pupila revelan el procesamiento de información, pero no pueden verse influidos de forma arbitraria.

Confidencialidad:

Su participación en este estudio es confidencial dentro de los límites legales. La Universidad de Oviedo protegerá su privacidad y la confidencialidad de los datos recogidos en el transcurso del experimento. Todos los registros de su desempeño quedarán almacenados de forma anónima y serán destruidos una vez transcurridos 5 años.

Participación voluntaria y retirada:

La participación en este proyecto de investigación es voluntaria. Usted tiene derecho a negarse a participar en este estudio. Si opta por participar en el estudio y cambia de parecer, tiene derecho a retirarse del mismo en cualquier momento.

Preguntas, derechos y reclamaciones:

Para cualquier pregunta sobre este proyecto de investigación, póngase en contacto con [E-mail del comité de ética] o con un miembro del Comité de Ética de la Facultad.

Resultados:

Para obtener información sobre los resultados del estudio, indique su dirección de correo electrónico a continuación.

Declaración de consentimiento:

Mediante la firma del presente documento, otorgo mi consentimiento de participar en este experimento conforme a las condiciones indicadas más arriba.

Certifico que tengo 18 años de edad y que he leído y entendido el formulario de consentimiento.

Firma del participante

Nombre en letras mayúsculas

Fecha

E-mail del participante

Firma de la investigadora

Fig. 4 Consentimiento informado para proyecto propio, específico para estudios empíricos en Traducción e interpretación y basado en el consentimiento informado de la Universidad de Ginebra.

Finalmente, es necesario indicar expresamente en la documentación las normas de comunicación y publicación de resultados, que serán establecidas por el investigador o investigadora principal.

Conclusiones

Los avances metodológicos en el campo de Traducción e interpretación impulsados por el desarrollo tecnológico de las últimas décadas, en particular en proyectos de investigación centrados en el proceso de traducción, han incrementado la participación de personas como informantes directos. Este tipo de

investigación empírica, más allá de la recogida de elicitaciones verbales, incorpora con frecuencia equipos de medición no invasivos para la recogida de distintos tipos de datos extralingüísticos o extratextuales. Esta evolución ha hecho necesario incorporar el factor humano de pleno en los aspectos éticos de la investigación.

Asimismo, la tendencia interdisciplinar que se observa en esta área va acompañada de un creciente interés por parte de las instituciones académicas en incorporar en los proyectos de humanidades los aspectos de ética, anteriormente reservados las investigaciones tradicionalmente consideradas como “científicas” o “médicas”.

Por este motivo, a partir de ahora será necesario que los investigadores de humanidades sean conscientes de los requisitos éticos de su actividad, conozcan las fuentes de información y tengan acceso a la documentación correspondiente o sepan elaborarla, y aprendan a integrar estos aspectos en sus proyectos de la manera más simple y sistemática posible, objetivo principal del presente artículo.

Bibliografía

ARROJO, Rosemary (2005) “The ethics of translation in contemporary approaches to translator training”, en TENNENT, Martha (Ed.) *Training for the New Millennium. Pedagogies for translation and interpreting*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 225-245.

BERMAN, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard.

— (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. París, Gallimard-Bibliothèque des idées.

CHESTERMAN, Andrew (2001) “Proposal for a Hieronymic Oath”, *The Translator*, vol. 7, no 2, pp. 139-154.

— (2009) “The Name and Nature of Translator Studies”, *Hermes-Journal of Language and Communication Studies*, no 42, pp. 13-22.

ERICSSON, K. Anders y SIMON, Herbert A. (1980) “Verbal reports as data”, *Psychological Review*, vol. 87, no 3, pp. 215-251, DOI: <https://doi.org/10.1037/0033-295X.87.3.215>.

- HALVERSON, Sandra Louise (2017) "Multimethod Approaches", en SCHWIETER, John W. y FERREIRA, Aline (Eds.) *The Handbook of Translation and Cognition*, New York, John Wiley & Sons Inc., pp. 193-212.
- HEKKANEN, Raila (2007) "The role of ethics in translation and in translation studies research", *Across Languages and Cultures*, vol. 8, no 2, pp. 231-247.
- HESSE-BIBER, Sharlene Nagy y LEAVY, Patricia (2010) *The Practice of Qualitative Research*, Thousand Oaks, SAGE Publications.
- JÄGER, Gert (1975) *Translation und Translationslinguistik*, Halle, VEB Niemeyer.
- JONES, Francis (2004) "Ethics, aesthetics and décision: Literary translating in the wars of the Yugoslav succession", *Meta*, vol. 49, no 4, pp. 711-728.
- (2004) *Prevoditeljjeva put (Translator's Journey)*, Sarajevo, Buybook.
- KADE, Otto (1968) *Zufall und Gesetzmäßigkeiten in der Übersetzung*. Leipzig. VEB Enzyklopädie.
- KARNIELI-MILLER, Orit; STRIER, Roni y PESSACH, Liat (2009) "Power Relations in Qualitative Research", *Qualitative Health Research*, vol. 19, no 2, pp. 279-289, DOI: <https://doi.org/10.1177/1049732308329306>.
- KONISKEN, Kaisa (2000) *Beyond Ambivalence: Post modernity and the Ethics of Translation*, Tampere, University of Tampere, accessible desde Internet: <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/67049/951-44-4941-X.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- KRINGS, Hans Peter (1989) "Übersetzen und Dolmetschen", en BAUSCH, Karl-Richard (Ed.) *Handbuch Fremdsprachenunterricht*, Tübingen, Francke, pp. 273-280.
- NEUBERT, Albrecht (1973) "Invarianz und Pragmatik", en NEUBERT, Albrecht y KADE, Otto (Hrsg.) *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig, M. Athenäum, pp. 13-25.
- NEUNZIG, Wilhelm (2011) "Empirical Studies in Translation. Methodological and Epistemological Questions", *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 24, no 2 (2011), pp. 15-40.
- O'BRIEN, S. (2010) "Eye tracking in translation process research: methodological challenges and solutions", en MEES, I. M.; ALVES, F. y GÖPFERICH S. (Coords.) *Methodology, technology and innovation in translation process research: A tribute to Arnt Lykke Jakobsen*, Tomo 1, Frederiksberg. Samfundslitteratur, pp. 251-266.
- PRUNČ, Erich (2003) *Einführung in die Translationswissenschaft*, Tomo 1: *Orientierungsrahmen*, Graz, Institut für Translationswissenschaft.

PYM, Anthony (1997) *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université-Presses de la Université d`Ottawa.

— (2012) *On Translator Ethics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

RAVITCH, Sharon M. y MITTENFELNER CARL, Nicole (2015) *Qualitative Research: Bridging the conceptual, theoretical and methodological*, Los Ángeles, SAGE.

SAUNDERS, B.; KITZINGER, J. y KITZINGER, C. (2015) “Anonymising interview data: challenges and compromise in practice”, *Qualitative Research*. Vol. 15, no 5, pp. 616-632.

SIMPSON, B. (2011) “Ethical moments: future directions for ethical review and ethnography”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 17, pp. 377-393.

SNELL-HORNBY, Mary (2006) *The Turns of Translation Studies*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

TOURY, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (2004) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

WEGENER, Duane T. y BLANKENSHIP, Kevin L. (2007) “Ecological validity”, en BAUMEISTER, Roy F. y VOHS, Kathleen D. (Eds.) *Encyclopedia of social psychology*, Vol. 1, Thousand Oaks, SAGE Publications, p. 276, DOI: <https://www.doi.org/10.4135/9781412956253.n167>.

WILSS, Wolfram (1977) *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart. Klett.

WILSS, Wolfram (1988) *Kognition und Übersetzen. Zur Theorie und Praxis der menschlichen und maschinellen Übersetzung*. Tübingen. Niemeyer.

MUESTRA DEL CÓDIGO DE ÉTICA

Universidad de Ginebra (Suiza)

<https://www.unige.ch/ethique/files/5014/8844/4831/CharteEthique-105x210-2017-WebEN.pdf>

LA LEY DE PATRIMONIO HISTÓRICO Y LA LEY DE SECRETOS OFICIALES ¿DOS LEYES PARA PROTEGERNOS O PARA PROTEGERSE?

Pablo Alcántara Pérez

Universidad Autónoma de Madrid

pablo.alcantara@estudiante.uam.es

Resumen: Los archivos juegan un papel fundamental para los historiadores y la sociedad en general, para poder investigar y conocer nuestro pasado. En nuestro país ha habido diferentes normativas que han puesto límite de acceso a la documentación. La idea de este artículo es analizar las dos Leyes principales (la de Secretos Oficiales y la de Patrimonio Histórico), compararlas con las de otros países. Entender si esas normas nos permiten tener un mejor acceso a los documentos o son una rémora para el estudio de la Historia alegando la “protección de datos”.

Palabras clave: Archivos, documentos, acceso, Leyes, investigación.

Abstract: Archives play a fundamental role for historians and society in general, to be able to investigate and learn about our past. In our country there have been different regulations that have limited access to documentation. The idea of this article is to analyze the two main Laws (that of Official Secrets and that of Historical Heritage), compare them with those of other countries. Understand whether these standards allow us to have better access to documents or are a hindrance to the study of History, claiming "data protection".

Keywords: Archives, documents, access, Laws, research.

Introducción: La legislación archivística en España.

Según el Consejo Internacional de Archivos son diez los principios que deben seguir tanto los archiveros como las administraciones a la hora de dar acceso a los archivos. Estos principios tienen que ver con la transparencia, la mejora de la accesibilidad, el poner fechas a los límites de los secretos oficiales¹.

En los períodos transicionales de dictaduras a democracias, en políticas tendentes a la reparación de las víctimas de graves violaciones de derechos humanos, los archivos han jugado un papel fundamental a la hora de esclarecer la verdad y hacer justicia social. Los documentos que albergan los archivos permiten saber lo que ocurrió en aquellos años, reivindicar sus derechos y solicitar ante los poderes públicos que se haga justicia, se les restituya su dignidad y, si es el caso, se les consienta recuperar sus bienes patrimoniales².

Para la investigadora y archivera Teresa Engenios Martín los archivos deben cumplir, sobre todo, dos funciones básicas: el servicio a la investigación y el servicio a los administrados. Partiendo de estas premisas podemos afirmar que los principios rectores que deben regir la legislación archivística y su desarrollo normativo son: la conservación del patrimonio documental como testimonio y memoria de la historia de una nación y por otro, la transparencia y eficacia de la Administración Pública en el desarrollo de sus actuaciones y procedimientos administrativos.

¿En nuestro país se cumplen todos estos preceptos? Digamos que la política archivística ha cambiado en estos últimos años. Durante la etapa de la dictadura se crearon varios archivos que se encargaron de la custodia de la documentación militar, jurídica que realizaba el régimen. Desde que empezó la Guerra Civil, los franquistas comenzaron a llevar a cabo una política de clasificación de

¹ Específicamente estos principios son: 1. El público tiene derecho de acceso a los archivos de los organismos públicos. 2. Las instituciones que custodian archivos deben dar a conocer la existencia de los mismos, incluso informando de la existencia de documentos no accesibles. 3. Las instituciones que custodian archivos deben adoptar iniciativas sobre el acceso. 4. Las instituciones que custodian archivos garantizan que las restricciones de acceso son claras y tienen una duración determinada. 5. Los archivos son accesibles en términos iguales e imparciales. 6. Las instituciones que conservan archivos garantizan que las víctimas de graves crímenes del derecho internacional tengan acceso a los archivos. 7. Los usuarios tienen derecho de reclamar una denegación de acceso. 8. Cuando una solicitud de acceso a los archivos es denegada, los motivos para la denegación han de estar establecidos por escrito claramente. 9. Los archiveros tienen acceso a todos los archivos cerrados y realizarán todo el trabajo archivístico necesario en ellos. 10. Los archiveros participan en los procesos de toma de decisiones sobre el acceso. En E. CRUCES BLANCO. *Principios de Acceso a los Archivos*. París, Consejo Internacional de Archivos, 2012, pp. 7-12.

² A. GONZÁLEZ QUINTANA. *Política archivística para la protección de los derechos humanos*. París, Consejo Internacional de Archivos, 2009, pp. 17-18.

documentación. El 26 de abril de 1938 se creó el Servicio para la Recuperación de Documentos, dirigido por Marcelino de Ulibarri, secretario particular y consejero de Franco. Con el material acopiado se instituyó en Salamanca un archivo documental con más de tres millones de fichas personales de personas vinculadas al Frente Popular, sindicatos y personas que apoyaban a la República³. Después se crearon otros archivos, como el Archivo Militar de Guadalajara en 1967 y el Archivo General de la Administración en 1969.

La Transición española se caracterizó por no afrontar su pasado dictatorial, con las políticas del “silencio” o “el olvido”, como las llaman los expertos. Normativas como la Ley de Amnistía dejaban muy clara la voluntad de los políticos de no exigir responsabilidades sobre lo que pasó en la dictadura⁴. La mayoría de la documentación que generaron las organizaciones franquistas que desaparecieron (como la Organización Sindical, Secretaría General del Movimiento) fue trasladada al Archivo General de la Administración.

No sería hasta mediados de los años ochenta cuando se llevaría a cabo la creación de una normativa sobre el patrimonio histórico y la consulta de archivos. Los archivos militares quedaron en un limbo jurídico hasta principios de los años noventa. Hasta principios del siglo XXI los archivos policiales no comenzaron a trasladar documentación a archivos generales del Estado como el Archivo Histórico Nacional⁵.

La idea de este artículo es analizar dos de las principales normativas que afectan a la consulta de documentación de este país: la Ley de Secretos Oficiales y la Ley de Patrimonio Histórico. Estas leyes, la primera de ellas promulgada durante la dictadura franquista y la segunda en democracia, han sido las que más han afectado a la hora de permitir o no la consulta de documentación, aunque también hay normativa provincial y municipal sobre archivos. Incidir es los límites de apertura de la documentación para los archiveros y la sociedad en general. Comparar la situación española con la de otros países de nuestro entorno y de otras latitudes que han vivido situaciones similares de periodos dictatoriales y

³ G. GÓMEZ BRAVO y J. MARCO. *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista*. Madrid, Ed. Península, 2011, pp. 159-163; G. GÓMEZ BRAVO, *Geografía humana de la represión franquista*. Madrid, ed. Cátedra, 2017, pp. 117-118.

⁴ P. AGUILAR. *Políticas de la Memoria y Memorias de la Política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 120-121.

⁵ A. GONZÁLEZ QUINTANA. “La política archivística del Gobierno español y la ausencia de gestión del pasado desde el comienzo de la transición”, en *Hispania Nova*, nº 7 (2007) pp. 3-6.

analizar si tienen mejor situación para la consulta de documentos que en España. Todo ello, para comprender los puntos fuertes y debilidades de nuestra legislación en materia de apertura de archivos.

1. ¿Qué ocurre con la documentación judicial y policial en nuestro país? La Ley de Patrimonio Histórico y la Ley de Secretos Oficiales.

En España, la legislación sobre archivos y documentos no es muy extensa. Las dos principales normativas son la Ley de Secretos Oficiales y la Ley de Patrimonio Histórico. Sobre la primera de estas, en los últimos años se ha generado un importante debate para pedir su reforma y se han dado algunos pasos adelante en la desclasificación de documentos, aunque faltan dar más pasos para conseguir una desclasificación satisfactoria para la investigación de periodos como el tardofranquismo o la Transición. De la segunda, no se ha planteado ningún tipo de discusión ni cambio.

La primera de ellas se promulgó el 4 de abril de 1968. En aquellos años la dictadura realizó cambios legislativos para mantener el régimen. En 1963 se creó el Tribunal de Orden Público y en 1969 se produjo el nombramiento como sucesor del rey Juan Carlos por parte de Francisco Franco.

En el preámbulo de la Ley se dice que una de las principales tareas de los Órganos del Estado es “la publicidad de su actividad”. Pero a esa publicidad se le deben “imponer limitaciones, cuando pueda derivarse perjuicio para la causa pública, la seguridad del mismo Estado o los intereses de la colectividad nacional”.

En el artículo segundo se remarca la documentación que debe ser “clasificada”. En el tercero deja claro que ese material debe ser clasificado en dos categorías: secreto y reservado, según el grado de protección que requieran.

En el cuarto se deja claro quiénes son los organismos que pueden declarar materia clasificada: el Consejo de Ministros, el jefe de Misiones Diplomáticas en el Extranjero y el jefe del Alto Estado Mayor. En caso de urgencia, pueden declarar material clasificado los directores generales de Seguridad y de la Guardia Civil, los capitanes generales de las regiones militares y los gobernadores civiles. Si en setenta y dos horas no se registra, se declarará como material no clasificado. Serán estas autoridades las que podrán desclasificar dicha documentación (artículo séptimo). Sólo las personas facultadas podrán tener conocimiento de dichos documentos (artículo octavo). Dichas personas deben mantener el secreto sobre el

contenido (artículo noveno). Por supuesto, los materiales clasificados no podrán ser difundidos (artículo catorce)⁶.

Por lo que se refiere a la segunda de estas leyes se promulgó el 25 de junio de 1985. En el preámbulo se deja claro que el Patrimonio Histórico es “el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal” y que por ello es necesario su protección. Para ello se promulga esta ley, debido a la dispersión de normativas que había sobre este tema y que es necesario unificar. En el artículo primero del Título preliminar se matiza que bienes son objeto de esta protección: los inmuebles, los objetos muebles de interés histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico o científico. De estos bienes se hablará en los Títulos II, III, IV y V respectivamente.

Los bienes documentales y bibliográficos de archivos, bibliotecas y museos (que es lo que nos interesa en este artículo) también gozan de esta protección. El Título sexto se habla de ellos extensamente. En el artículo cuarenta y nueve se deja claro que documentos son los que gozan de esta protección:

Los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las personas privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios publicas en lo relacionado con la gestión .de dichos servicios.

Será la administración del Estado, junto con las demás Administraciones competentes quienes se encargarán de hacer un censo de los bienes documentales que forman parte del Patrimonio Histórico (artículo cincuenta y uno). Además, están obligados a conservarlos (artículo cincuenta y dos).

En el artículo cincuenta y siete aparecen los límites de consulta sobre documentación. Podrán ser consultados con “carácter general” los expedientes que hayan terminado de ser tramitados y registrados en los Archivos, y podrán ser examinados de forma libre. Pero hay dos límites a este acceso. Primero, los documentos con carácter clasificado. Segundo, los documentos que contengan datos personales de carácter policial, procesal, clínico o de cualquier otra índole que pueda afectar a su vida privada y familiar. Estos no podrán ser consultados sin permiso de las personas afectadas o hasta que no haya transcurrido veinticinco años de su muerte o cincuenta años a partir de su emisión⁷.

⁶ Ley 9/1968, de 5 de abril, sobre secretos oficiales.

⁷ Ley 13/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

2. ¿Qué pasa con este tipo de documentación en otros países?

El problema de la clasificación o desclasificación de documentos es una cuestión que no sólo afecta a nuestro país, sino que es un debate a nivel global. La mayoría de los países han tenido que afrontar esta cuestión y se han servido de las leyes para restringir acceso a información sensible para la seguridad nacional o que afecta a personas. Sin embargo, también en diferentes países se han ido abriendo los archivos que afectan a su administración pública, incluso a sus agencias de seguridad.

Uno de los casos más paradigmáticos es el de los Estados Unidos, la primera potencia mundial y uno de los países con las agencias de seguridad más importantes a nivel internacional, como la CIA.

El 4 de julio de 1966, coincidiendo con la fiesta nacional en dicho país, el presidente Johnson, tras una iniciativa del congresista demócrata John Moss, promulgó la *Freedom of Information Act* (FOIA), la Ley de de Libre Acceso a la Información. Esta normativa lo que establece es que las agencias deben publicar proactiva y regularmente la misión, los planes, la organización, los puntos de contacto público, los presupuestos, los balances, las políticas, las decisiones y otras docenas de informes que den cuenta de lo que la agencia es, la forma en que actúa y cómo lleva a cabo su función pública. Pero quizás lo más importante es que la FOIA ordena a las agencias gubernamentales responder a peticiones simples de cualquier individuo en un plazo de veinte días.

Esta normativa contó (y cuenta) con importantes reticencias por las altas esferas de la política, de la policía y judicatura estadounidense. De hecho, con Richard Nixon y tras el escándalo del *Watergate*, se intentó reformar la normativa para restringir el acceso. Sin embargo, el presidente Gerald Ford vetó dichas reformas. En 1974 entró en vigor la normativa definitiva⁸.

Si bien esta ley delimita algunos documentos que pueden estar exentos de desclasificación (la que afecta a: 1) Seguridad Nacional 2) Prácticas y reglas de personal internas 3) Información exenta por otras leyes 4) Información obtenida confidencialmente de la empresa privada 5) Comunicación privilegiada interna o entre agencias gubernamentales 6) Privacidad personal 7) Registros que puedan

⁸ C. OSORIO. "La *Freedom of Information Act* (FOIA): el acceso a la información en Estados Unidos", en M. A. COLOMER (coord.). *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos*, Sarrià de Ter, Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2009, pp. 29-33.

afectar a investigaciones criminales en curso 8) Información de instituciones financieras 9) Información geológica estratégica, como la relativa a yacimientos petrolíferos, acuíferos, minas de material nuclear, etc.) Esta información debe ser dada a las personas que lo exijan, aunque sea con tachaduras. Ese fue el caso de Catherine, una asistente del *National Security Archive*, que, en agosto de 2002, hizo una petición al Departamento de Estado sobre las conversaciones sostenidas por el secretario de Estado Henry Kissinger y el ministro de Relaciones Exteriores de la Junta Militar argentina en junio de 1976. A finales de 2002, Catherine recibió las transcripciones de dicha reunión, pero con muchos párrafos tachados. Escribió entonces una carta reclamando el texto íntegro, y a principios de 2003 recibió el documento sin tachaduras⁹.

La CIA ha sido una de las agencias que más impedimentos ha puesto a la hora de desclasificar documentación. Sin embargo, en enero de 2017, se desclasificaron más de doce millones de documentos, con más de veinticinco años de antigüedad. Entre ellos, hay 12500 documentos relacionados con España, relacionados con la dictadura franquista, la Transición, los primeros gobiernos democráticos, etc. Esta documentación se puede consultar desde cualquier parte del mundo a través de su página web¹⁰.

Otros países que han llevado a cabo una política de desclasificación importante en el caso europeo son Alemania y Francia. En el primero de estos países se creó con relación de los archivos de la Stasi, la policía política de la RDA, una comisión independiente encargada de clasificar la documentación y permitir su consulta a personas del sector público e investigadores. La documentación relativa a policías y colaboradores se puede consultar, mientras que la de las víctimas está restringida según los datos personales. Han recibido más de dos millones de peticiones de consulta de dichos archivos desde que se abrió a principios de los noventa¹¹. Lo mismo pasa con la documentación relativa con la Gestapo, la policía política del nazismo. En cuanto al país galo se abrieron al público, en junio de 2017, los archivos del régimen de Vichy, colaborador con los nazis, que hasta ese momento estaban cubiertos por el secreto de defensa nacional. Se puede consultar

⁹ *Ibíd.*, pp. 34-35.

¹⁰C. OTERO "Aquí puedes leer los 12 millones de archivos secretos de la CIA desclasificados" en *Diario As*, 24/01/2017, recuperado de Internet: http://as.com/betech/2017/01/22/portada/1485119825_351548.html [08/08/2018 19:00].

¹¹G. BORMANN. "El acceso y la desclasificación de documentos: los archivos de la Stasi (Alemania)", en M. A. COLOMER (coord.). *Actas del Congreso Internacional...op.cit.*, pp. 81-85.

información tanto de los tribunales de excepción, como de la policía judicial¹². Sin embargo, de otros periodos históricos, como la actividad de los franceses en Argelia durante la guerra de independencia en los cincuenta y sesenta, sigue habiendo importantes restricciones al acceso de información.

En algunos países de América Latina (como Argentina o Chile) se han llevado a cabo importantes políticas de memoria y se han juzgado los crímenes de sus dictaduras, también hay políticas referentes al acceso de los archivos. El gran problema de Latinoamérica es la falta de inversión en los Archivos, que han impedido una buena clasificación de la documentación y una organización centralizada de la misma. El caso más avanzado es el argentino, donde se han creado Archivos de la Memoria y de la Policía, se puede consultar documentación relativa a la dictadura de las Juntas Militares (1976-1983)¹³. En Paraguay se creó el “Archivo del Terror”, relativo a la Operación Cóndor, el plan de las diferentes dictaduras militares latinoamericanas en conjunto, con apoyo de EEUU, para acabar con la oposición política en todo el continente en los años sesenta y setenta. Desde 2009 se lleva a cabo una política de clasificación de dicha documentación y de digitalización¹⁴.

3. El laberinto tortuoso de los archivos en España: políticas archivísticas de los archivos estatales, provinciales, municipales y privados.

En España, con su composición territorial, los archivos se dividen en diferentes categorías: archivos estatales, provinciales, municipales, universitarios y privados. Las normativas también cambian según que archivo se vaya a consultar. En lo tocante a este artículo hablaré de los siguientes archivos: el Archivo Histórico Nacional (AHN) y el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) en cuanto al nivel estatal, el Archivo Histórico de Asturias en cuanto a archivo provincial y el Archivo Histórico del PCE (AHPCE) y la Fundación Francisco Franco (FNFF) en cuanto a los archivos universitarios y privados.

¹² “Francia abre los archivos policiales y jurídicos del gobierno de Vichy”, *Eldiario.es*, 28/12/2015 recuperado de Internet: https://www.eldiario.es/cultura/Francia-archivos-policiales-juridicos-Vichy_0_467553877.html [09/08/2018 18:20].

¹³R. ALBERCH. “Proyecto de organización y acceso a los archivos y documentos de los regímenes representativos de Latinoamérica”, en M. A. COLOMER (coord.). *Actas del Congreso...*, *op.cit.*, pp. 115-118.

¹⁴<http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/archives-of-terror/> [09/08/2018 21:00].

Los archivos estatales se rigen por la normativa general, generada por el Congreso de los Diputados. Por ello, la normativa para la consulta de archivos tanto en el AHN como el CDMH se basan en la Ley de Secretos Oficiales y en la Ley de Patrimonio Histórico fundamentalmente. Por ello, para poder consultar la información policial, judicial de carácter personal, se debe tener el consentimiento de la persona que aparece en los documentos. O esperar veinticinco años de su fallecimiento o cincuenta años de la expedición del último documento¹⁵. No se permite la reproducción de documentación, costando cada copia cinco céntimos.

En cuanto a los archivos provinciales, en el caso de Asturias se rige sobre todo por la Ley de Patrimonio Cultural de 2001 y el Decreto 33/2005, por el que se crea el Archivo Histórico de Asturias¹⁶. En este archivo se permite la consulta de documentación de carácter policial que tiene menos de cincuenta años, pudiendo examinar la información de Gobiernos Civiles de finales de los sesenta y principios de los setenta. Se pueden realizar fotografías de los expedientes de forma gratuita.

El AHPCE, que actualmente pertenece a la Universidad Complutense de Madrid, permite la consulta de documentación y la reproducción de la misma mediante cámara digital totalmente gratuita. Hay que pedir cita previa para poder ir al archivo y cumplimentar un fichero con la información que se busca. Pero en cuanto a la realización de fotografías no se ponen ningún tipo de trabas¹⁷.

El caso de la FNFF, un archivo privado que guarda más de 270000 documentos públicos, de diferentes ministerios, gobiernos civiles, embajadas de la dictadura franquista, a partir de principio de los 2000 se vio obligado a permitir la consulta de documentación, al recibir subvenciones públicas¹⁸. Con dichas subvenciones digitalizaron su documentación, que se puede consultar en el archivo mediante un ordenador. No se permite la reproducción, solo la petición de copias, que cuestan veinticinco céntimos cada una. Investigadores y asociaciones de víctimas del franquismo han exigido al Gobierno que la documentación que tiene dicha fundación sea entregada a un archivo público y que se ilegalice la organización, por enaltecimiento del franquismo. Con la nueva Ley de Memoria Democrática (que en los momentos en que se escribe este artículo está en fase de redacción y de pasar

¹⁵<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3bc83b28-f493-436b-9e75-0be13aa83146/normas-acceso-sala.pdf> [10/08/2018 10:00].

¹⁶[http://www.archivosdeasturias.info/feaa/action/detalle;jsessionid=9BE302B3B1D97313685F18C15F4A5554?buttons\[0\]=loadDetailArticle&tipo=2&idTipo=4](http://www.archivosdeasturias.info/feaa/action/detalle;jsessionid=9BE302B3B1D97313685F18C15F4A5554?buttons[0]=loadDetailArticle&tipo=2&idTipo=4) [10/08/2018 11:10].

¹⁷<http://archivohistoricopce.org/> [10/08/2018 12:15].

¹⁸<http://www.fnff.es/> [10/08/2018 12:45].

por el Congreso de los Diputados) se prevé la ilegalización de este organismo, aunque nada han dicho sobre qué pasará con la documentación que atesora¹⁹.

Uno de los grandes problemas de los archivos, además de su dispersión y de que haya una serie de documentos que no se pueden consultar, es que muchos de ellos no permiten la reproducción de documentación, por lo que los investigadores tienen que desembolsar una importante cantidad de dinero para poder tener copias de dichos documentos. Otro problema es la digitalización, que sigue siendo muy precaria en este país. Si se acelerara dicho proceso, facilitaría enormemente la tarea a los investigadores, al no tener que desplazarse y poder consultar por Internet toda la documentación que se quiera.

Conclusión.

Como hemos visto, la política de consulta de archivos en nuestro país, sobre todo en lo relativo al siglo XX, tiene dos grandes problemas: la excesiva restricción a la hora de poder consultar documentación y la dispersión de normativas y de documentación, que impiden poder hacer un análisis en profundidad de ciertos periodos de nuestra Historia, como la dictadura franquista o la Transición y de ciertas instituciones, como la Brigada Político Social, la policía política del franquismo o los estamentos militares.

Lógicamente es necesaria una política de protección de datos, sobre todo de carácter personal. Pero esta normativa no puede impedir la consulta de información de manera sistemática, y más cuando afecta a crímenes de lesa humanidad. La normativa internacional sobre archivos lo deja bien claro: las víctimas de estos crímenes y los investigadores deben tener acceso libre a dicha documentación. En España, que ha firmado los diferentes protocolos en defensa de los derechos humanos, esto no se cumple en muchas ocasiones. Con la excusa de la “protección de datos” se impide consultar información relativa al franquismo, a la represión de este periodo y a ciertos episodios que han generado debate social en nuestro país, como el golpe de Estado del 23-F.

En el último periodo sí que ha habido un cierto debate sobre realizar una reforma de la Ley de Secretos Oficiales (una ley pre-constitucional, no lo

¹⁹J. M. BAQUERO. “Ilegalizar la Fundación Franco o sacar al dictador del Valle de los Caídos, entre los retos que afronta Pedro Sánchez”, *Eldiario.es*, 05/06/2018, recuperado de Internet https://www.eldiario.es/sociedad/Memoria-Historica-desbloquear-Pedro-Sanchez_0_778672963.html [10/08/2018 13:35].

olvidemos). El PNV a principios de 2017 pidió una reforma de dicha ley, en la que pusiera fecha para que se desclasificara dicha documentación, veinticinco años para la información secreta y diez para la información reservada. Dicha reforma fue bloqueada por PP, PSOE y Ciudadanos, por lo que puso una queja, a través de una carta, de centenares de historiadores e investigadores, que pedían desbloquear dicha reforma. Este desbloqueo se produjo en marzo de 2018. Sin embargo, el PSOE realizó una enmienda por la que se puede ampliar a diez años la desclasificación de dichos documentos. El PP realizó otra enmienda en la que se pide que los documentos reservados estén clasificados cincuenta años y los reservados veinticinco.

Con la llegada al PSOE al poder de nuevo, el PNV ha vuelto a plantear la reforma de esta normativa. Con el gobierno de coalición PSOE-Unidas Podemos, la Ministra Margarita Robles ha declarado en sede parlamentaria que se iba a realizar una nueva Ley de Secretos Oficiales que desclasificaría toda la documentación anterior a 1978. De hecho, mediante una nueva lectura de la normativa (sin retroactividad de la norma), se han abierto a consulta la documentación anterior a la promulgación de la Ley, es decir, 1968. Por lo tanto, ya se puede consultar la documentación anterior a dicho año. Sin embargo, esa promesa de una nueva normativa ha sido paralizada de momento por el Gobierno por no considerarlo “una cuestión urgente”²⁰.

Como hemos visto, en otros países de Europa o América, se ha llevado a cabo una política de desclasificación de documentos de forma sistemática. Aunque todos los Gobiernos y Agencias de Seguridad se guardan un as en la manga para no desclasificar cierta documentación, lo cierto es que en países como EEUU, Francia o Argentina se ha llevado a cabo una política muy avanzada en este tema, no sólo poniendo a disposición de los investigadores los documentos, sino incluso digitalizándolos, facilitando la investigación.

Con la nueva Ley de Memoria Democrática aunque se prevé una facilidad de acceso a los documentos, nada se habla de acabar con este límite al acceso. También se expone en dicha normativa la creación de bancos de ADN, comisiones

²⁰ I. GIL. “Moncloa prepara una ley para desclasificar papeles secretos hasta 1978, sin llegar al GAL”, *El Confidencial*, 27/09/2020, recuperado de Internet: https://www.elconfidencial.com/espana/2020-09-27/ley-secretos-oficiales-documentos-transicion-gal-pnv_2762556/ [12:00 31/12/2020].

de la verdad. Todas estas loables iniciativas, sino se abren los archivos y se digitalizan, quedarán en papel mojado.

Bibliografía.

ALBERCH, Ramón (2009) “Proyecto de organización y acceso a los archivos y documentos de los regímenes representativos de Latinoamérica” en COLOMER, María Assupció (coord.) *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos*, Sarrià de Ter, Ayuntamiento de Sarrià de Ter, pp. 115-130.

AGUILAR, Paloma (2008) *Políticas de la Memoria y Memorias de la Política*, Madrid, Alianza Editorial.

BAQUERO, Juan Miguel (05/06/2018) “Ilegalizar la Fundación Franco o sacar al dictador del Valle de los Caídos, entre los retos que afronta Pedro Sánchez”, *Eldiario.es*, accesible desde Internet: https://www.eldiario.es/sociedad/Memoria-Historica-desbloquear-Pedro-Sanchez_0_778672963.html [con acceso 10/08/2018 13:35].

BORMANN, Günter (2009) “El acceso y la desclasificación de documentos: los archivos de la Stasi (Alemania)”, en COLOMER, María Assupció (coord.) *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos*, Sarrià de Ter, Ayuntamiento de Sarrià de Ter, pp. 81-114.

COLOMER, María Assupció (coord.) (2008) *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos*, Sarrià de Ter, Ayuntamiento de Sarrià de Ter.

CRUCES BLANCO, Esther (2012) *Principios de Acceso a los Archivos*, París, Consejo Internacional de Archivos.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (2017) *Geografía humana de la represión franquista*, Madrid, ed. Cátedra.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARCO, Jorge (2011) *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista*, Madrid, Ed. Península.

GONZÁLEZ QUINTANA, Antonio (2007) “La política archivística del Gobierno español y la ausencia de gestión del pasado desde el comienzo de la Transición”, *Hispania Nova*, no 7, accesible desde Internet: <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d008.pdf> [con acceso 29-12-2020 12:15].

— (2009) *Política archivística para la protección de los derechos humano*, París, Consejo Internacional de Archivos.

OSORIO, Carlos (2008) “La *Freedom of Information Act* (FOIA): el acceso a la información en Estados Unidos”, en COLOMER, María Assupció (coord.) *Actas del Congreso Internacional de Archivos y Derechos Humanos*, Sarrià de Ter, Ayuntamiento de Sarrià de Ter, pp. 29-56.

OTERO, Carlos (24/01/2017) “Aquí puedes leer los 12 millones de archivos secretos de la CIA desclasificados”, *Diario As*, accesible desde Internet: https://as.com/betech/2017/01/22/portada/1485119825_351548.html [con acceso 08/08/2018 19:00].

MI EXPERIENCIA INVESTIGADORA CON LOS ARTISTAS-COLECCIONISTAS Y LAS GALERÍAS DE ARTE EN ESPAÑA (1940-1960)

Amaya Henar Hernando González

Universidad San Pablo-CEU

a.h.hernando@hotmail.com

Resumen: Nuestra investigación se centra en los artistas-coleccionistas y en las galerías de arte de las décadas 40 y 60 en España. Nos hemos centrado en un grupo de artistas que han hecho una labor importante en el arte español contemporáneo: Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Gustavo Torner, o lo que es lo mismo el grupo de Cuenca y Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia. Esa interesante y rica relación entre los artistas nos llevó a plantearnos el relevante papel sociológico de las galerías de arte, lo que nos hizo reflexionar sobre qué galerías había en España en aquellos años. Vimos que entre todas las que había, destacaban tres por su largo recorrido: Biosca, Edurne y Mordó.

Palabras clave: Artistas-coleccionistas; galerías de arte; coleccionismo.

Abstract: My research is focused on artists-collectors and art galleries in Spain between forty and Sixties decades. I focused on a group of artists, who had made an important contribution in Spanish Contemporary Art: Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Gustavo Torner, in other words, the Cuenca group, and Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia. These interesting relationship between them, led us to consider the useful work about art galleries. That does, therefore, raise the question what kind of galleries were in Spain. Three of them had a significant presence, their names were: Biosca, Edurne and Mordó.

Key Words: Artists-collectors; art galleries; collecting.

La realización de una Tesis Doctoral es un proceso laborioso y complejo, pero también apasionante. De hecho, hasta que no comenzamos en este duro proceso no nos damos cuenta de la ingente y complicada tarea que tenemos por delante. Nuestra andadura comenzó con los cursos de doctorado en el Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, donde tuve una asignatura que llamó especialmente mi atención: “coleccionismo de arte contemporáneo”. Ahí me di cuenta que, dentro de los tipos de coleccionistas que existen, los artistas merecían también un lugar en la reciente historia del coleccionismo español contemporáneo.

En el segundo curso de doctorado, comenzamos a investigar con la finalidad de obtener el D.E.A (Diploma de Estudios Avanzados), leyendo previamente diccionarios de artistas de los siglos XIX y XX. De esta forma, nos centramos en un grupo de artistas que habían hecho una labor importante para el arte español contemporáneo. Nos referimos al grupo de Cuenca formado por Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Gustavo Torner¹.

Realizamos una búsqueda bibliográfica y hemerográfica sobre el coleccionismo y los artistas (consultamos catálogos, artículos, libros, tesis doctorales)², así como libros de historia del arte español contemporáneo³.

Continuamos indagando y ampliamos la investigación a los artistas de la estela del grupo de Cuenca: Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia. Todos ellos se abrieron paso en el difícil mundo del arte individualmente, sin pertenecer a ningún grupo artístico⁴.

¹ *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Madrid, Forum Artis S.A., 1994.

² Para más información, véase: *El grupo de Cuenca*. Madrid, Sala de las Alhajas- Fundación caja Madrid, 1996; *Rueda, Zóbel, Torner. El grupo de Cuenca* (Cat. Exposición). Burgos, Caja de Burgos Obra Social, 1998; A. GALVÁN ROMARATE-ZABALA. *Comercio del arte. Arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997; F. MONEO SANTAMARÍA. “Coleccionar”, en *Coleccionistas. Revista mensual de coleccionismo y curiosidades*, nºs 8 y 9 (Junio-Julio de 1989), pp. 10-11; M. D. JIMÉNEZ-BLANCO y C. MACK. *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Madrid, editorial Ariel, 2007.

³ Para más información sobre bibliografía de arte contemporáneo, puede consultarse: C. BERNARDEZ. *Primeras vanguardias*. Madrid, editorial Planeta, 1994; V. BOZAL. *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la colección arte contemporáneo*, Mallorca, Cuadernos de la Colección Arte Contemporáneo, 1999; J. PÉREZ SEGURA. *Arte Moderno. Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2002; P. BARREIRO LÓPEZ. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.

⁴ Para más información bibliográfica de los artistas de la estela del grupo de Cuenca, véase: R. M. CASTELLS. “Sempere ha dibujado proyectos de altura sobre los que llueve blanco de un cielo claro”, en *Oscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística*. Madrid, Editorial Verbum, 2005, pp. 81-107; *Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-1955* (Cat. Exposición).

Esa interesante y rica relación entre los artistas llevó a plantearnos el relevante papel sociológico de las galerías de arte para consolidar las vanguardias artísticas en España y difundirlas a nivel nacional e internacional. Esto nos hizo sugerir la siguiente cuestión: ¿Qué galerías había en España entre las décadas de los cuarenta y sesenta que estuvieran socialmente comprometidas con el arte contemporáneo y que quisiesen ayudar a los artistas? Comprobamos que, efectivamente, hubo en nuestro país diferentes galerías, algunas con un recorrido muy corto que exhibían obras que eran fácilmente “vendibles” a los coleccionistas, por el tipo de arte que se comercializaba entonces: arte figurativo de corte realista. De todas ellas, hubo tres que nos llamaron la atención por su variedad expositiva, por las relaciones que tenían con los artistas objeto de nuestra investigación y por su compromiso con la sociedad. Hablamos de las galerías Biosca, Edurne y Mordó, que destacaron por su compromiso con la sociedad de la época y en las que participaron los artistas del grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia.

Para situar a los artistas (en la formalización de sus colecciones particulares) y a las galerías (cómo fueron creadas) objeto de nuestro estudio, realizamos una contextualización de aspectos políticos, económicos, sociológicos y culturales, que nos permitió situarnos en los antecedentes del desarrollo del arte contemporáneo y del coleccionismo en España, a lo largo del primer cuarto del siglo XX.

Cuando la información que buscábamos no estaba en los libros, tuvimos que acudir a las entrevistas⁵. Estas han sido muy provechosas para conocer de una manera profunda a los entrevistados, así como tener un conocimiento más humano y directo de los artistas y galeristas objeto de esta investigación; así como

Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999; S. MARCHÁN FIZ. “Salvador Victoria, abstracción y lirismo”, en *Salvador Victoria 1959-1984, 25 años de abstracción*. Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1984, p. 6; *Museo Salvador Victoria. Colección fundacional*. Teruel, Museo de Teruel, 2000; V. NIETO ALCAIDE. *Lucio Muñoz*. Madrid, Lerner & Lerner editores, 1989; *Catálogo de la exposición, Lucio Muñoz*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998; A. BONET CORREA. “El conocimiento de la realidad de Amalia Avia”, en *Amalia Avia*. Madrid, Galería Biosca, 1981, s/p; *Catálogo de la exposición, pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla*. A Coruña, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Museo de Bellas Artes da Coruña, 2005.

⁵ Estas son algunas de las entrevistas que hubo ocasión de realizar y que pueden consultarse en nuestra Tesis Doctoral: A. H. HERNANDO GONZÁLEZ. *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960): el entorno sociológico cultural de las galerías de Arte (Biosca, Edurne y Mordó) y de los artistas-coleccionistas: el grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia*, Tesis Doctoral inédita, Universidad San Pablo-CEU, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, 2016; Entrevista a Alfonso de la Torre, efectuada en Madrid el 22 de noviembre de 2007; Entrevista a Antonio Pérez, efectuada en Cuenca el 20 de diciembre de 2007; Entrevista a Rafael Pérez-Madero, efectuada en Madrid el 20 de mayo de 2008; Entrevista a Marie Claire Decay Cartier, efectuada en Madrid el 24 de junio de 2011; Entrevista a Margarita de Lucas y Antonio Navascués, efectuada en El Escorial el 28 de mayo de 2013.

acercarnos a sus personalidades, sus gustos artísticos y sus motivaciones a la hora de coleccionar.

En relación a los artistas del grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia, las entrevistas nos han servido para esclarecer no solo la personalidad y la forma de ver el arte de los entrevistados, sino además para aclarar de primera mano la situación de las galerías y el entorno de los artistas objeto de nuestra investigación. En cuanto a las colecciones, las entrevistas nos han ayudado a establecer con qué otros artistas se han relacionado nuestros protagonistas, cuáles eran sus prioridades, la finalidad de las colecciones y cuál era la situación los artistas-coleccionistas en España a lo largo del siglo XX.

Por un lado, tuve la oportunidad de entrevistar a personas muy vinculadas a los artistas del grupo de Cuenca (Por ejemplo, Alfonso de la Torre⁶; Rafael Pérez Madero⁷; Manuel Fontán⁸; Antonio Garrote o Celina Quintas⁹). Por el contrario, para acceder a la información sobre la colección de Gustavo Torner tuvimos que superar muchas dificultades. Contactamos con su sobrina Fuencisla Zomeño¹⁰, pero apenas nos aportó información. Meses después el conservador de pintura del siglo XVIII, Andrés Úbeda de los Cobos, nos facilitó el teléfono de Torner, pero tampoco hubo éxito. Pese al secretismo que hay en torno a su colección logramos averiguar entresacando información de entrevistas y de lecturas de libros y artículos de qué piezas está compuesta su colección.

En el caso del resto de artistas, logramos contactar con Marie Claire Decay Cartier¹¹ (viuda del pintor Salvador Victoria) quien además de aportarnos información sobre la colección adquirida por su marido nos facilitó el contacto de

⁶ Alfonso de la Torre es historiador del arte y conoció a Gerardo Rueda en 1985 con motivo de una exposición en la Galería Theo. Ha trabajado con el artista en temas vinculados a su obra, principalmente en la asesoría artística. El propio Rueda le nombró albacea testamentario contador-partidor de su herencia. Permaneció con el artista hasta su fallecimiento en 1996, y se desvinculó de la obra de Rueda en el año 2001.

⁷ Rafael Pérez-Madero fue secretario Fernando Zóbel. Se conocieron en 1967 en una visita al Museo de Arte Abstracto; desde esa fecha trabajó con el artista hasta su fallecimiento en 1984. Ha publicado numerosos artículos, libros y poemas relacionados con el Museo de Cuenca y con la obra de Fernando Zóbel.

⁸ Manuel Fontán del Junco es, desde el 2004, Director de Exposiciones de la Fundación Juan March.

⁹ Antonio Garrote y Celina Quintas son coordinadores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

¹⁰ Fue director del museo Espacio Torner, en Cuenca.

¹¹ Marie Claire Decay Cartier nació en Marsella en 1933, es abogada, aunque desde que llegó a Madrid con Salvador Victoria, trabajó como periodista. Se dedica a la divulgación de la obra de su marido Salvador Victoria y a conservar su obra.

Rodrigo Muñoz Avia¹² (hijo de Lucio Muñoz y de Amalia Avia) y de Javier Badenes (sobrino de Abel Martín, amigo de Eusebio Sempere, pero apenas pudimos obtener información puesto que desconocía como el pintor había adquirido su colección. Como en el caso de Torner, pudimos obtener información de la colección leyendo entrevistas y catálogos).

Fueron muchos los obstáculos ya que no siempre los propietarios estaban dispuestos a colaborar. Pese a ello no cesamos en el empeño, y logramos en muchos casos, la información que necesitábamos.

En cuanto a las galerías, en el caso de Juana Mordó, gracias a la entrevista que mantuvimos con Marie Claire Decay, supimos que la galerista era una mujer políglota, cualidad muy poco corriente en la España de la época. Tenía controlados a los artistas ya que todos dependían económicamente de ella en ese momento, entre otras cosas porque no había otra galería, y además, era el único canal de ventas pues tenía contactos con Estados Unidos, América Latina y Europa. La entrevista con los directores de la galería Edurne, Margarita de Lucas y Antonio Navascués, ha sido de especial relevancia ya que al no haber ninguna publicación acerca de la historia de la galería, hemos obtenido la información entrevistándoles a ellos, por lo que hemos podido conocer no solo su visión del arte contemporáneo, sino también con qué artistas han trabajado y la historia de la galería Edurne en sus más de cincuenta años de existencia.

Como resultado de las entrevistas, podemos considerar esencial en nuestro trabajo de campo la estancia de investigación realizada en Nueva York, que nos ha dado pistas sobre qué artistas españoles colaboraron en la Galería Pierre Matisse de Nueva York y sobre la proyección internacional que tuvo para ellos esta participación.

Con respecto a las galerías de arte, en el caso de Biosca la información la obtuvimos de las publicaciones (tesis doctorales, catálogos y artículos de periódicos) que había sobre la galería¹³. Entendimos que había información suficiente y que no era necesario realizar entrevista. Para la consulta de los

¹² Rodrigo Muñoz Avia nació en Madrid en 1967 y es el hijo pequeño de Lucio Muñoz y Amalia Avia. Es licenciado en Filosofía por la universidad Complutense de Madrid. Es escritor y se dedica a la divulgación de la obra de Lucio Muñoz, de quien ha escrito en numerosos catálogos.

¹³ Para más detalles puede consultarse: *Aurelio Biosca y el arte español* (Cat. Exposición). Madrid, Sala de Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998; J. CALVO ROY. "Los 40 años de la Galería Biosca", en *Arte Guía*, nº 56-57 (1980), s/p; A. GARCÍA-SIPIDO. *Juana Mordó: marchante de Arte*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990; C. HIDALGO. "Cuando se hable de mí", en *Juana Mordó por el arte*. Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1985, pp. 9-21.

archivos acudimos a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En cuanto a la galería Edurne, al no haber nada publicado sobre la misma, entrevistamos a sus directores, Margarita de Lucas y Antonio Navascués, que nos contaron de primera mano la historia de la galería; y en cuanto a la galería Mordó, extrajimos la información de las publicaciones que había sobre la galerista. Para conocer mejor su personalidad, entrevistamos a Marie Claire Decay, que la conoció muy bien. En cuanto a los archivos de la galería los examinamos en la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ha sido de utilidad consultar los archivos de las galerías Biosca y Mordó, que se encuentran en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lo que nos ha permitido conocer los fondos de las mismas. En el anexo documental de la Galería Edurne, hemos reflejado los archivos que hemos analizado de la galería, es decir, su apéndice hemerográfico, y el periódico de la Galería, así como fotografías de los dueños de la misma.

Recopilada la información necesaria, la Tesis se estructuró en cuatro grandes capítulos:

El Capítulo I está dedicado a mostrar un panorama general del arte contemporáneo desde una perspectiva sociológica, aunando aspectos políticos, sociales, económicos y culturales, esenciales para la creación de las galerías en la primera mitad del siglo XX. Dicho siglo fue un periodo convulso desde el punto de vista histórico, político y sociológico. Durante esta centuria, los artistas españoles todavía plasmaban en sus obras, preferentemente, temas costumbristas o paisajistas. Entretanto, en Europa empezaban a cobrar importancia conceptos de los que se hacían eco los artistas españoles, por lo que muchos optaron por marcharse a la que se consideraba la cuna del arte de vanguardia durante la primera mitad del siglo XX, París. En la capital de las artes los pintores no solo visitaban galerías, sino que también se relacionaban con los artistas más vanguardistas de la época, quienes les ayudaron a introducirse en el mercado del arte. Poco a poco los pintores, con mucho esfuerzo, iban creando revistas, espacios en los que poder hablar de arte sin ser tachados de excéntricos, grupos artísticos e incluso exposiciones nacionales donde daban a conocer las obras al gran público.

Por otro lado, los artistas, preocupados por el futuro del arte, y sobre todo por evitar que sus obras se dispersasen a su muerte, crearon sus museos, incluyendo no solo sus propias obras, sino también el contenido de sus colecciones

particulares. Estos museos evidencian la importancia de los pintores coleccionistas en la conservación y el desarrollo del arte contemporáneo en España.

El Capítulo II, por su parte, aborda el inicio de las galerías de arte en nuestro país como precedente de aquellas que centran nuestro estudio. Observaremos que la mayoría de ellas se centraron en el arte figurativo y pocas apostaron en la primera mitad del siglo XX por el arte contemporáneo, ya que este no era socialmente aceptado y por tanto era más difícil de vender a los coleccionistas. Veremos que la mayoría de los artistas que se decantaron por la abstracción, entre ellos Zóbel, Rueda, Torner, Sempere, Victoria, y Muñoz, apenas tuvieron presencia en estas galerías, a saber Fernando Fe, Buchholz o Abril. Su ausencia en estas galerías se debe, en primer lugar, a la incomprensión social que había por el arte contemporáneo, y en segundo término a que en aquellos años el arte que más se vendía era el figurativo, ya que los artistas españoles más vanguardistas se habían trasladado a París.

En el Capítulo III, se analizan las Galerías Biosca, Edurne y Mordó. Su importante presencia en esta Tesis obedece a su renovadora contribución en el arte contemporáneo español y a la presencia de los artistas del grupo de Cuenca, de Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia en sus exposiciones.

El Capítulo IV se centra en una serie de pintores que, sin vincularse a ningún grupo concreto, se aglutinaron en España en torno a un interés común por el arte contemporáneo. Nos referimos al grupo de Cuenca, constituido por Fernando Zóbel, Gerardo Rueda y Gustavo Torner. Estos artistas atraeron una serie de pintores, que individualmente realizaron importantes contribuciones al arte contemporáneo español y merecen ser destacados no solo por la calidad de sus obras, sino también por su apasionante faceta de coleccionistas (Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia).

Recopilada la información, y tras muchos meses redactando y corrigiendo, pudimos defender la Tesis doctoral el 11 de julio de 2016. Esta ingente tarea ha posibilitado las colaboraciones con la galería Edurne en el montaje de exposiciones y con la catalogación de la colección y la biblioteca del Museo Salvador Victoria, en Rubielos de Mora (Teruel); así como la participación en conferencias en universidades españolas y en congresos a nivel nacional e internacional.

Bibliografía

Monografías:

Aurelio Biosca y el arte español (1998), Madrid, Sala de Julio González-Ministerio de Educación y Cultura.

BARREIRO LÓPEZ, Paula (2009) *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

BERNÁRDEZ, Carmen (1994) *Primeras vanguardias*, Madrid, editorial Planeta.

BOZAL, Valeriano (1999) *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la colección arte contemporáneo*, Mallorca, Cuadernos de la Colección Arte Contemporáneo.

CASTELLS, Rosa María (2005) "Sempere ha dibujado proyectos de altura sobre los que llueve blanco de un cielo claro", en *Oscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 81-107.

Catálogo de la exposición, Lucio Muñoz (1998), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Catálogo de la exposición, pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla (2005), A Coruña, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Museo de Bellas Artes da Coruña.

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX (1994), Madrid, Forum Artis S.A.

El grupo de Cuenca (1996), Madrid, Sala de las Alhajas- Fundación Caja Madrid.

Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-1955 (1999), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

GALVÁN ROMARATE-ZABALA, Ana (1997) *Comercio del arte. Arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

GARCÍA-SIPIDO, Ana (1990) *Juana Mordó: marchante de Arte*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

HERNANDO GONZÁLEZ, Amaya Henar (2016), *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960): el entorno sociológico cultural de las galerías de Arte (Biosca, Edurne y Mordó) y de los artistas-coleccionistas: el grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia*, Tesis Doctoral inédita, Universidad San Pablo-CEU.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy (2007) *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Madrid, editorial Ariel.

MARCHÁN FIZ, Simón (1984) "Salvador Victoria, abstracción y lirismo", en *Salvador Victoria 1959-1984, 25 años de abstracción*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, p. 6.

Museo Salvador Victoria. Colección fundacional (2000), Teruel, Museo de Teruel.

NIETO ALCAIDE, Víctor (1989) *Lucio Muñoz*, Madrid, Lerner & Lerner editores.

PÉREZ SEGURA, Javier (2002) *Arte Moderno. Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Rueda, Zóbel, Torner. El grupo de Cuenca (1998), Burgos, Caja de Burgos Obra Social.

Revistas:

BONET CORREA, Antonio (1981) "El conocimiento de la realidad de Amalia Avia", en *Amalia Avia*, Madrid, Galería Biosca, s/p.

CALVO ROY, Juan (1989) "Los 40 años de la Galería Biosca", *Arte Guía*, nos 56-57, Madrid, s/p.

HIDALGO, C. (1985) "Cuando se hable de mí", en *Juana Mordó por el arte*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1985, pp. 9-21.

MONEO SANTAMARÍA, Félix (junio-julio 1989), "Coleccionar", *Coleccionistas. Revista mensual de coleccionismo y curiosidades*, nos 8 y 9, pp. 10-11.

Entrevistas:

Entrevista a Alfonso de la Torre, efectuada en Madrid el 22 de noviembre de 2007.

Entrevista a Antonio Pérez, efectuada en Cuenca el 20 de diciembre de 2007.

Entrevista a Rafael Pérez-Madero, efectuada en Madrid el 20 de mayo de 2008.

Entrevista a Marie Claire Decay Cartier, efectuada en Madrid el 24 de junio de 2011.

Entrevista a Margarita de Lucas y Antonio Navascués, efectuada en El Escorial el 28 de mayo de 2013.

HACIA UNA DEMOCRATIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ANTROPOLÓGICA: AUTOETNOGRAFÍA, GÉNERO Y MIGRACIONES EN “EL ORO VERDE”

Andrea Oliver Sanjusto

Universidad de Sevilla

aoliversanjusto@gmail.com

Resumen: “El oro verde” es un experimento antropológico, resultado de la inmersión de treinta días como temporera en una granja cannábica de mujeres en EEUU. Desde una óptica personal¹, mediante un proceso de hibridación de metodologías clásicas, pretende desligar la disciplina de un contexto de hegemonía. Una antropología democrática debería llegar también, como obra, a todos aquellos sujetos que ofrecen a la disciplina un marco de posibilidad para sus investigaciones. Estos son los sujetos cotidianos, de quienes también forman parte los antropólogos una vez son despojados de su petate profesional².

Palabras clave: Autoetnografía, género, migraciones, democracia, participación.

Abstract: "Green gold" is an anthropological experience resulting from my thirty days working as a seasonal worker in a female cannabis farm in the USA. Based on my experience and using a mix of classical methodologies, my aim is to decouple the field from the comfort of the academy. A democratic Anthropology should pass on the results to all these subjects that offer a possibility frame for research. This daily subjects, in which anthropologists are included, are stripped of their "professional bag".

Keywords: Autoethnography, gender, migrations, democracy, participation.

¹ Esta característica justifica el uso de la primera persona a lo largo del cuerpo de texto.

² Por la naturaleza del objeto de estudio que aborda este artículo, he resuelto utilizar el género masculino como género gramatical no marcado para referencias a los géneros masculino/femenino. Cuando proceda, se utilizará el género femenino para referencias exclusivas a mujeres.

Introducción

«Soy Antropóloga. Me gradué hace un par de años en una Universidad de España, aunque en realidad puede decirse que nunca he ejercido como tal. Me gusta decir que soy Antropóloga porque es la etiqueta que me resulta más fácil para definirme en sociedad. De esto me di cuenta en California. Durante los primeros días en la granja, muchas mujeres, tanteando primeras impresiones, preguntaban “-¿Y tú, qué eres?” En realidad se me ocurrían muchas respuestas a esa pregunta. Yo, pensaba, soy mujer, viajera, andaluza, antropóloga... Habiendo probado varias, resultó que Antropóloga fue la etiqueta que despertó mayores expectativas, por lo que en adelante, en una estrategia de interacción, la utilicé como primera opción siempre que alguien formulaba esa pregunta, de cara a entablar una conversación en aquel espacio que, de entrada, me pareció angustiosamente hostil. Definirme como antropóloga en aquel momento lo consideré, además, como una postura de coherencia teniendo en cuenta que la intencionalidad del viaje partió, fundamentalmente, de un deseo expreso por registrar debates clave que planean sobre esta disciplina, con el aliciente de que estos se desarrollarían en un contexto límite: una granja de mujeres *trimmers*³ en California»⁴

Así comienza “El oro verde”, experimento antropológico que resulta de la inmersión de treinta días como temporera en una granja cannábica de mujeres en EEUU, durante el mes de octubre del año 2017.

Entre los condados de Humboldt, Mendocino y Trinity, se desarrolla una de las principales fuentes económicas del estado de California: el negocio de la marihuana. Desde los años setenta y cada vez con mayor popularidad, miles de temporeras acuden a este espacio geográfico conocido como Triángulo Esmeralda, atraídas por la posibilidad de generar una más que considerable suma de dinero en un tiempo récord. De esto me enteré allá por 2013. Una amiga a la que conocí en México me habló de su trabajo, como socióloga y temporera, en una de estas granjas cannábicas. Quedé fascinada con aquel relato que, años después, publicaría

³ Trimmer –en adelante, cursiva-, es el término en inglés que hace referencia al trabajo de temporera, concretamente a la acción de “cortar” –“to trim”-.

⁴“El oro verde” es un ensayo que hibrida la redacción propia y la creación colectiva, a partir del cual se presentó esta ponencia en el II Encuentro Científico de AJIES (Oviedo, 2018). Dado que resulta un proyecto en fase de creación, las citas provenientes de esa fuente que se reflejen en este artículo, aparecerán entrecomilladas, pero no especificadas.

en una revista de Ciencias Sociales y Política⁵. Consideré que yo misma necesitaba vivir esta experiencia. Así, durante treinta días, me embarqué de lleno en la aventura del *trimming*, una labor que consiste en la puesta a punto de los cogollos de marihuana para su venta definitiva. Visto así, podría parecer que la única particularidad que presenta este escenario, a diferencia de otros trabajos de temporada, es la naturaleza de su materia prima. Pero más allá de esto, en el contexto del *trimming*, precisamente la materia en sí, resulta fundamental para comprender las lógicas de intercambio que sostiene esta práctica: desde un principio de discriminación masculina -sí, masculina-, basado en la más pura estructura patriarcal, hasta la generación de un fenómeno migratorio temporal al que voy a referirme como “migración de élite”. Esto es “El oro verde”, un compilado de reflexiones, cuestionamientos, deconstrucciones, nuevos órdenes de definiciones del yo y de las otras. Del nosotras. De un replanteamiento en torno a lo femenino, lo patriarcal y lo humano. De una mirada hacia las relaciones Norte/Sur desde lo social y lo económico. Del relato ambiguo en torno a lo permitido y lo prohibido, lo oculto y los discursos de Verdad, dentro y fuera del espacio académico.

1. El objeto de estudio

El hecho de cómo nos relacionamos con nuestro objeto de estudio es una cuestión que me obsesiona bastante. Vaya por delante que en este artículo no encontrarán fórmulas absolutas de lo que significa ser *trimmer* en el triángulo californiano. Ni siquiera pretendo definir una verdad acerca de la granja en la cual desarrollé mi estancia. Vengo a compartir una serie de reflexiones en torno al lenguaje académico, que he querido llamar una “democratización de la producción antropológica”. Este escrito constituye un ejercicio de veridicción⁶ e interpretación de una realidad que, en tanto es percibida a través de mi lente, se presenta como única. Probablemente, si cada una de las mujeres con las cuales conviví se

⁵ A. FLORES y M. TORO. “En busca del oro verde: crónica de una temporada en el triángulo esmeralda”, *La raza cómica*, 3-4-2017, accesible desde Internet: <http://razacomica.cl/sitio/2017/03/04/en-busca-del-oro-verde-cronica-de-una-temporada-en-el-triangulo-esmeralda/f>.

⁶ En la acepción *foucaultiana*, frente a la imposibilidad de realizar “afirmaciones verdaderas”. El autor propone refutar el régimen de verdad disciplinario a través de la *parresía*, que trae al frente diversas “sinceridades” que nos sitúan en un panorama de realidad interpretativo. En M. JAY. “¿Parresía Visual? Foucault y la verdad de la mirada”, en *Revista Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 4 (2007), p. 7-22.

aventurara a realizar esta tarea, nos topáramos con cuarenta obras distintas. Esa es la riqueza que nos brinda la antropología, la capacidad de hallar numerosas realidades en un contexto que, a priori, se revela definitivo y categórico. Desde esta óptica personal pretendo desligar la disciplina de un contexto de hegemonía, del confort de la Academia y del salón. “La Antropología debe salir de las bibliotecas para situarse en las granjas de marihuana”. Este es un debate antiguo⁷ que muchas veces es resuelto mediante una operación de acercamiento a objetos de estudio cotidianos que posteriormente pasan por el tamiz de la institución académica, fundado sobre una serie de requisitos que sitúan estas obras en manos de unos pocos lectores especializados. Una antropología democrática debería llegar también, como obra, a todos aquellos sujetos que ofrecen a la disciplina un marco de posibilidad para sus investigaciones. En un ejercicio de cotidianidad, aventuramos que la antropología debe abandonar el lenguaje de las aulas para adoptar, así, el lenguaje de las granjas de marihuana. Esta, en síntesis, es mi propuesta: un debate y análisis externo entre antropóloga y *trimmers*, entre *trimmer* y compañeras, así como un diálogo interior de la antropóloga con la trabajadora, una reflexión acerca de mis propias emociones y experiencias como sujeto en un contexto concreto y varias consideraciones en cuanto a dónde dirigir mi antropología.

Pretender esto en un contexto límite, así como el hecho de aproximarme desde una realidad investigativa no está exento de conflicto. Por una parte, introducirme como trabajadora liga con una serie de implicaciones que vinculan de manera directa con cuestionamientos latentes en el desarrollo de un trabajo etnográfico. ¿Es posible desligar mi rol como *trimmer* de mi posición como investigadora? Convivir en aquel contexto aportando fines de investigación, ¿me hace diferente a las demás, aún desempeñando las mismas tareas? En el seno de la investigación antropológica, no es baladí este planteamiento. La toma de conciencia de ambos roles –*trimmer* y antropóloga-, exige una doble objetivación: a un tiempo, me convierte en informante e investigadora, debiendo atender a las expectativas y prenociones que yo misma incorporo en ambos campos.

Con anterioridad, en los trabajos etnográficos que había desarrollado quedaba muy definida la línea entre el “yo” y “los otros”. En este caso, al ser la primera vez que yo misma era partícipe de la realidad investigada, no solamente como

⁷ En este sentido, M. AGIER. “Pensar el sujeto, descentrar la antropología”, en *Cuadernos de Antropología social*, nº 35 (2012), pp. 9-27.

antropóloga, sino adoptando un rol de trabajadora, necesité darle un giro al menos a tres conceptos básicos que definen un trabajo etnográfico normativo. Estos son, el “Extrañamiento”, concepto de Velasco y Díaz de Rada, la “Quiebra Epistemológica” de Mikel Agar y la “Objetivación/Reflexividad Práctica” de Bourdieu.

En cuanto al *extrañamiento*, según los autores, se trata de un distanciamiento de la cotidianidad, surgido de la percepción de anomalías y que “consiste en sorprenderse e interesarse por como los otros interpretan o realizan su mundo sociocultural”⁸.

Agar se refiere a la *quiebra epistemológica* como una “falta de concordancia entre el encuentro de uno con una tradición y las expectativas contenidas con los esquemas mediante los cuales uno organiza la propia experiencia”⁹.

Como investigadores, se habla de *objetivación y reflexividad práctica* cuando hemos sido capaces de objetivarnos como observadores de una realidad concreta, a la manera reflexiva de Bourdieu: “objetivar el sujeto de la objetivación”¹⁰ como modo de vigilancia sobre nuestras propias operaciones de codificación y des-codificación de las percepciones que, sobre nosotros, proyectan otros sujetos, de cara a valorar los límites de su comprensión/interpretación.

Todos estos conceptos, así como un trabajo etnográfico clásico, están llamados precisamente a tomar distanciamiento de los grupos investigados, de cara a lograr una mayor objetividad, o neutralidad si aceptamos que cualquier enunciado acerca de una realidad es siempre interpretativo desde las Ciencias Sociales y que por tanto, lleva implícita siempre una carga de subjetividad. En este caso, al tratarse de un experimento entre una etnografía clásica y, tal vez, la autoetnografía¹¹ lo que yo planteé desde el inicio fue, precisamente, asumir también mi propia experiencia

⁸ H. M. VELASCO y Á. DÍAZ DE RADA. *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid, Trotta, 2006, p. 216.

⁹ M. AGAR. “Hacia un lenguaje etnográfico”, en C. REYNOSO (Ed.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, p. 124.

¹⁰ P. BOURDIEU. *El oficio del científico. Ciencia de la Ciencia y reflexividad*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 157.

¹¹ G. MARÉCHAL. “Autoethnography”, en A. J. MILLS, G. DUREPOS y E. WIEBE (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research*. Vol. 2, Thousand Oaks, SAGE, 2010, pp. 43-45; M. BLANCO. “¿Autobiografía o autoetnografía?”, en *Desacatos*, nº 38 (2012), pp. 169-178. Como método de investigación social que se caracteriza por enlazar la propia experiencia personal autobiográfica del etnógrafo, con conceptos sociales, políticos y culturales. En la ficción literaria resulta clave la obra de N. BARLEY. *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*. Barcelona, Anagrama, 1983, lectura de cabecera y fuente de inspiración para el relato “El oro verde”.

como objeto de estudio, quedando anulada esa idea de distanciamiento que, en esencia, plantean estos conceptos.

De esta primera decisión derivaron una serie de cuestionamientos que tal vez no pueden resolverse con una respuesta definitiva, pero sobre los cuales me gustaría reflexionar. Por ejemplo, aun existiendo esta voluntad explícita de implicación en la comunidad como una trabajadora más en el momento de la investigación ¿hubiese sido posible desligar mi rol como temporera de mi posición como investigadora? ¿Es posible que como investigadores seamos capaces de desarrollar nuestro trabajo en un contexto de igualdad real y efectiva respecto al resto de agentes investigados?

2. La metodología

Frente a estos cuestionamientos, es posible plantear alternativas en dos niveles. El primero, en el nivel de la *metodología* y, derivado de este, en el nivel del discurso de la investigación como *obra*.

En cuanto a la metodología, frente a la clásica observación participante, estandarte de la antropología, vigente en cualquier manual académico que se precie y que se caracteriza por un registro y escucha activa del investigador de la realidad que estudia, de cara a realizar un análisis posterior, se entendió la necesidad de establecer una alternativa al reconocer, al menos, dos sesgos preliminares en los planteamientos de partida.

Si yo misma quería contar como informante al formar parte de la comunidad trabajadora, carecía de sentido hacer propio y exclusivo un primer esbozo¹² en el cual me había basado para establecer las primeras hipótesis de mi investigación. Es cierto que mostrando estos principios corría el riesgo de condicionar las aportaciones del resto de informantes, que vendrían determinadas por las líneas principales de investigación. Entiendo que un guión de partida elaborado desde la individualidad de quien investiga, merma el sentido horizontal de lo común. Mostrar un texto preliminar afectaría sin duda a mi condición de investigadora, sin embargo, lo acepté como necesario dado que resultaba crucial para mi condición de informante: hasta entonces, manejaba una información privilegiada que me hacía jugar con clara ventaja respecto al resto.

¹² Vid. *supra* nota nº 3.

Seleccionada una muestra de informantes basada en criterios de afinidad y voluntad participativa, leímos y comentamos el texto, resolviendo que: A) este se centraba en la experiencia personal de la autora y que, por tanto, las temporeras informantes no se encontraban representadas en su totalidad. B) que el texto utilizaba en su análisis ideas o conceptos complejos de descripción, marcados por el lenguaje académico.

Este último planteamiento resulta clave para entender el sesgo definitivo de numerosos trabajos académicos: en la obra, como discurso culmen, que es la suma de los diferentes discursos expuestos durante el proceso, la comunidad investigada, en ocasiones, no tiene cabida. Proceso y producto quedan a expensas de ser conectados por la acción de quien produce. No es circunstancial la fórmula en la que el productor trabaja con una masa social diversa –las comunidades-, pero al servicio de una minoría –académica-, y esto se pone de manifiesto tanto en aspectos del proceso como, específicamente, en el nivel del lenguaje de las obras definitivas. Esto tiene que ver con las lógicas que operan en la relación productor-proceso-producto y vincula más con una cuestión de objetivos que de formato. En este sentido y con independencia de los formatos escogidos para la divulgación de una obra, es importante que antes y a lo largo del proceso de investigación nos planteemos para qué y sobre todo, *para quién* estamos produciendo conocimiento.

Como investigadores, parece que de momento no podemos obviar una serie de requisitos académicos en nuestras presentaciones, tales como los formatos clásicos que respaldan y legitiman esta producción de conocimiento, que pasan por la estructura narrativa, el lenguaje o las referencias bibliográficas. Pero más allá de esto, se torna imprescindible realizar una defensa del uso de las Ciencias Sociales como herramientas de uso práctico en diferentes contextos, que trasciendan al circuito académico de producción.

Cuando nos encontramos en una fase de recogida de datos, generalmente debemos renunciar a las estructuras de enunciación académicas y nos comunicamos de manera convencional con nuestros informantes. Solo bajo un principio de comunicación cotidiana con la realidad, las Ciencias Sociales son capaces de encontrar respuestas para sus preguntas de investigación. Así, parece justo realizar una devolución de nuestras investigaciones al campo bajo los mismos códigos de lenguaje con que registramos la realidad que observamos.

En este trabajo con las temporeras, yo me propuse acercar la antropología a este contexto, sobre todo, hacernos partícipes como comunidad del quehacer antropológico. La Antropología se alimenta y crece a partir de su interacción con la sociedad. Observa las sociedades y sus sistemas para demostrar *por qué la gente hace lo que hace*. No obstante, el hecho de situarse en la sociedad, no hace de la antropología una ciencia participativa y democrática. El debate de la inclusión de los objetos de estudio como sujetos activos en el marco de la creación antropológica, no puede ser resuelto mediante una operación de acercamiento a los grupos basado en una metodología específica, que genere la ilusión de estar realizando antropología con la sociedad. Como investigadores, resulta fundamental el hecho de repensarnos como parte del común. De otra manera, la antropología continuará en la tarima, erigida como vocera de la realidad que estudia.

3. Ensamblaje clave: género y migración.

3.1. ¿Lo femenino o el feminismo?

Cuando hablo de un principio de discriminación masculina en el contexto del *trimming*, no me refiero precisamente a una inversión de los roles asociados al género. El *trimming* es una labor altamente feminizada, en primer lugar, porque la naturaleza de su materia prima aparece vinculada a dos principios fundamentales de lo “femenino”: la fragilidad y la precisión u orientación al detalle. Al tratarse de una planta que se corta en seco y de la que debe salvarse la mayor parte posible, es necesario que el cogollo sea sostenido de manera *delicada*. Por otra parte, al manejar la consigna “*make them pretty*”¹³, se espera que sean las mujeres, por su orientación al detalle, las que tengan el ojo fino para detectar cualquier hoja o palo indeseable que pueda quedar atrapado entre los cogollos. De este modo, existe una selección fundamentada en una serie de estándares acerca de lo que se consideran categorías universales asociadas a lo masculino/femenino.

En segundo lugar, y esto tal vez me preocupa más que la cuestión técnica, existe un principio de discriminación masculina en el contexto del *trimming* porque se espera de las mujeres menor respuesta violenta en caso de organización contra los jefes, generalmente hombres¹⁴, o contra otras trabajadoras. Huelga señalar que

¹³ “Hacerlos bonitos”.

¹⁴ Esta categorización deriva de las entrevistas con informantes que han trabajado en diferentes granjas. Yo misma, un año después de esta experiencia y en mi segunda vuelta a California, puedo afirmar que en cuatro granjas en las que he podido trabajar, he tenido cinco jefes y solo una jefa, entendiéndose jefe como propietario o gestor del negocio.

cuando se trabaja de manera ilegal es fácil encontrarse con situaciones de injusticia respecto a las trabajadoras, que violan cualquier margen de derecho laboral. Trabajamos entre doce y quince horas al día, sometidas a la presión de cobro bajo producción, durmiendo en tiendas de campaña al aire libre, con temperaturas bajo cero cuando llega el invierno, utilizando un baño seco que con suerte se limpia una vez al año... Es de esperar que en algún momento aparezcan situaciones inevitables de tensión que es preciso solventar cuanto antes para recuperar el ritmo de trabajo. A todo esto podemos sumar una tendencia al incumplimiento de plazos en cuanto al pago. Ellos dicen que prefieren mujeres porque tenemos mayor capacidad de organización pacífica y diálogo, nosotras creemos que prefieren mujeres porque nos suponen y nos quieren vulnerables.

En tercer lugar, que la labor del *trimming* se encuentre feminizada es resultado directo de una especie de “techo de cristal” en el negocio de la marihuana: los jefes son hombres, los jefes escogen mujeres. Tal vez en este tercer apunte es donde se hace patente la elección de lo femenino en el sentido más sexualizado del término:

Ellas nos desvelaron las primeras leyendas que vinculan el género con la profesión: granjas donde pagan más a las mujeres por trabajar sin camiseta, granjeros que ofrecen puestos de responsabilidad a cambio de trabajos sexuales, espacios de mujeres seleccionadas por su físico que resultan deleite de las fantasías de algún jefe perverso... Un sinnúmero de historias que oscilaban entre lo verosímil, lo mítico y el relato moral. Una de las chicas me dijo que qué suerte tenía yo por haber encontrado una granja feminista. No entendí muy bien a qué se refería exactamente con feminista¹⁵.

En la labor del *trimming*, por tanto, la presencia de una mayor tasa de temporeras frente a trabajadores masculinos, no genera necesariamente espacios de sororidad, feministas o seguros.¹⁶

¹⁵ Extracto del relato “El oro verde”, elaboración propia. En 2018 se estrenó *Murder Mountain* (Netflix), una serie documental ambientada en el mismo contexto que abunda en esta y otras cuestiones, desde mi punto de vista, de manera bastante precisa.

¹⁶ Por todo lo expuesto en el cuerpo de texto, parece evidente que de la feminización del *trimming* deriva un contexto asociado a lo femenino, que no necesariamente a lo feminista. No obstante, caben dos lecturas en el hecho de aproximarnos a un espacio exclusivo de mujeres: a la externa, en cuanto a su relación con el contexto en general –discriminación masculina, sexualización, “techo de cristal”, etc...- y a la interna, es decir, en cuanto al resto de compañeras, como grupo. Hablar de sororidad, como solidaridad que se espera entre mujeres, en un contexto de discriminación sexual y patriarcado, aparecería relacionado con este análisis a la interna. En esta investigación, hemos puesto el foco de interés en el primer análisis, a la externa, al considerar que un trabajo del marcador de sororidad resultaría más provechoso estableciendo una comparativa con una granja mixta, de cara a establecer rasgos específicos de la relación exclusiva entre mujeres. En este último análisis me encuentro actualmente.

3.2. La migración.

Al referirme a este fenómeno de temporeras irregulares como “migración de élite”, lo hago desde un principio básico: las mujeres que acceden a los espacios de trabajo en las mismas condiciones que yo, son, principalmente, aquellas que obtienen visado de turismo para entrar en los EEUU. Esto, contando con una nacionalidad europea –en mi caso la española-, no reviste mayor complicación que la de solicitar un certificado ESTA¹⁷, que se evaluará en menos de 72 horas. El problema estriba en las solicitudes de visa por parte de quienes viajan desde países del Sur Global –lo que incluye a América Latina, de donde procede una gran cantidad de *trimmers* por su cercanía geográfica con EEUU-. Solicitar una visa de turismo desde cualquier país de América Latina que lo requiera supone, en primer lugar, enfrentarse a un trámite burocrático que se dilatará al menos un mes. Las aspirantes a turistas deberán superar una serie de entrevistas en la embajada que, a menudo, se encuentra localizada en las capitales de los Estados. Esto implica una inversión económica derivada de desplazamientos, estancias o comidas, que no cualquier persona es capaz de solventar. Además, la visa es un trámite que se paga por adelantado, no es reembolsable y su coste tiene una media de 150 USD. Quien consiga la visa, tendrá la oportunidad de entrar en los EEUU durante diez años por un plazo máximo de seis meses, siempre y cuando justifique la entrada y salida del país. Contar con la posibilidad de ser turista en los EEUU, quiere decir, por tanto, que la persona cumple un determinado perfil económico y social.

Por otra parte, el trabajo como *trimmer* se obtiene principalmente por el circuito del “boca a boca”. Así, es de esperar que quien trabaja y forma parte de un determinado perfil, comparta esta información con su grupo de iguales.

Es por esto que las condiciones de habitabilidad de estos espacios, aun conservando las dificultades de la vida en la montaña, tratan de ajustarse a los estándares de la mujer –en este caso-, clase media, occidental/izada:

Desperté al día siguiente con un intenso dolor en la cadera derecha. Engarrotada por el frío y sospecho que por la posición fetal que ocupé toda la noche, me encaminé hacia la casa. Eran las siete de la mañana y agradecí que aún no hubiera llegado nadie, porque pude disponer cómodamente de la cocina para prepararme un desayuno. Como no había cenado la noche anterior, abrí la

¹⁷El ESTA es una autorización de viaje a los EEUU emitida por el Department of Homeland Security y tramitada por un sistema electrónico que permite solicitar un permiso de entrada al país a través de internet. Su coste es de 14USD tiene una validez de dos años y permite acceder al país sin necesidad de obtener un visado a los ciudadanos de países miembros del Programa de Exención de Visa.

despensa rogando encontrar alguna vianda digna, quedando gratamente sorprendida con la selecta variedad de alimentos que ofrecía la casa. Diversos tipos de cereales y granola, panes dulces y salados, mermeladas, frutos secos, galletas y un sinfín de frutas y verduras con apellido ecológico, se revelaban como un espejismo al interior del mueblecito de madera. A punto estuvo el frigorífico de hacer sombra a la estampa de abundancia que encontré en la despensa. Quesos, yogures, huevos y una amplia gama de chacinas invitaban al disfrute de un festín que redimiera la debilidad arrastrada de días pasados, en los que la mente focalizaba su interés en espacios alejados del estómago¹⁸.

La sobrerrepresentación de trabajadoras con estatus turista genera un importante marcador diferencial frente a aquellas que permanecen en el país en condiciones de irregularidad. En cuanto a las turistas, nuestra condición de ilegalidad viene marcada exclusivamente por la labor como *trimmers*, no por nuestra condición migratoria. A partir de tres extractos del texto derivado de nuestro análisis, podemos advertir que las diferencias entre los dos perfiles de trabajadoras no solo se hacen patentes en su condición migratoria, sino también en su perfil sociocultural y de procedencia, así como en sus características de permanencia en el país y en cuanto a los objetivos laborales y económicos asociados a la tarea del *trimming*:

I.

La mayoría eran latinas, sobre todo mexicanas, pero también colombianas, chilenas, argentinas, brasileñas y españolas. En menor medida, también había mujeres francesas e italianas y una alemana afincada en España. Las mujeres canadienses y estadounidenses eran cuatro y todas coincidían en el cuarto de las veteranas. La última nacionalidad, poco común y que, en adelante, comprendí que marcaría una fuerte diferencia con respecto al resto, era la de Noelia, la supervisora, que era hondureña¹⁹.

II.

Mientras escuchábamos de fondo la radio de una serie de programas sobre la historia de México y tomábamos kombucha, mantuvimos una conversación acerca de las supuestas contradicciones que entraña la condición de ser *trimmer*. Por una parte, el perfil básico de las mujeres que trabajábamos allí, comprendía entre los veinte y los sesenta años de edad –exceptuando la mujer alemana que, con sesenta y cinco años, era la más longeva-, y todas compartíamos la condición común de haber realizado estudios superiores o carreras profesionales en el ámbito laboral. Como aspecto general, muchas de las mujeres estaban formadas en campos socioculturales o artísticos. Entre nosotras, había dos sociólogas, una antropóloga, varias productoras de moda y artesanía, otras tantas relacionadas con las artes del espectáculo vivo –música, danza y teatro-, dos diseñadoras web, una pintora, una maestra de escuela, dos profesoras de yoga... Además de otras mujeres que habían abandonado su profesión, como Sarah, una estadounidense que había trabajado

¹⁸ Extracto del relato “El oro verde”, elaboración propia.

¹⁹ *Ibíd.*

durante años en un banco o María, una granadina que dejó su oficina de marketing en Barcelona para *trimear* en California con su hermana Ana. Ambas, María y Ana, se encontraban en la casa para obtener recursos económicos que les permitieran impulsar sus propios proyectos profesionales: una marca de joyería alternativa con ética enfocada en la protección de animales en extinción y una colección de moda femenina inspirada en los primeros años del siglo veinte. Como estas hermanas, muchas mujeres se encontraban realizando temporada en la casa con intenciones de inversión en proyectos concretos: la compra de un terreno, el pago de un máster, la creación de una empresa, etc. Así, aunque muchas mujeres manifestaban gran destreza en la labor del *trimming*, muy pocas contaban con esta profesión como medio de vida²⁰.

III.

Noelia era la mujer que más tiempo llevaba esa temporada en la casa. Llegó desde Honduras en el mes de marzo y comenzó trabajando en la recogida y secado de la marihuana, fases previas al *trimming*. Continuó su tarea como *trimmer* en casas asociadas a la nuestra, hasta que finalmente le ofrecieron el puesto de supervisora en la granja. Según cuenta, era maestra de escuela en su país, pero con su sueldo no podía hacer frente al mantenimiento de sus doce hijos adoptivos. Noelia tiene treinta y seis años. Decidió entonces cruzar de manera ilegal la frontera de Estados Unidos con su pareja y su hijo pequeño, de tres años. Mientras durase la temporada, ellos la esperarían en un estado cercano a California. La noche que llegué a la casa, se estaba realizando una fiesta simultánea a la celebración de los quince años de una de sus hijas en Honduras, que ella misma había organizado desde la granja. Orgullosa, mostraba a las mujeres las fotografías que, en tiempo real, sus familiares le enviaban. La vi llorar de emoción mientras hablaba con su hija mediante videollamada. Aquel verano, durante una inspección, a Noelia la atraparon siendo ilegal en Estados Unidos. Por su situación concreta, debe hacer frente al pago de una elevada multa mensual. Noelia no puede salir del estado de California y, además, debe comparecer todos los meses ante un tribunal. Por su trabajo, cobra doscientos dólares diarios más la cantidad de marihuana *trimeada* que entregue. La libra²¹ de marihuana *trimeada* se paga a ciento cincuenta dólares al común de las trabajadoras. Así, además del resto de tareas que como supervisora debía realizar –contabilidad, custodia de las libras, transporte de los contenedores de marihuana, control de *trimm*, reparto de los sueldos, etc-, Noelia era una trabajadora más y, entre nosotras, la única que mantenía una doble relación respecto a lo ilegal: lo era el puesto de trabajo que desempeñaba, pero también su condición migratoria en el país.²²

En el contraste de estos tres extractos, especialmente entre el II y el III, se puede advertir que existe una amplia representación de mujeres que viajan solas, cuyos principales intereses en la labor del *trimming* pasan por el trampolín económico para el desempeño de sus proyectos personales –negocios, estudios, viajes-, lo que deriva en una experiencia como temporeras a corto o medio plazo y lleva implícito un retorno al lugar de origen o a un escenario concreto que les permita desarrollar estos objetivos, frente a mujeres cuyos objetivos aparecen vinculados a una

²⁰ Extracto del relato “El oro verde”, elaboración propia.

²¹ Una libra corresponde a 453 gramos.

²² Extracto del relato “El oro verde”, elaboración propia.

especie de “sueño americano”. Este último sería el perfil de Noelia, quien accede al país en familia, con intención de permanecer en él y cuya labor en el *trimming* la contempla en sí como un proyecto de futuro. Del mismo modo, se observa que las características de ambos perfiles, vienen marcadas por la condición migratoria de las mujeres –turista/migrante irregular-, que a su vez, deriva de circunstancias socioeconómicas en sus países de origen y de los requisitos que a este respecto establecen los EEUU. De ahí que me refiera a las primeras como “migrantes de élite”, aunque en sentido legal respondan a una condición turística, no migratoria.

Conclusión.

Al inicio de este artículo me he referido al análisis de la granja de temporeras como ejercicio de veridicción sobre una realidad concreta. Esto resulta de mi propia perspectiva como parte de un grupo más amplio. Por tanto, no me corresponde a mí determinar en un apartado una serie de conclusiones acerca de las temáticas abordadas, sino que estas aparecen reflejadas en el sentido de este ejercicio: conforman el cuerpo de texto y deben ser reflexionadas mediante la lectura del mismo. El hecho de que se hayan abordado de manera específica los temas “género” y “migración”, resulta relevante porque hemos sido las mujeres quienes, en una tarea conjunta, los hemos definido como ensamblaje que estructura y condiciona la realidad del contexto del *trimming*. Del mismo modo, los aspectos narrativos de la obra también han sido pensados en común. Lo que personalmente me interesaba señalar con este experimento –en este caso, como investigadora-, es el hecho de procurar un sentido práctico de la antropología: la ciencia como puente común de cuestionamiento, para conocernos, para preguntarnos quiénes somos, para entender con quién convivimos y en qué condiciones. En el nivel del lenguaje, “El oro verde” pretende también constituirse como una justificación de que es posible realizar una antropología inteligible, como obra, para una audiencia heterogénea. Desde la academia, este es mi llamado a la revisión del sentido práctico de la antropología y, por extensión, de las Ciencias Sociales.

Bibliografía

AGAR, Michael (1992) “Hacia un lenguaje etnográfico”, en REYNOSO, Carlos (Ed.) *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, pp. 117-137.

- AGIER, Michel (2012) "Pensar el sujeto, descentrar la antropología", *Cuadernos de Antropología social*, no 35, pp. 9-27.
- BARLEY, Nigel (1983) *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*, Barcelona, Anagrama.
- BLANCO, Mercedes (2012) "¿Autobiografía o autoetnografía?", *Desacatos*, no 38, pp. 169-178.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *El oficio del científico. Ciencia de la Ciencia y reflexividad*, Barcelona, Anagrama.
- FLORES, Andrea y TORO, María (3/4/2017). "En busca del oro verde: crónica de una temporada en el triángulo esmeralda". *La raza cómica*. <http://razacomica.cl/sitio/2017/03/04/en-busca-del-oro-verde-cronica-de-una-temporada-en-el-triangulo-esmeralda/f>.
- JAY, Martin (2007) "¿Parresía Visual? Foucault y la verdad de la mirada", *Revista Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no 4, pp. 7-22.
- MARÉCHAL, Garance (2010) "Autoethnography", en MILLS, Albert J.; DUREPOS, Gabrielle y WIEBE, Elden (Eds.) *Encyclopedia of Case Study Research*, Vol. 2, Thousand Oaks, SAGE, pp. 43-45.
- VELASCO, Honorio Manuel y DIAZ de RADA, Ángel (2006) *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*, Madrid, Trotta.

II-ESPACIOS, CULTURA E IMAGEN

ACCIÓN SOCIOPOLÍTICA DIGITAL CIUDADANA EN LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO URBANO DE EL PARDO

Marta Muñoz Gutiérrez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

mmunoz551@alumno.uned.es

Resumen: El objeto de esta investigación, enmarcada principalmente en el ámbito de la Antropología Urbana y Política, es el análisis del espacio digital en el que se desarrolla una parte importante de la acción sociopolítica de los ciudadanos, sobre las actuaciones relacionadas con el espacio público urbano de El Pardo. El espacio se aborda como un estudio empírico de las prácticas realizadas por los distintos agentes y sus dinámicas sociales. Esto se realiza por medio de un ejercicio de “extrañamiento”, con la observación y confrontación de la realidad de la acción sociopolítica digital ciudadana, desde la perspectiva *emic* del individuo en las actuaciones sobre el espacio público urbano, con los procesos creados desde las instituciones y con las iniciativas generadas en canales más informales de redes sociales de internet.

Palabras clave: Participación ciudadana digital, espacio público urbano, asociacionismo vecinal, red social, ciudadanía.

Abstract: The purpose of this research, mainly in the field of Urban and Political Anthropology, is the analysis of the digital space in which an important part of the socio-political action of the citizens takes place, on the actions related to the urban public space of El Pardo. The space is addressed through the empirical study of the practices carried out by the different agents and their social dynamics. This is done through an exercise of "estrangement", with the observation and confrontation of the reality of citizen digital sociopolitical action, from the *emic* perspective of the individual in the actions on the urban public space, with the processes created from the institutions and with the initiatives generated in more informal channels of internet social networks.

Key words: Digital citizen participation, urban public space, neighborhood associations, social network, citizenship.

Introducción

El Pardo es conocido como un lugar de patrimonio natural y monumental de los madrileños con sus particularidades de protección y restricción, también como un espacio marcado por un pasado histórico reciente y con connotaciones de una cierta parálisis existencial estética.

Se quiere poner de manifiesto a El Pardo, como un espacio vital socioeconómico, haciendo visibles las dinámicas sociales que existen en la actualidad en este espacio, y lo qué representa y significa para sus habitantes y sus usuarios. Se define como problema de investigación, el conjunto de las características, las dinámicas y las construcciones sociales en torno al espacio público urbano y a los ciudadanos de El Pardo, que evidencia que actualmente hay observaciones cuantitativas y cualitativas, que son objetos necesarios de estudio dado su carácter de afección a la calidad de la vida urbana en El Pardo. Con los resultados de la investigación se pretende contribuir a:

- Facilitar el conocimiento de las diferentes posturas sobre la gestión del espacio público urbano entre los principales grupos de agentes sociales.
- Visibilizar las iniciativas ciudadanas sobre una mejor optimización del uso y aprovechamiento del espacio público urbano.
- Mostrar las formas de participación ciudadana existentes.
- Promover la puesta en valor del espacio público urbano.
- Evidenciar también la situación del mercado de la vivienda, la disponibilidad de suelo público edificable y las necesidades de la población demandante de vivienda en El Pardo.
- Poner de manifiesto los principales factores que se asocian a la dinámica social de elección de El Pardo como lugar para habitar.

Este artículo, forma parte de la Tesis Doctoral: *Una visión antropológica actual del enclave de El Pardo. Patrimonio, paisaje cultural, vivencia y disfrute*, dirigida por la Dra. Waltraud Müllauer-Seichter y enmarcada en el Programa de Doctorado: “Diversidad, Subjetividad y Socialización. Estudios en Antropología Social, Historia de la Psicología y de la Educación”, de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

1. Participación ciudadana

El concepto de participación ciudadana se aborda desde múltiples perspectivas: Histórica, política, social, económica, etc., y está vehiculado en dos sentidos, por un lado, partiendo desde la iniciativa del ciudadano en el ejercicio de sus derechos como actor social organizado o no de forma grupal y, por otro lado, partiendo desde la iniciativa de la institución pública o privada que gestiona, que gobierna en un espacio. En este sentido, Waltraud Müllauer-Seichter expone:

Considero que desde la antropología podemos ofrecer una serie de herramientas de trabajo, propias de la disciplina, para hacer visibles las exigencias de un conjunto de personas reales, sus circunstancias de vida y las funciones que exigen a los espacios públicos, para que redunden en la mejora de su calidad de vida en circunstancias puntuales. Para el análisis antropológico también es de gran interés ver los pasos que dan las instituciones responsables, su reacción ante la experiencia de la participación ciudadana y los posibles cambios que puede provocar el proceso en las actitudes de la toma de decisiones¹.

Y con respecto a la historia, según Charles Tilly y Leslie J. Wood:

La historia es de utilidad, por último, porque se centra en las cambiantes condiciones políticas que propiciaron la aparición de los movimientos sociales. Si los movimientos sociales comienzan a desaparecer, su desaparición será la prueba de la debacle de uno de los principales vehículos de participación del ciudadano de a pie en la política pública. El auge y caída de los movimientos sociales marca la expansión y la contracción de las oportunidades democráticas².

Dentro del concepto de participación ciudadana, es objeto de especial interés en la investigación, la consideración de cualquier tipo de acción por medio de la cual cualquier ciudadano, a nivel individual u organizado de forma grupal, trata de intervenir según sus intereses sociales en la toma de decisiones de las instituciones públicas sobre aspectos del espacio público urbano de El Pardo. Así pues, converge dentro de procesos estructurados para hacer llegar de forma canalizada dichas actuaciones.

El pueblo de El Pardo pasó a ser, el 27 de marzo de 1951, un barrio del distrito de Fuencarral-El Pardo de la ciudad de Madrid. De hecho, en la portada del diario ABC, correspondiente al día 28 de marzo de 1951, figura exclusivamente la noticia con fotografías de la anexión de El Pardo a Madrid. Además, en el artículo del

¹ W. MÜLLAUER-SEICHTER. "La intervención ciudadana en la transformación de los espacios públicos", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 62, nº 1 (2007), p. 172.

² C. TILLY y L. J. WOOD. *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona, Editorial Crítica, 2010, p. 21.

periódico se hace referencia a la existencia de demandas sociales de la población con respecto a las condiciones urbanísticas:

Leída por el secretario el acto de la última sesión celebrada, el alcalde de El Pardo pronunció unas palabras, a las que contestó el Sr. Moreno Torres expresando su satisfacción al tomar posesión del término y dijo que el motivo fundamental que impulsó a la Corporación madrileña para acelerar los trámites de la anexión fue el deseo de que el Jefe del Estado fuese el primer ciudadano de la capital de la nación. Finalmente prometió atender las necesidades de El Pardo y mejorar sus condiciones urbanísticas³.

La participación ciudadana ha sido muy escasa durante casi toda la democracia, en general, no interviniendo prácticamente el ciudadano en aspectos de su entorno más inmediato, de su barrio, de su pueblo, etc., que no fueran el ámbito íntimo familiar y su hogar, como expusieron Rufino Acosta y Elías Zamora⁴, más allá de ejercer el derecho al voto en unas elecciones. Más aún en este barrio de El Pardo, hasta que se produjo un cambio significativo a partir del surgimiento del movimiento social del 15M, que ha sido analizado ampliamente, y a nivel sociológico por Jaime Minguijón Pablo y David Pac Salas:

Los resultados muestran que este movimiento no puede entenderse sin conocer la percepción previa que la ciudadanía otorgaba a las instituciones políticas y poniéndola en relación con las consecuencias de la crisis económica, el incremento del desempleo y la visión de los mercados financieros⁵.

Para una primera aproximación al estudio de la situación de la participación ciudadana en El Pardo, se toma el enfoque de los niveles de participación que sugiere Mauricio Hernández Bonilla:

En la participación continua del usuario con el hábitat, la participación debe presentarse en varios niveles desde una escala amplia a nivel urbano-regional, pasando por el uso social del espacio urbano (ciudad), el espacio residencial (barrio), hasta la escala base como lo es el espacio familiar (vivienda)⁶.

³ ANÓNIMO. "La anexión de El Pardo a Madrid", *ABC. Diario Ilustrado de Información General*, Madrid, 28 de marzo de 1951, p. 2.

⁴ R. ACOSTA y E. ZAMORA. "Antropología y participación pública: el caso de la masa de agua subterránea Osuna-Lantejuela", en *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, nº 8 (2009), pp. 47-66.

⁵ J. MINGUIJÓN PABLO y D. PAC SALAS. "La primavera española del movimiento 15M", en *Política y gobierno*, vol. 20, nº 2 (2013), p. 359.

⁶ M. HERNÁNDEZ BONILLA. "Participación ciudadana y el rescate de la ciudad", en *Revista INVI*, vol. 22, nº 59 (2007), pp. 16-17.

Aunque se ha indagado en la evolución de las distintas formas de participación ciudadana desde el momento de anexión de El Pardo como barrio al distrito de Fuencarral-El Pardo de la ciudad de Madrid, la investigación se ha centrado en los diferentes modos de participación ciudadana, que se han desarrollado en el período comprendido principalmente entre 2014 y 2018 en el barrio de El Pardo.

El 24 de mayo de 2015, se celebraron las últimas elecciones al Ayuntamiento de Madrid, tras las que se organizó el 13 de junio de 2015 el Pleno del Ayuntamiento en el salón de plenos municipal, y se eligió alcaldesa a D^{ña}. Manuela Carmena Castrillo⁷. En el periódico diario *El Mundo*, correspondiente al día 13 de junio del 2015, Marta Belbert y Roberto Bécares, publican que la candidata de Ahora Madrid, con el apoyo de los votos del PSOE, se hace con la alcaldía después de veinticuatro años de gobierno de mayoría absoluta del PP⁸.

El Ayuntamiento de Madrid, el 13 de junio de 2015, aprueba su estructura de diez áreas de gobierno, entre las que se designa el nuevo Área de Gobierno de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto, dejando sin efectos el Acuerdo de 10 de mayo de 2013, que establecía los anteriores vigentes: número, denominación y competencias de las Áreas de Gobierno en las que se estructuraba la Administración del Ayuntamiento de Madrid del gobierno precedente. Y describe las siguientes competencias para dicho Área, que se promulgan en el BOAM:

6. Área de Gobierno de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto: le compete promover la participación territorial; gestión comunitaria de servicios y espacios públicos; participación digital; impulso y protección de la participación; cooperación y voluntariado, e innovación social. Transparencia y rendición de cuentas: derecho de acceso a la información; datos abiertos; huella normativa; seguimiento y evolución de plan estratégico, y calidad y atención al ciudadano⁹.

⁷ AYUNTAMIENTO DE MADRID. “Pleno 1350, Acuerdos del Pleno de la sesión constitutiva de la Corporación Municipal celebrada el día 13 de junio de 2015”, *BOAM*, nº 7432 (15 de junio de 2015), p. 4.

⁸ M. BELBERT y R. BÉCARES. “Manuela Carmena elegida nueva alcaldesa de Madrid”, en *El Mundo*, Madrid, 13 de junio de 2015. Disponible desde Internet en: <http://www.elmundo.es/madrid/2015/06/13/557bf7c3e2704ed5268b456f.html> [con acceso el 2-2-2018].

⁹ AYUNTAMIENTO DE MADRID. “Decreto de 13 de junio de 2015 de la Alcaldesa, por el que se establece el número, denominación y competencias de las Áreas en las que se estructura la Administración del Ayuntamiento de Madrid”, *BOAM*, nº 7.432 (15 de junio de 2015), p. 6.

En la estructura del anterior período de gobierno del Ayuntamiento de Madrid, se incluía el denominado: 5. Área de Gobierno de Familia, Servicios Sociales y Participación Ciudadana¹⁰, sin hacer alusión a la participación digital.

El Área de Gobierno de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto, se instaura para la implementación del Reglamento Orgánico de Participación Ciudadana de la Ciudad de Madrid de 2004¹¹, creando un diseño con foco en el ciudadano, basado en el principio del individuo que se involucra de forma directa en el proceso de decisión sobre temas públicos¹².

2. Participación ciudadana digital

Los cambios tecnológicos de los últimos siglos y el abaratamiento y la diversificación de las tecnologías de comunicación y divulgación de información han permitido el acceso masivo de la sociedad a la red de Internet, posibilitando el flujo de información y las relaciones sociales en tiempo real entre diferentes lugares geográficos de un modo socialmente más interactivo. La participación ciudadana también ha sucumbido al uso de internet facilitando una intervención rápida, directa y en cualquier momento, sin tener que personarse físicamente en un lugar para hacer llegar los comentarios sobre cualquier aspecto público tanto de forma individual como de forma grupal. Exequiades Chirinos y Lina Torres Salas argumentan:

La participación ciudadana es una acción social contenida en diferentes marcos legales en el orbe, al ser un derecho democrático fundamental; pero es en este siglo XXI cuando las concepciones que hemos tenido hasta los momentos sobre dicho tema se trastocan y constituyen un verdadero reto, debido a la masificación de diversos dispositivos tecnológicos que permiten una interacción social constante, sin ataduras de tiempo o espacio geográfico, así como el intervenir en los asuntos públicos de manera directa, debido a la posibilidad de conexión permanente que aportan las TIC, lo cual repercute en que podamos constituir comunidades

¹⁰ AYUNTAMIENTO DE MADRID. “Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid 976, Acuerdo de 10 de mayo de 2013 de la Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid por el que se establece el número, denominación y competencias de las Áreas de Gobierno en las que se estructura la administración del Ayuntamiento de Madrid”, *BOAM*, nº. 6.918 (14 de mayo de 2013), p. 10.

¹¹ AYUNTAMIENTO DE MADRID. “Acuerdos del Pleno de 31 de mayo de 2004 sobre aprobación definitiva del Reglamento Orgánico de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Madrid”, *BOAM*, nº 5610 (29 de julio de 2004), pp. 2683-2696.

¹² AYUNTAMIENTO DE MADRID. *Procesos de participación ciudadana realizados en la Ciudad de Madrid junio 2015-julio 2017*. Madrid, Dirección General de Participación Ciudadana, 2017. Disponible desde Internet en: <https://diario.madrid.es/decidemadrid/2017/08/02/informe-de-participacion-ciudadana-2015-2017/> [con acceso el 2-2-2018].

virtuales, así como participar en redes sociales digitales y diferentes web site para buscar información¹³.

La sociedad digital, conlleva el surgimiento de los nuevos modos de ejercer la ciudadanía y de erigirse en ciudadano. La ciudadanía digital, está constituida por los ciudadanos que, por medio de Internet, realizan algunas acciones de ámbito político y social, y el ciudadano digital formando parte de una determinada comunidad virtual¹⁴. Dentro de este marco surge la participación ciudadana digital, en la que podemos incluir también acciones de ámbito económico. Alejandro Ramos Chávez expresa las novedades y ventajas que conlleva la ciudadanía digital:

En este contexto, con la ciudadanía digital se abre una serie de oportunidades para obtener y generar información mediante la utilización de las TIC, a la par de que se brindan nuevas alternativas y herramientas que permiten el intercambio de opiniones y posturas en temas de interés público, por lo que se amplían las posibilidades de debate social y político mediante la deliberación. Lo anterior representa una gran ventaja pues da oportunidad de participación y voz a muchas personas que no encontraban, en los canales tradicionales de participación política, oportunidad de expresar sus ideas e intervenir en los asuntos de interés general. De lo anterior podemos destacar las dos principales ventajas, que se considera, son las más importantes que ofrece la ciudadanía digital; la primera ventaja relacionada con la simplificación para la obtención y reproducción de información; y la segunda con la apertura de nuevos canales de expresión, debate, participación y opinión en temas de interés público¹⁵.

El Ayuntamiento de Madrid lanzó el portal web Decide Madrid, el 7 de septiembre de 2015, destinado a la participación ciudadana, por primera vez promovida por la institución en un entorno digital. Inicialmente, favoreció el desarrollo de la aplicación de la herramienta Debates¹⁶.

El uso de la tecnología digital de Internet como herramienta de participación política ciudadana constituye una novedad con respecto a la actividad de los anteriores períodos de gobierno del Ayuntamiento de Madrid, que emerge desde la

¹³ E. CHIRINOS y L. TORRES SALAS. "La participación ciudadana: un desafío para el ciberperiodismo", en *Temas de Comunicación*, nº 31 (2015), pp. 125-126. Disponible desde Internet en: <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/2885> [con acceso el 2-1-2018].

¹⁴ J. M. ROBLES. *Ciudadanía digital*. Barcelona, Editorial UOC, 2009, pp. 36-37.

¹⁵ A. RAMOS CHÁVEZ. "Ciudadanía en la pantalla. Información y acción colectiva a través de Internet", en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 25, nº 2 (2015), p. 620. Disponible desde Internet en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_RGID.2015.v25.n2.51231 [con acceso el 3-2-2018].

¹⁶ El Ayuntamiento de Madrid difundió a través del *Diario de Madrid*, periódico de publicación digital, las noticias con respecto al lanzamiento y desarrollo inicial del portal web Decide Madrid, destacando la noticia de título: "70.000 visitas en decide.madrid.es", del 9 de septiembre de 2015. Disponible desde Internet en: <https://diario.madrid.es/decidemadrid/2015/09/09/70-000-visitas-en-decide-madrid-es/> [con acceso el 2-2-2018].

institución con la idea de contribuir a la mejora y transparencia de la gestión del ejercicio democrático, así como estudiar la participación directa del ciudadano en la toma de decisiones sobre asuntos de la Ciudad de Madrid. Se recoge, a continuación, la información sobre la nueva plataforma digital de participación ciudadana del Ayuntamiento de Madrid:

El Ayuntamiento ha creado por primera vez, una plataforma tecnológica destinada a fomentar la participación de la población madrileña en la gestión de los asuntos que atañen a la ciudad: la web de Gobierno Abierto, Decide Madrid. A través de Decide Madrid se ha puesto en marcha la plataforma necesaria para albergar las herramientas de participación que desde una perspectiva bidireccional permiten a la ciudadanía manifestar sus necesidades, y propuestas; y a la administración preguntar sobre las cuestiones de especial transcendencia para la ciudad. Las herramientas desarrolladas son: Debates; Derecho de Propuesta; Presupuestos Participativos; Audiencia Pública; Consultas ciudadanas previas a la aprobación de normas o planes¹⁷.

Aunque se ha analizado cada una de las herramientas de la plataforma, se ha puesto especial interés en la observación del desarrollo en El Pardo de los Presupuestos Participativos. El Ayuntamiento de Madrid con respecto a los Presupuestos Participativos, expone que:

En 2016, se llevó a cabo la primera edición de presupuestos participativos por los que la ciudadanía realizó propuestas de inversión para una parte de los presupuestos municipales, con anterioridad a la elaboración del Proyecto de Presupuestos Generales del Ayuntamiento de Madrid del ejercicio 2017. Por Decreto de la Alcaldesa de Madrid de 22 de febrero de 2016, se convocó la audiencia pública por la que comenzaban los presupuestos participativos correspondientes al ejercicio presupuestario 2017, destinándose mediante Acuerdo de la Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid de 22 de febrero de 2016, el importe de 60 millones de euros para inversiones reales resultantes del proceso participativo. El mencionado importe se distribuyó, destinando el 40% (36 millones de euros), a inversiones reales que afecten y sean relevantes para toda la ciudad de Madrid y el 60% (24 millones de euros) a inversiones reales que beneficien especialmente a los Distritos. A su vez, la distribución entre los Distritos se hizo de forma directamente proporcional a la población de cada uno e inversamente proporcional a la renta per cápita de cada Distrito¹⁸.

Dentro de la plataforma de Presupuestos Participativos del año 2016 se lanzaron varias propuestas de El Pardo, de las cuales fueron adjudicatarias:

Rehabilitación, acondicionamiento y ampliación del Centro de día de Mayores El Pardo, con un coste de 300000€; colocación de aparatos de gimnasia para jóvenes de Mingorrubio, con un coste de 15000€; instalación de diversos aparatos de

¹⁷ AYUNTAMIENTO DE MADRID, *Procesos de participación ciudadana... Op. Cit.*, p. 3.

¹⁸ AYUNTAMIENTO DE MADRID, *Procesos de participación ciudadana... Op. Cit.*, p. 15.

ejercicio para mayores de Mingorrubio, con un coste de 33000€; circuito de máquinas deportivas para jóvenes en El Pardo, con un coste de 48000€¹⁹.

En 2017, se volvieron a lanzar los Presupuestos Participativos y de las propuestas seleccionadas en los presupuestos participativos de 2017 no hubo ninguna correspondiente al barrio de El Pardo.

En el análisis del desarrollo de estas plataformas digitales de participación ciudadana es importante observar que evidentemente no todos los ciudadanos de El Pardo se pueden considerar ciudadanos digitales en una primera aproximación semántica del término. Y todo ello se debe a que no todos hacen uso de la red de internet, bien por no tener acceso al uso de un dispositivo electrónico que lo permita o bien por no tener conocimientos mínimos para manejarse en un entorno digital. Castells afirma: “Nuestras diferencias profesionales, sociales, étnicas, de género, geográficas o culturales, implican unas consecuencias muy diferentes en la relación de cada uno de nosotros con la sociedad red”²⁰.

3. Asociacionismo vecinal y redes sociales de acción sociopolítica digital ciudadana

A modo de paseo urbano por los espacios digitales de El Pardo, se aborda el análisis de los principales grupos de ciudadanos de condición común mayoritaria el ser habitantes o vecinos de El Pardo. Estos habiéndose constituido o agrupado de diferentes modos, utilizan la red de internet como medio de participación ciudadana y de acción sociopolítica.

En relación a este tipo de movimientos, Manuel Castells expone:

Estos movimientos sociales en red son nuevas formas de movimientos democráticos, movimientos que están reconstruyendo la esfera pública en el espacio de autonomía creado en torno a la interacción entre sitios locales y redes de Internet, movimientos que están experimentando con la toma de decisiones asamblearia y reconstruyendo la confianza como base de la interacción humana”²¹.

Casi la totalidad de las asociaciones y de los grupos objeto del análisis están estrechamente relacionados, y en muchas ocasiones se evidencia la participación colectiva y colaboración ejecutiva mutua aunándose en una gran red social que

¹⁹ AYUNTAMIENTO DE MADRID, *Procesos de participación ciudadana... Op. Cit.*, p. 23.

²⁰ M. CASTELLS. *La Galaxia Internet*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2001, pp. 310-311.

²¹ M. CASTELLS. *Redes de indignación y esperanza*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 233.

favorece el planteamiento fortalecido de sus demandas ciudadanas a las distintas administraciones y organismos. Se asiste a una especie de red de redes, intercambiándose y replicando información, comentarios y peticiones en sus espacios digitales, a modo de interparticipación ciudadana digital. Según afirma Verdesoto: “Los resultados producidos por una sociedad que se pone a trabajar de conjunto, son superiores, en la creación de beneficios y en la apropiación de ventajas del desarrollo social, a la suma de procesos puntuales de superior inversión”²². Revisando la trayectoria histórica:

El movimiento asociativo vecinal surge en España en torno a los años sesenta, en que aparecen los primeros comités de barrio que más tarde se transformarán en las asociaciones de cabezas de familia, y que posteriormente acabarán convirtiéndose en las actuales asociaciones de vecinos. Estas Asociaciones de Vecinos surgieron al amparo de la Ley de Asociaciones de 1964, en cuyo artículo 1 se reconocía la libertad de asociación para fines lícitos y determinados²³.

El asociacionismo vecinal de la última década en El Pardo surgió de forma voluntaria con el propósito común, entre otros, de exponer a las instituciones de gobierno las demandas sociales para la mejora de las condiciones de vida en este lugar, no abanderando ninguna ideología política y abriéndose a la participación y a la membresía de cualquier persona que se mueva por los mismos intereses que promulgan en sus estatutos y que expresan en sus páginas web. Las dos principales asociaciones existentes en la actualidad son: la Asociación vecinal de El Pardo y la Asociación vecinos de Mingorrubio. Ambas fueron creadas dentro del período de los últimos cinco años, y también cuenta con cierta relevancia la Asociación amigos de Mingorrubio.

A continuación, se expone brevemente alguna de las partes de la trama etnográfica recopilada en el trabajo de campo referente a la A.A.V.V. El Pardo.

3.1. Asociación Vecinal de El Pardo (A.A.V.V. El Pardo)

El 15 de enero del año 2012 se constituye la Asociación Vecinal de El Pardo, cuyo ámbito de actuación territorial es el barrio de El Pardo enclavado dentro del distrito de Fuencarral-El Pardo, en Madrid. Dentro del Artículo 6º de sus estatutos

²² L. VERDESOTO CUSTODE. *El control de la gestión pública: lineamientos de una política de participación social*, Quito, Abya Yala, 2000, p. 25.

²³ C. GÓMEZ BAHILLO. “Organizaciones vecinales y participación ciudadana. El caso de la ciudad de Zaragoza”, en *Revista Internacional de Organizaciones*, nº 0 (2006), p. 46. Disponible desde Internet en: www.revista-rio.org/index.php/revista_rio/article/download/6/6 [con acceso el 10-2-2018].

en el que se exponen los fines de la Asociación, se mencionan, entre otros, los siguientes aspectos significativos: Defensa del trato igualitario de todo nuestro distrito, participación en asuntos de interés general de la ciudad, fomento de las medidas participativas más adecuadas, ser instrumento de participación y defensa de los intereses generales de los vecinos, uso de los medios públicos (locales, salas de reunión, centros sociales, radios, etc.), ejercicio del derecho a la iniciativa popular, etc. Y en el mismo artículo, con respecto al tipo de actuaciones que desarrollan, se enuncian, entre otras, aquellas de los ámbitos de:

El modelo de ciudad: Humana, accesible, solidaria, vertebrada, participativa, administrada cercanamente, segura, con calidad de vida y sostenible; -El urbanismo, la vivienda, la movilidad y accesibilidad urbanas; -La defensa del entorno medioambiental urbano y natural; -El de los programas de acercamiento a los vecinos y vecinas de las nuevas tecnologías de la información; -La búsqueda de alternativas a la ocupación del espacio público por determinados colectivos; -La promoción de la participación ciudadana en los consejos de salud de zona y de área; -El desarrollo de la acción social; -Fomento de la educación, información, defensa, representación y promoción de los derechos de los consumidores y usuarios en general y en particular de sus asociados²⁴.

Todos estos aspectos y ámbitos hablan de acciones, de formas, de modos, de locus, de actuación, de participación y de intervención del ciudadano en la esfera de decisiones políticas sobre el espacio público urbano.

En una de las entrevistas a un representante de la asociación, quien ha vivido desde siempre en El Pardo, esta persona exponía que: “Cuando se le menciona la palabra asociación a la gente de El Pardo, le chirría”, como dejando entrever la falta de confianza de algunos de los ciudadanos en un tipo de figura reglamentada que les represente ante las instituciones públicas o de gobierno. Y, con todo, hoy son aproximadamente 650 ciudadanos de El Pardo los miembros que constituyen dicha asociación. Según el Padrón Municipal de Habitantes, en el año 2015, vivían en El Pardo un promedio de 3437 personas²⁵, por lo que en aquel período formaban parte de dicha asociación un 19% de la población de El Pardo, una representación muy significativa.

²⁴ ASOCIACIÓN VECINAL DE EL PARDO. *Estatutos Asociación Vecinal de El Pardo*. Madrid, Asociación Vecinal de El Pardo, 2012. Disponible desde Internet en: <https://aavvelpardo.files.wordpress.com/2012/01/estatuto-aavv-de-el-pardo.pdf> [con acceso el 15-2-2018].

²⁵ El Ayuntamiento de Madrid publica los datos de población por distrito y barrio de la ciudad de Madrid, desde el año 2003 hasta la actualidad, en la página web de MuniMadrid. Disponible desde Internet en: <http://www-2.munimadrid.es/TSE6/control/seleccionDatosBarrio> [con acceso el 1-8-2016].

La A.A.V.V. El Pardo dispone de una página web: <https://aavvelpardo.wordpress.com/>, a través de la cual los ciudadanos de El Pardo hacen llegar las peticiones, demandas o comentarios cibernéticamente, cumplimentando el formulario de contacto de la página web., o enviándoles un email a la dirección: avelpardo@gmail.com, o bien a través de la página de Facebook: <https://www.facebook.com/avelpardo/>. También, la asociación dispone de un buzón físico de sugerencias, ubicado en el Centro Sociocultural Alfonso XII del Ayuntamiento de Madrid, donde apenas se reciben comunicaciones. La asociación constata que la mayor parte de las solicitudes escritas de participación ciudadana se realizan a través de internet, y que hubo un incremento en los períodos previos a las elecciones municipales del 24 de mayo de 2015 y a las elecciones nacionales del 26 de junio de 2016, con respecto a los años anteriores, y todos los ciudadanos entrevistados destacan que en período preelectoral tanto ellos como los políticos se preocupan y se ocupan más por la situación de su barrio.

Por tanto, las acciones de participación ciudadana tradicional conviven con la digital y se imbrican, difuminándose sus bordes.

Un representante de la asociación considera que la visibilidad de algunos de ellos, por ejemplo, como trabajadores de un comercio del propio barrio, ha facilitado que los ciudadanos de forma no virtual y constante contribuyan a hacer ejercicio de acción sociopolítica o de participación ciudadana, transmitiéndoles directamente las sugerencias o demandas sobre el espacio que vivencian mientras están realizando la compra en el local: “Los vecinos aprovechan mientras despacho para hacerme comentarios sobre aspectos del barrio, me dicen: En tal calle ocurre..., y yo les indico, que hagan la sugerencia también al Ayuntamiento de Madrid a través de los canales de atención a la ciudadanía, llamando por teléfono al 010²⁶, o acercándose a la oficina auxiliar del Ayuntamiento y cumplimentando una solicitud. Yo también tengo hojas de solicitudes en el propio comercio para entregar a los vecinos. Y también les digo que lo hagan por internet y por Twitter en la página web de Línea Madrid²⁷, en las redes sociales se hace más fuerza. Y nosotros también a la vez lo gestionamos a través de la asociación”.

²⁶ El Ayuntamiento de Madrid en el área de Atención a la ciudadanía, dispone de la Línea Madrid, con el número de teléfono 010 (915 298 210 dentro y fuera del municipio de Madrid), para que cualquier ciudadano pueda solicitar información y realizar gestiones.

²⁷ El Ayuntamiento de Madrid crea el portal web [munimadrid](http://munimadrid.com), para que los ciudadanos, de forma telemática, puedan registrar las anotaciones de entrada (cualquier incidencia, reclamación, etc.) en

La mayoría de los testimonios recabados sobre la opinión que tienen los ciudadanos de El Pardo con conocimientos cibernéticos sobre la participación ciudadana digital que se está ejerciendo, y en concreto desde esta asociación, son muy clarificadores: “Desde el momento que los políticos ven que la ciudadanía se moviliza en las redes sociales, ellos se molestan más”; “Los políticos piensan que son gente que no va a dar problemas, ven que no es una asociación conflictiva, pero ven que ahí estamos continuamente activos con mensajes, con fotos denuncia”; “Se hace más presión desde las redes sociales”.

Pero a la vez, también siguen pensando que es necesaria una participación ciudadana con la presencia *in situ*, y demandan cercanía de los representantes de las administraciones y organismos en el barrio, como recogen muchos testimonios: “Las administraciones tienen que conocer las asociaciones”; “Tiene que venir la Junta. Venir al barrio y preguntar directamente a los vecinos los problemas que tenemos”; “Tienen que venir a ver cómo está el barrio, lo que pasa en el barrio”.

Uno de los representantes de la asociación, desde su visión *emic*, opina que, aunque desde dicha asociación se dispone de herramientas digitales para la canalización de la participación ciudadana, al igual que las administraciones que también han habilitado herramientas digitales. Esto no supe en absoluto que se utilicen las vías convencionales no digitales, porque los vecinos del barrio sienten la necesidad de transmitir directamente a las asociaciones, al representante de la administración, de la institución, al político, las circunstancias de su barrio.

A través de esta asociación vecinal se analiza, como parte de la investigación, la trayectoria de diálogo y de actuaciones políticas sobre el espacio público urbano de El Pardo, que se ha producido con las distintas administraciones a lo largo de los años de existencia de la asociación.

3.2. *No eres de El Pardo si no...*

El grupo de Facebook “No eres de El Pardo si no...”, fue creado en 2013 por un vecino de El Pardo, Sergio De la Muela, para recordar con sus amigos de El Pardo los lugares donde pasaron su infancia y sus experiencias. Inicialmente estaba constituido por alrededor de 20 miembros y configurado como abierto, pero cuando se incorporaron muchas más personas de El Pardo, algunas lo utilizaron para publicar anuncios, por lo que se cambió a grupo cerrado para fijar el uso del

las Oficinas de Registro del Ayuntamiento de Madrid. Disponible desde Internet en: <https://www.madrid.es/portal/site/munimadrid> [con acceso el 1-8-2016].

grupo de Facebook. Actualmente, también se destina su uso para la aportación de noticias y fotografías actuales de El Pardo y para hacer ejercicio de participación ciudadana a través de las denuncias y las demandas que hacen en este medio digital los vecinos, replicando además las noticias de las páginas web de las distintas asociaciones de vecinos del barrio. Los representantes de estas asociaciones hacen seguimiento de los comentarios, y se hacen cargo de los asuntos que consideren puedan vehicular a través de las propias asociaciones. En la actualidad lo constituyen alrededor de 1500 miembros.

3.3. Foro Ciudadano de El Pardo

Es un foro local de participación ciudadana constituido de acuerdo con el artículo 2. 5. 2. b. del programa municipal de Ahora Madrid en septiembre de 2015²⁸.

3.4. Página web El Pardo.net

Creada en febrero de 2012 por dos hermanas pardeñas, Virginia y M^a Carmen Delgado Montejo. A su modo de ver, es la primera web dedicada al Real Sitio de El Pardo como medio de información a nivel local y turístico. Ellas exponen como objetivo en el apartado de bienvenidos: “Ser un medio de información interactivo. Para ello, hemos creado una sección donde podéis denunciar lo que creáis conveniente”²⁹. Y en la parte de contacto de esta página web expresan:

Detrás de esta Web hay dos pardeñas que están orgullosas de ser de El Pardo y, a la vez, apenadas de que su barrio no sea tenido en cuenta por las administraciones públicas. Y es que, a pesar de ser un lugar donde se han escrito muchos capítulos de la historia de España (desde el siglo XIV), el barrio de El Pardo permanece en el olvido y congelado en el tiempo³⁰.

Conclusiones

El Pardo constituye un buen ejemplo de estudio de la acción sociopolítica digital ciudadana, donde considerando el total de la población de dicho barrio, la

²⁸ AHORA MADRID. *Programa Ahora Madrid*. Madrid, Ahora Madrid, 2015. Disponible desde Internet en: https://ahoramadrid.org/wp-content/uploads/2015/04/AHORAMADRID_Programa_Municipales_2015.pdf [con acceso el 10-3-2018].

²⁹ Información publicada por V. DELGADO y M. C. DELGADO, desde el año 2012 al 2018 en la página web El Pardo.net. Disponible desde Internet en: <http://www.elpardo.net> [con acceso el 10-3-2018].

³⁰ *Ibíd.*

participación directa de los ciudadanos ha sido bastante amplia. La diversidad de asociaciones y de redes sociales ha contribuido, en gran medida, a hacer posible este ejercicio de intervención virtual en las políticas municipales.

Sin duda, el entorno digital nos posibilita un nuevo marco necesario de análisis de experiencias concretas de prácticas de participación ciudadana, planteándonos algunas de las siguientes cuestiones de investigación: ¿Qué ocurre con la brecha digital, con los no nativos digitales y los que no tienen acceso al entorno cibernético?; ¿Realmente contribuye a la mejora, control y transparencia del sistema democrático?; ¿El aumento y mejora de la participación ciudadana con el uso de los medios digitales puede llegar a colapsar el propio sistema?; ¿Contribuye la participación ciudadana digital a la cohesión social?; ¿Cuál es su contribución real en la ejecución de medidas sobre el espacio público urbano?.

Bibliografía

ANÓNIMO (28/3/1951) “La anexión de El Pardo a Madrid”, *ABC Diario Ilustrado de Información General*, pp. 1-2.

ACOSTA, Rufino y ZAMORA, Elías (2009) “Antropología y participación pública: el caso de la masa de agua subterránea Osuna-Lantejuela”, *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, vol. 8, pp. 47-66.

AHORA MADRID (2015) *Programa Ahora Madrid*, Madrid, Ahora Madrid.

ASOCIACIÓN VECINAL DE EL PARDO (2012) *Estatutos Asociación Vecinal de El Pardo*. Madrid, Asociación Vecinal de El Pardo. Disponible desde Internet en: <https://aavvelpardo.files.wordpress.com/2012/01/estatuto-aavv-de-el-pardo.pdf> [con acceso el 15-2-2018].

AYUNTAMIENTO DE MADRID (2004) “Acuerdos del Pleno de 31 de mayo de 2004 sobre aprobación definitiva del Reglamento Orgánico de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Madrid”, BOAM, nº 5610 (29 de julio de 2004), pp. 2683-2696.

— (2013) “Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid 976, Acuerdo de 10 de mayo de 2013 de la Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid por el que se establece el número, denominación y competencias de las Áreas de Gobierno en las que se estructura la administración del Ayuntamiento de Madrid”, BOAM, nº 6.918 (14 de mayo de 2013), pp. 10-11.

— (2015) “Pleno 1350, Acuerdos del Pleno de la sesión constitutiva de la Corporación Municipal celebrada el día 13 de junio de 2015”, *BOAM*, nº 7432 (15 de junio de 2015), pp. 3-4.

— (2015) “Decreto de 13 de junio de 2015 de la Alcaldesa, por el que se establece el número, denominación y competencias de las Áreas en las que se estructura la Administración del Ayuntamiento de Madrid”, *BOAM*, nº 7.432 (15 de junio de 2015), pp. 5-6.

— (2015) “70.000 visitas en decide.madrid.es”, *Diario de Madrid*, (9 de septiembre de 2015). Disponible desde Internet en: <https://diario.madrid.es/decidemadrid/2015/09/09/70-000-visitas-en-decide-madrid-es/> [con acceso el 2-2-2018].

— (2017) Procesos de participación ciudadana realizados en la Ciudad de Madrid junio 2015-julio 2017, Madrid, Dirección General de Participación Ciudadana.

— *Página web MuniMadrid:* <http://www-2.munimadrid.es/TSE6/control/seleccionDatosBarrio>

BELBERT, Marta y BÉCARES, Roberto (13/6/2015) “Manuela Carmena elegida nueva alcaldesa de Madrid”, *El Mundo*.

CASTELLS, Manuel (2001) *La Galaxia Internet*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

— (2012) *Redes de indignación y esperanza*, Madrid, Alianza Editorial.

CHIRINOS, Exequíades y TORRES SALAS, Lina (2015) “La participación ciudadana: un desafío para el ciberperiodismo”, *Temas de Comunicación*, no 31, pp. 125-126.

DELGADO, Virginia y DELGADO M^a Carmen *Página web El Pardo.net:* <http://www.elpardo.net>.

GÓMEZ BAHILLO, Carlos (2006) “Organizaciones vecinales y participación ciudadana. El caso de la ciudad de Zaragoza”, *Revista Internacional de Organizaciones*, no 0, pp. 45-63.

HERNÁNDEZ BONILLA, Mauricio (2007) “Participación ciudadana y el rescate de la ciudad”, *Revista INVI*, vol. 22, no 59, pp. 13-34.

MINGUIJÓN PABLO, Jaime y PAC SALAS, David (2013) “La primavera española del movimiento 15M”, *Política y gobierno*, vol. 20, no 2, pp. 359-389.

MÜLLAUER-SEICHTER, Waltraud (2007) “La intervención ciudadana en la transformación de los espacios públicos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 62, no 1, pp. 167-185.

RAMOS CHÁVEZ, Alejandro (2015) "Ciudadanía en la pantalla. Información y acción colectiva a través de Internet", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 25, no 2, pp. 603-626.

ROBLES, José Manuel (2009) *Ciudadanía digital*, Barcelona, Editorial UOC.

TILLY, Charles y WOOD, Leslie J. (2010) *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*, Barcelona, Editorial Crítica.

VERDESOTO CUSTODE, Luis (2000) *El control de la gestión pública: lineamientos de una política de participación social*, Quito, Abya Yala.

LA CIUDAD COMO SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO DE LA CULTURA VISUAL: DEL SURREALISMO A LA POSTMODERNIDAD

Bárbara Barreiro León

Universidad de Aberdeen

barbara.leon@abdn.ac.uk

Resumen: La percepción del individuo con respecto a la ciudad y su valor como cultura visual ha pasado casi desapercibido a lo largo de la Historia del Arte ya que las únicas representaciones que vemos de la misma son a través del lienzo, la escultura o la planificación arquitectónica. Estas relaciones las podemos ver a través de escritos, teorías y documentos visuales que nos permiten estudiar y analizar la relación directa entre ciudad e individuo, así como ésta última interfiere en las representaciones no sólo artísticas, sino también literarias. Para poder estudiar este tema en profundidad, nos servimos primeramente de escritos teóricos surrealistas, utilizando imágenes creando a su vez un imaginario visual que ayudará a entender nuestra tesis. Así, relacionaremos la teoría urbana surrealista con la arquitectura posmoderna por su valor visual y estético con respecto a la historia del urbanismo y la arquitectura.

Palabras clave: Surrealismo, Posmodernidad, arquitectura, urbanismo, cultura visual

Abstract: The perception of the individual with respect to the city and its value as a visual culture has gone almost unnoticed throughout the History of Art since the only representations we see of it is through canvas, sculpture or architectural planning. We can see these relationships through writings, theories and visual documents that allow us to study and analyze the relationship between city and individual, as well as the latter interferes with representations not only artistic, but also literary. In order to study this topic in depth, we first use surrealist theoretical writings, using images, creating in turn a visual imaginary that will help us to understand our thesis. Thus, we will relate the urban surrealist theory with postmodern architecture for its visual and aesthetic value with respect to the history of urbanism and architecture.

Keywords: Surrealism, Postmodernity, architecture, urbanism, visual culture

Introducción

El surrealismo es uno de los movimientos más estudiados de la Historia del Arte. La poesía, la pintura, la fotografía, el cine y los objetos surrealistas han sido objeto de estudio de varias corrientes y líneas de investigación. Sin embargo, ¿podemos entender una arquitectura surrealista?. La respuesta es si, pero tendremos que esperar casi medio siglo para que la posmodernidad asimile estos preceptos y los materialice en sus construcciones de la mano de arquitectos como Robert Venturi, Charles Moore o Robert Stern.

Aunque podamos hablar de cierta manera de arquitectos puramente surrealistas como es el caso de Rene-Guy Doumayrou, quien propuso construcciones y variaciones en el trazado urbano de París, no es lo que los surrealistas realmente buscaban. De esta forma, lo que los surrealistas buscaban es en la parte de la ciudad que está abandonada, en ruinas, algo que lleva consigo el clamor romántico. De esta forma, presentan su propia *Ville Surrealiste* en la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que continuará con el *Mapa Surrealista del Mundo*.

Partiendo de esta base, la ciudad se trataría como objeto, una nueva forma de expresión surrealista, que transformarían y abordarían como un objeto onírico. Sin embargo, no sólo los surrealistas la tratarían como tal, sino que a lo largo de la historia, arquitectos, urbanistas, artistas, dictadores y políticos, se han servido de la ciudad para crear una imagen de ellos mismos, transformando el *objeto* con un fin estético y en ocasiones propagandístico. En esta línea, Sheringham¹ proclama que “la ciudad es el verdadero territorio de la aventura surrealista”, ya que no debemos olvidarnos de lo arraigado que estaba el grupo a su París, a su Montparnasse, poniendo así en valor la importancia que tiene el entorno para el desarrollo del propio individuo.

Así como París lo fue para los surrealistas, Las Vegas es la ciudad posmoderna por excelencia. En este sentido, los arquitectos de la posmodernidad trabajan con los símbolos, siguiendo el reclamo de la sociedad posmoderna. Trataremos en este sentido a la ciudad de Las Vegas como una obra de arte en sí misma para someterla a un estudio comparativo y analítico. Es necesario de este modo atender al concepto de la ciudad como arquitectura, tal y como lo ejemplifica Aldo Rossi en *La*

¹ M. SHERINGHAM. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to present*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

*arquitectura de la ciudad*². Para poder percibirla de este modo, debemos ejemplificarlo con casos reales de ciudad llevados a cabo en su forma arquitectónica.

Para entender la ciudad, debemos pensar en ella como obra de arte total que conjuga los elementos culturales de la comunidad que la integra. De esta forma, y aunque haya rasgos organizativos comunes entre unas y otras, cada ciudad tendrá una identidad propia relacionada con su historia, su paisaje y su experiencia social.

1. Surrealismo

El movimiento surrealista supuso un antes y un después en el arte de principios del siglo XX, algo que influyó directamente en otro de los acontecimientos culturales más sobresalientes de este siglo; la Posmodernidad. Aunque ambos momentos estén distantes en el tiempo, la convergencia de temas, ideología y sistemas de creación del Surrealismo y la Posmodernidad no pueden ser obviados. En este estudio se pretende encontrar los puntos de anclaje entre ambos movimientos artísticos y culturales. Así, a través de las prácticas artísticas y estéticas se podrá elaborar una ideología concordante y estrechamente relacionada con el Surrealismo y Postmodernidad.

El movimiento surrealista surge en 1924 después de que la mayoría de los miembros pertenecientes al grupo dadaísta quisieran dar un giro no sólo a sus prácticas sino a su base teórica e ideológica. Considerando este cambio en su método, los surrealistas van a mostrar cierta inclinación hacia los medios más audiovisuales del arte que se pudiera desarrollar en ese momento, encontrándose así entre sus medios a la fotografía y el cine.

Los artistas surrealistas basaron toda su experiencia visual en la plasmación del mundo de los sueños, de la transmisión de lo onírico con respecto a la realidad. De esta forma, se servirán de la fotografía como punto de anclaje entre un mundo y otro, utilizando también prácticas conocidas hoy en día como “fotomontaje”. Sin embargo, existe también una fotografía surrealista sin retoque, la cual pretende representar la propia realidad, siempre con tintes surrealistas.

Durante el surrealismo predomina el espacio sobre el concepto temporal. Se generó así un interés por objetos con estética difusa e híbrida, entremezclando conceptos artísticos y poéticos. En este sentido, y con respecto al estudio de la

² A. ROSI. *La arquitectura de la ciudad*. Madrid, Editorial Gustavo Gili- Colección Clásicos, 2015.

ciudad, el surrealismo no produjo obra arquitectónica propiamente dicha, sino que se sirvió de la ciudad para crear su propia creación artística. No podemos olvidar que la ciudad de París es fruto de la fotografía callejera. Así como los pintores impresionistas se embriagaron de las calles de París para crear sus más notables obras, los fotógrafos surrealistas se sirvieron de sus callejones y lugares más insólitos de la ciudad para retratar la ciudad al modo surrealista.

El fotógrafo Eugène Atget expone de manera sobresaliente la inclusión de la arquitectura a través de su fotografía sirviéndose entre otras cosas de los reflejos de las ventanas en los escaparates – una característica eminentemente surrealista – jugando con su posición en un segundo plano casi al modo de un decorado. De esta forma, Atget pretendía que la ciudad fuera el escenario de esta nueva vida urbana, vibrante y llena de vida en donde se enmarcan el ocio y la cultura.

La ciudad se presenta de forma superficial como algo homogéneo pero que a su vez nos descubre tres ambientes diferentes según la percepción surrealista: los lugares muy frecuentados, los pocos frecuentados pero que son recomendables de visitar, y aquellos que no son visitados y no hay razón para hacerlo³. A raíz de este pensamiento surge la necesidad por parte del grupo de realizar salidas para explorar la ciudad. Estas prácticas surgirán a partir de la Teoría de la Deriva, la cual es “un comportamiento de la sociedad urbana. De este modo de acción y conocimiento, especialmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario”⁴. En cierto modo el retrato de una ciudad puede ser el perfecto documento arquitectónico y visual cuya interpretación se basa en la experiencia cultural y visual de cada individuo. Algunos grupos vanguardistas como los surrealistas vieron la Teoría de la Deriva como una forma de creación artística y estética. Así, en 1921, los dadaístas salieron a deambular por los lugares más recónditos y menos concurridos de París⁵. Ésta práctica está perfectamente representada en las series fotográficas de Atget, en las cuales nos lleva a recorrer París, ya que no pretende mostrar tanto la ostentación de la arquitectura parisina, sino que nos transporta a los lugares menos transitados, casi siempre vacíos en donde la ciudad no sólo hace de decorado sino también de protagonista.

³ A. NARVAEZ TIJERINA, “El imaginario urbano eurocéntrico y la anticidad utópica de Wright”, en *Revista contexto*, nº 5 (2011), pp. 65 -80.

⁴ P. BERENSTEIN JACQUES. “Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade”, en *Resenha*, vol. 5, nº 1 (2003), pp. 88-90.

⁵ B. BARREIRO LEÓN. “Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista”, en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, nº 1 (2015), pp. 5-12, esp. pp. 7-8.

2. Movimiento Moderno

Durante el Movimiento Moderno se pretende crear ciudades que alberguen al individuo, edificios en principio meramente funcionales que sirviesen para dar cabida a la vida familiar. Con esta premisa, los edificios durante esta etapa tendrán poca ornamentación, líneas firmes y en principio no tendrían ninguna pretensión artística o estilística. De aquí surgirá el denominado Estilo Internacional; edificios sin una personalidad propia del lugar donde se encuentra pero *a priori* funcionales pudiendo existir así en cualquier parte del mundo.

La escuela de la Bauhaus jugó un papel fundamental con respecto a la arquitectura de esta época ya dictaminó de alguna manera como debía ser tratada. Walter Gropius, el creador de esta escuela, defiende un nuevo modelo universal con respecto a las formas, no sólo arquitectónicas, sino artísticas. Quiere en cierta medida alejarse del pasado y de aquellas formas que no representan a su tiempo ya que asimila la superación de lo “formal” y ve una necesidad de volver a lo puramente funcional. De esta forma las nuevas construcciones arquitectónicas serán designadas por su función y no por su forma⁶. Arquitectos como Gropius, Van der Rohe o Le Corbusier seguirán esta denominada tradición idealista proponiendo una alternativa al orden social existente. De esta forma pretenden con sus obras representar un perfecto orden racional casi a la idea de la perfección platónica⁷.

Unidad de habitación en Marsella es probablemente uno de los edificios de posguerra más famosos del mundo convirtiéndose incluso en un lugar de peregrinación para estudiantes de arquitectura y diseño. Le Corbusier tomó la inspiración de los Falansterios de Fourier, siguiendo el modelo utópico de habitar en una comunidad pequeña al margen de la gran ciudad. Así, la intención fundamental de Le Corbusier era poder dar un hogar a las más de cuatro millones de familias que se quedaron sin hogar tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el edificio no tuvo una gran acogida entre la prensa que acusó a Le Corbusier de no haber construido espacios realmente habitables situando incluso

⁶ V. MEJÍA AMÉZQUITA. “El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarelató?”, *Dearq*, nº 3 (2008), pp. 142-153, esp. p. 147.

⁷ C. JENCKS. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth, Baltimore: Penguin, 1973, p. 31.

un centro comercial en la séptima planta, el jardín en el tejado y siendo los espacios demasiado estrechos⁸.

El filósofo Habermas incide, por otra parte, en el problema de los edificios contenedor, vacíos y carentes de significado⁹ como un problema del Movimiento Moderno y del Estilo Internacional. Sin embargo, según su premisa, los arquitectos pretenden la integración de la arquitectura en el paisaje. Para ello utilizan formas horizontales y verticales, con pasajes en cualquier dirección, no sólo cuadrados sino también con ángulos y curvas, oblicuos e inclinados. Este principio va más allá del simple objeto y pretende integrar y relacionar el edificio con la ciudad. Cuando el volumen se rompe en diferentes planos, la fachada tradicional desaparece junto con la diferenciación entre el espacio interior y el exterior y entre arquitectura y ordenamiento urbano. La fusión entre la ciudad y el edificio lleva a una “urbaquitectura”¹⁰.

Así, la arquitectura debería pasar a formar parte del paisaje urbano, integrándose sin ser un elemento en sí mismo. De esta forma, el sujeto participaría de forma activa en la correlación arquitectura-urbanismo. Sin embargo, y como se demostrará con la evolución de la modernidad en posmodernidad, esta idea utópica de ciudad como elemento integrador no llegará a funcionar ya que el individuo parece no saber interpretar este lenguaje y pretende adueñarse de él de una manera para la que no había sido pensado.

3. Posmodernidad

El desarrollo del posmodernismo desde la década de 1960 muestra que la arquitectura puede ser expandida para permitir múltiples interpretaciones. Se recuperan ahora los elementos clásicos que tanto habían repudiado los arquitectos fieles al Estilo Internacional. Así, esta arquitectura se asienta en la idea de llenar de símbolos y diferentes elementos de la historia de la arquitectura edificios nuevos. Es por una parte, una forma de recreación de una ahora nostálgica forma de edificio vernáculo, y por otra un significado irónico del arte¹¹.

⁸ *Ibíd.*, pp. 14-16.

⁹ J. HABERMAS. *Arquitectura Moderna y Posmoderna*. Barcelona, Arquitecturas Bis, 1984.

¹⁰ B. ZEVI. *The modern language of architecture*. Seattle, University of Washington Press, 1978, p. 57.

¹¹ M. RAMPLEY. *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, contexts*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005, p. 112.

El estudio de la arquitectura posmoderna exige la libertad de cualquier regla preconcebida o análisis estilístico tradicional. Debido a este dogma, las transformaciones urbanas han sido llevadas a cabo en las ciudades posmodernas durante las últimas décadas. Algunos de estos planteamientos son caóticos y no están relacionados con la experiencia urbana del individuo. Así, la modificación del espacio y del tiempo en la ciudad genera una arquitectura completamente nueva, reflejo de una sociedad renovada, liberada de las preocupaciones filosóficas, estéticas y sociales de las décadas centrales del siglo XX. Un antiguo intento de establecer una tipología pintoresca y reconocible de la arquitectura local es descartado ahora, rechazando entonces el sentido de identidad única a la ciudad y que, en el pasado, promovía la memoria urbana de los habitantes.

Los espacios urbanos se crean lejos de los centros históricos, privados de historia y de memoria. El individuo, por lo tanto, es incapaz de encontrar una relación entre estas ciudades, la familiaridad y la vida cotidiana. El ciudadano aparece hoy en día como aparentemente separado de estas nuevas y desproporcionadas construcciones, espacios que no muestran personalidad arquitectónica. Los modelos urbanos se presentan como la asimilación o copia sistemática que favorece la interacción de la arquitectura con el individuo. Es decir, este nuevo modelo de ciudad se basa en la copia, en el simulacro de la propiedad realidad.

El interés en la arquitectura como signo abrió nuevas posibilidades, pero curiosamente asume la posición tradicional entre el espectador y el objeto. Además es importante considerar una aproximación que examine la arquitectura en término de experiencia urbana como entorno. Esto se refiere no tanto a la tradición o la disciplina sino a un número de autores que ponen ideas similares que van más allá y cuyos escritos han sido usados a menudo por historiadores y teóricos. Lo que tienen en común es la preocupación por la arquitectura como experiencia del usuario, visitante o habitante, y no la del arquitecto¹².

Se podría decir que la ciudad posmoderna se representa a sí misma, ya que funciona como una suerte de escaparate a la luz, el color, y el juego cultural que desempeña su propia arquitectura. En la posmodernidad se construyen monumentos culturales en el cual la forma es la base para los turistas, más que en las formas tradicionales. Enseñar la planta a los visitantes como una atracción

¹² *Ibíd.*, p. 113.

turística donde la vida real es sólo una atracción ¹³. De este modo, en *Learning from Las Vegas* discuten la temporalidad, el efímero, descarado y extraordinario urbanismo del strip de las Vegas que según su punto de vista debe ser considerado como un fenómeno arquitectónico tan importante y válido como la antigua Roma. Partiendo de esa teoría, Las Vegas representaría un nuevo modelo urbanístico y cultural al igual que ocurrió con Roma en Occidente.

En la ciudad posmoderna todo tiene validez gracias a que se favorece la diversidad que plantea su base teórica. Sin embargo, a su vez no permite ninguna acción legitimadora con respecto a la arquitectura pues en la posmodernidad importa más la experiencia del sujeto en el entorno urbano que el lenguaje propiamente arquitectónico¹⁴. Consumimos la arquitectura como método de distracción, de entretenimiento, funcionando así la arquitectura como discurso en la cultura visual, dejando a un lado las cuestiones técnicas o materiales y adentrándose en el plano filosófico y antropológico¹⁵.

La representación visual por parte de Las Vegas, corre a cargo en un principio del propio Venturi junto a Scott Brown ya que con su viaje por el Strip querrán ejemplificar como la cultura visual se ha adueñado de la arquitectura y del proyecto urbanístico de Las Vegas. De este viaje surge la publicación *Learning from Las Vegas* (1972), uno de los libros fundamentales y de referencia a la hora de entender la arquitectura y la ciudad posmoderna. *Learning from Las Vegas*, contiene numerosas imágenes de la ciudad donde podemos ver, por ejemplo, lo que la ciudad de Las Vegas era en un principio: un lugar de tránsito situado en un área desértica al lado de la autopista. Los edificios se adueñan del paisaje llenándolo a su vez de signos, de símbolos sistemáticamente programados para crear un ambiente más propio del ocio que del de un lugar para habitar.

En una de las fotografías que se recogen en este libro se ve al autor, de espaldas, vistiendo un traje de chaqueta negro y observando desde la distancia una parte del complejo arquitectónico de Las Vegas¹⁶. Un aspecto interesante de esta instantánea es la propia posición de Robert Venturi como si de un edificio se tratara, participando así el individuo como un elemento más de la ciudad. Esto, contrasta a

¹³ B. REYNER. *Los Angeles. The architecture of four ecologies*. London, Penguin Books, 1990, p. 127.

¹⁴ R. GARCÍA SANCHEZ. *Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura*. Tesis Doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura -Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 181.

¹⁵ M. RAMPLEY, *Exploring Visual Culture... Op. cit.*, p. 103.

¹⁶ H. STADLER. *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich, Museum im Bellpark, Kriens, Sheidegger & Spies, 2008, p. 140.

su vez con las fotografías surrealistas de Atget, donde el único elemento que acompaña a la arquitectura es la soledad de los callejones parisinos. Sin embargo, podemos a su vez percibir una cierta reminiscencia de aquellos escaparates en los que los edificios aparecían reflejados. Esta imagen del individuo tras un cristal seguirá apareciendo en todo el *Learning from Las Vegas* justificado por el viaje en automóvil que llevaron a cabo Venturi y Scott Brown¹⁷. Sin embargo, los individuos tomarán papeles más colaborativos y participativos en la ciudad interactuando así con el nuevo medio.

Los vidrios funcionan en este caso como un elemento diferenciador a la vez que conciliador entre el medio arquitectónico y el individuo. Las ventanas representan una parte fundamental de un edificio funcionando como un elemento que relaciona el interior y el exterior del mismo, conectando al sujeto con la ciudad que se encuentra fuera de su espacio personal. A través de éstas, se establece un juego de intercambio de medios entre la privacidad del individuo y el medio propiamente urbano. En *Learning from Las Vegas* se sustituye el hogar por el automóvil, propio del ritmo y la instantaneidad que promueve la posmodernidad.

Los motivos relacionados con este medio de transporte contemporáneo - el automóvil en este caso - pasarán a formar parte también de la morfología urbana durante este momento. Siguiendo este juego, el individuo puede no sólo observar la ciudad desde la comodidad de su automóvil, sino también recorrerla formando parte de su tránsito urbano. El sujeto se deja llevar por esta nueva interpretación del espacio urbano, no pretende adueñarse de él como ocurrió durante el Movimiento Moderno, sino que fluye entre sus calles, sus símbolos y signos y se sirve de los mismos para crear su propia experiencia visual y urbanística.

Conclusiones

La ciudad ha funcionado para la sociedad contemporánea como un espacio integrador de ideas desde sus inicios. Desde las Vanguardias Artísticas hasta el momento más contemporáneo, la ciudad ha experimentado diferentes momentos históricos y culturales que han ido desde las grandes guerras hasta el desarrollo tecnológico y la cultura de masas, lo cual ha influido también no sólo en la visión de la ciudad, sino la percepción que el individuo tiene de ella. Así, hemos podido observar el desarrollo en sí mismo de las diferentes sociedades que la han ido

¹⁷ *Ibíd.*, p. 159.

cohabitando, desde el Surrealismo hasta la Posmodernidad pasando por el Movimiento Moderno y la Bauhaus.

Los diferentes momentos junto con sus vivencias ha significado que la ciudad pase de ser un mero escenario para la representación artística durante el Surrealismo a una utopía urbana moderna con el Movimiento Moderno y su Estilo Internacional, para más adelante dejar de serlo y transformarse en un elemento vivo, vibrante y a su vez cambiante, donde el individuo es un elemento integrador más en esta ciudad posmoderna.

Bibliografía

BARREIRO LEÓN, Bárbara (2015) "Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, no 1, pp. 5-12.

BERENSTEIN JACQUES, Paola (2003) "Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade", *Resenha*, vol. 5, no 1, pp. 88-90.

GARCÍA SANCHEZ, Ramón (2008) *Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura*, Tesis Doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad Politécnica de Valencia.

HABERMAS, Jürgen (1984) *Arquitectura Moderna y Posmoderna*, Barcelona, Arquitecturas Bis.

JENCKS, Charles (1973) *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth (Baltimore), Penguin.

MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina (2008) "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarelató?", *Dearq*, no 3, pp. 142-153.

NARVAEZ TIJERINA, Adolfo (2011) "El imaginario urbano eurocéntrico y la anticuidad utópica de Wright", *Revista contexto*, no 5, pp. 65-80.

REYNER, Banham (1990) *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, London, Penguin Books.

RAMPLEY, Matthew (2005) *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, contexts*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

ROSI, Aldo (2015) *La arquitectura de la ciudad*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, Colección Clásicos.

SHERINGHAM, Michael (2006) *Everyday Life: Theories and Practises from Surrealism to present*, Oxford, Oxford University Press.

STADLER, Hilar (2008) *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich, Museum im Bellpark, Kriens, Sheidegger & Spies.

VENTURI, Robert; BROWN, Scott y IZENOUR, Steven (1998) *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Madrid, Gustavo Gili.

ZEVI, Bruno (1978) *The modern language of architecture*, Seattle-Londres, University of Washintgon Press.

CINE, HISTORIA Y PROTOCOLO. LA RITUALIZACIÓN Y EL SIGNIFICADO DEL CEREMONIAL PROTOCOLARIO EN LAS PELÍCULAS DE TEMÁTICA MEDIEVAL

Sergio Fuente Requejo

Doctor en Historia. Universidad de Oviedo

serfure@gmail.com

Resumen: El realismo en el cine es imposible porque nunca podrá grabar hechos pasados, pero si puede recrearlos para ayudar a entenderlos pese a que su gran valor dependa de cómo se grabe y quién la grabe. El cine se vale de las técnicas de organización de actos para mostrar hechos relevantes en las películas. Es un instrumento de comunicación al servicio de la industria del cine porque usa los ritos para difundir unas costumbres de actuación.

Palabras clave: Rito, protocolo, Edad Media, imagen, costumbres.

Abstract: Realism in the cinema is impossible because you can never record past events, but you can recreate them to help understand them even though their great value depends on how they are recorded and who records them. The cinema uses the techniques of organizing events to show relevant facts in the films. It is an instrument of communication at the service of the film industry because they use the rites according to their performance habits.

Keywords: Rite, protocol, medieval ages, image, customs.

Introducción

Una primera aproximación sitúa a la Edad Media en el cine en algo más de 450 películas. Varias de ellas son imprescindibles en su género y en la historia del cine, además de tener una importante repercusión mediática y social, por su valor en el mercado de la industria, por su recaudación, por sus premios de la Academia de Hollywood y por su consideración dentro de las listas de las mejores películas. Es el caso de *Robin de los Bosques* (1938), *El halcón y la flecha* (1950), *Ivanhoe* (1952), *Los caballeros del rey Arturo* (1953), *El Príncipe Valiente* (1954) y *Braveheart* (1995),¹ ubicadas por estos motivos citados y por el análisis de los críticos cinematográficos como las mejores ambientadas en la Edad Media. Los criterios relacionados con la taquilla y con la Academia de Hollywood han hecho que las cinco estatuillas de *Braveheart* (película, director, fotografía, efectos sonoros y maquillaje), y los tres de *Robin de los Bosques* (decoración, música original y montaje), las hayan convertido, pese a la distancia temporal en las fechas de su estreno, en referencias de esta época medieval en la gran pantalla².

El cine no es la Historia. En realidad, es una herramienta más para conocerla. Esto es así porque no puede filmar en tiempo pasado. Por eso el espectador y su forma de afrontar las películas son importantes. Será éste quien deba distinguir lo dramático de lo que tiene valor de realidad. Mientras tanto, el historiador debe ser crítico para tener el cine como herramienta de lo que se ve en la película y de la película en sí. El mensaje pues está mediatizado para crear una imagen que se sale de lo verídico. De acuerdo con esta última argumentación, existen una serie de registros para capacitar esas intencionalidades. Entre ellos se halla el protocolo. Una disciplina que pretende aunar realismo, técnica y arte para determinar las formas que desarrollan una actividad humana importante con el claro objetivo de que salga bien. Con esta definición se generan unas normas muy marcadas que, llevadas al cine, fomentan una idea que se graba en la memoria colectiva de los espectadores. Estas normas se convierten en representaciones dentro de las escenas, que pasan a ser clásicos que se recuerdan como momentos clave del cine. De esa manera, se favorece la idea de que la realidad que se puede ver en el cine es auténtica.

¹ F. LOMBARDI. *The Variety Book of movie lists*. Londres, Hamlyn, 1994. Refrendado a su vez por el libro de T. CLAYTON e I. FITZGERALD. *The Guinness Book of Film. The ultimate guide to the best films ever*. Londres, Guinness Publishing, 1999.

² J.M. LATORRE. *La vuelta al mundo en 80 aventuras*. Barcelona, Ed. Dirigido por S. L., 1995.

Dependiendo del personaje que sea protagonista de la película, la trama se centra en su vida, pero dentro de unos acontecimientos destacados, concretos, no en todos, haciendo que sea preciso reflejar unos elementos por encima de otros. Llevado al campo del protocolo, aparecen estructurados los modos de comportamiento asociados a formas de actuación en cada instante. Ocurre con los saludos, las reverencias, los cortejos, las coronaciones, la vida en palacio etc. Pero todo este universo es protocolo. El ejercicio de este se pone en práctica con el empleo de unas técnicas asociadas a las buenas maneras y formuladas con la idea de saber ser y de saber estar en cada momento y situación, máxime en instantes importantes de cara a la vida pública³. También ocurre en momentos de la vida privada, donde se encuentran actitudes relacionadas con comportamientos en acontecimientos íntimos en los hogares de los protagonistas. Son situaciones de máxima transformación, de cambio de identidad, respecto a las figuras sociales que se quieren enseñar en las películas⁴. Los protagonistas no actúan de la misma manera según estén en un evento colectivo que en uno individual. Estos aspectos se pueden apreciar en películas sobre Robin Hood, el Cid o incluso en *El nombre de la rosa*.

El cine emplea elementos cercanos a nuestro tiempo para estos acontecimientos, diferentes a las reglas que debían regir los eventos del momento que se narra. Estas reglas se fueron puliendo según se practicaban hasta llegar a una vanguardia del protocolo, vinculado a la idea máxima de que cualquier evento se basa en una preparación larga y una ejecución corta⁵. En el cine solo se muestra lo esencial de los acontecimientos debido a que existe una limitación en cuanto al metraje. Se hace complicado narrar en dos horas toda la trayectoria vital del individuo que protagoniza la película.

1- Imagen y ritualización

Aplicado al tema de la ritualización en las películas de temática medieval, es esencial poder estudiar las relaciones entre el cine y sus distintos géneros⁶. También la relación entre la historia y el protocolo con otras disciplinas que se

³ F. FERNÁNDEZ. *El arte del protocolo. Manual práctico*. Madrid, Oberón, 2002, p. 22.

⁴ N. ELIAS, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y sicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁵ F. FERNÁNDEZ, *El arte del... op. cit.*

⁶ R. ALTMAN. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, pp. 70-72.

integran con estas (iconografía, arte, música, literatura etc.), pero sin dejar de lado el uso de las técnicas protocolarias para crear una ficción donde la ritualización fomenta la idea que se tiene sobre la Edad Media, que es inventada. En este sentido, el análisis de los acontecimientos que son mostrados en las películas habla que son productos que se ambientan en un Medievo con unos ritos concretos y un particular lenguaje en las historias cinematográficas tratadas.

La imagen de la Edad Media ha evolucionado en el cine desde una imagen negativa y peyorativa. Seguramente esto es así porque ha estado unida a la idea transmitida desde el Renacimiento⁷, donde no se tenían en cuenta esos adjetivos para plasmar aspectos en los que se veían calles limpias, vestidos impolutos y un carácter idílico. Se enseñan algunos elementos existentes en la realidad medieval, pero no todos los verdaderos son tratados en el cine, como es el caso de los alcantarillados, los contenedores de recogida de basura u otros elementos similares. Esta idea duró en el cine de esta temática hasta los años ochenta cuando *Excalibur* cambia esta idea. Se pasa a mostrar una Edad Media sucia, oscura, sin orden ni concierto, con corrupción, falta de decoro, maldad, ausencia de educación y de costumbres⁸ honorables, como sucede en *Robin y Marián*. Una película donde se abordan situaciones de higiene en el bosque, donde las necesidades educativas no reflejan las mismas necesidades naturales que en la actualidad⁹, y las luchas entre los maduros Robin y el Sheriff de Nottingham.

También existen la visión legendaria, heredada del romanticismo y de esos períodos de en películas como *Legend*, *Lady Halcón*, *Willow*, la saga de *El Señor de los Anillos*, *La princesa prometida*, *Los inmortales* en su primera parte o *Thor: el lado oscuro*. Esta visión mágica que llega hasta la actualidad con el mundo tecnológico es preponderante en films como *Shrek*, *Dragonheart*, *Beowulf*, *Dragones y Mazmorras*, *Solomon Caine*, *Los últimos caballeros*, y seriales de televisión como *Juego de Tronos*, *Vikingos* o *El Cid*. En ellas hay rituales explotados y mediatizados por la fantasía y el ideal que ella conlleva y por la espectacularidad de sus escenas. No es la única aproximación alejada de la heroicidad, la historia y la aventura con la Edad Media como protagonista¹⁰. En este sentido está la mirada

⁷ J. HEERS. *La invención de la Edad Media*. Barcelona, Crítica, 1996, pp. 67-69.

⁸ J. J. ALONSO, E. A. MASTACHE y J. ALONSO. *La Edad Media en el Cine*. Madrid, T&B Editores, 2007.

⁹ J. ALONSO, E. A. MASTACHE y J. ALONSO, *La Edad Media... op. cit.*, p. 12; N. ELÍAS, *El proceso de la civilización... op. cit.*

¹⁰ P. BURKE. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005, p. 229.

cómica y pícara por parte de los Monty Phyton en *Los caballeros de la mesa cuadrada*, *Un yanqui en la corte del rey Arturo* y *Los visitantes*, donde la costumbre y la ordenación propia de la aplicación ritual no tenían cabida.¹⁰

2- Protocolo “actual” y cine “medieval”

El protocolo se desarrolla con más plenitud dentro de unas estructuras políticas, culturales y sociales donde el respeto es fundamental entre los individuos con independencia de la condición de estos¹¹. Todo se vincula a la idea de transmitir una imagen adecuada a esos modelos sociales. Para eso existe la etiqueta que equivale al vestuario, esto es, a la elegancia, la moda, el estilo, y en último término al modo de hacer la presentación de una persona¹². En el caso del cine sirve para crear un ambiente, situar la acción y el lugar y, por supuesto, para ubicar la narración y al protagonista. Desde este punto de vista, las películas ofrecen ceremonias como formalidades para el desarrollo de un acto, en el que se tienen en cuenta las técnicas para ordenar, y se aplican para su desarrollo (suelen ser erróneos en el cine medieval, bien por mal uso o desconocimiento, bien por mala traducción, como el asociar Milord al estilo protocolario inglés). Es importante no incurrir en el error de mezclar ceremonia con rito. Un rito es esa costumbre repetida de la misma forma siempre. Un rito puede tener ceremonias que se aplican para su desarrollo, entendidas como técnicas para su ejecución.

Gracias a los usos repetidos de los ritos, el empleo del protocolo con un sentido de reiteración, se repiten personajes o fenómenos protagonistas en el cine de temática medieval como Ricardo Corazón de León, rey Arturo, Robin Hood, las Cruzadas, Juana de Arco, Enrique II, Leonor de Aquitania etc. que forman parte habitual de las historias de la Edad Media en el cine. En este punto es cuando podemos preguntarnos ¿por qué es una Edad Media cinematográfica inglesa? La explicación parece pasar por la fascinación de Estados Unidos por ese momento de la historia, la Edad Media¹³, que no tuvo. La ubicación de Inglaterra como país central de este período hace que se usurpe esa condición al considerado como tal, Francia. Los caballeros medievales sacados de la cultura estadounidense de los

¹¹ O. CASAL. “Protocolo y ceremonial, instrumentos de la comunicación al servicio del poder y la imagen pública. Una perspectiva histórica”, en M. V. de HARO DE SAN MATEO (Coord.), *La Comunicación a través de la historia*. Madrid, Visión Libros, 2014, pp. 93-118.

¹² J. A. URBINA. *El gran libro del protocolo*. Madrid, Temas de Hoy, 2001, pp. 99-101.

¹³ J. A. BARRIO. “La Edad Media en el cine del siglo XX”, en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 15 (2005), p. 244.

cómics, la literatura, y que se centran en el mundo anglosajón, son una traslación del soldado, del militar que lucha por la primera potencia mundial en las guerras contra los soviéticos en el pasado o los talibanes en el período más cercano.

El cine ambientado en la Edad Media cubre unas necesidades del público por conocer la cultura medieval, que es sobre todo europea. Es curioso como hay películas que se basan en leyendas nórdicas o del norte de Europa. Ahora bien, hay multitud de referencias clásicas por medio de la iconografía. En estas películas, existen referencias a Apolo, Hércules, Teseo, el Minotauro, las ruinas antiguas, el mundo de la Roma en decadencia, Julio César, el ambiente celta, San Vital de Rávena (proveniente del mundo bizantino) o referencias al Renacimiento de este clasicismo grecorromano en obras pictóricas o escultóricas. Algunos de estos ejemplos aparecen relacionados con la estatua de la Virgen de *El nombre de la rosa*, que responde a los cánones escultóricos de Miguel Ángel en la Virgen de Amberes o del Cristo de Santa María Sopra Minerva. También encontramos citas sobre Leonardo Da Vinci y sus máquinas de guerra, unidos al apellido Arnolfini (conocido en historia del arte por el cuadro de Jan Van Eyck), por mencionar algunos procedentes de *Los señores del acero*.

Se usan otros recursos como la heráldica, simbología, vexilología, en el empleo de banderas, escudos, caballos, vestuario, castillos, palacios, barcos, etc. Todos ellos buscan el mismo fin, esto es, el conocimiento, influencias y relaciones al servicio de los rituales elaborados en estas películas. Los colores y la heráldica sirven para identificar personajes como sucede en *Ivanhoe*. La iconografía constituye también un decorado con el que justificar acciones argumentales de personajes, como se puede observar en *Becket*. La historia del arte está presente como soporte de los planos donde se producen los rituales. A lo largo de las películas de temática medieval se producen una destacada variedad de ritos¹⁴. Todos ellos tienen una intención de moldear e identificar los argumentos expuestos en los guiones. Son los siguientes tipos de rito:

- Sustitución, poder, presentación, cívico, religioso, intimidad, juego, ordenación, triunfo, juramento, coronación, destierro, paz, conquista, diplomático, igualdad, competición, muerte, baile, higiene, comedia, paganismo, asedios, cortejo, batalla, cambio de rango social, de mesa, marginación, honor, matrimonio y castigo.

¹⁴ A. VAN GENNEP. *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza, 2008, p. 64.

El riesgo que existe, a la hora de aplicar estos rituales, es que las películas no graban en tiempo pasado, ya que suelen contener más información del momento de su grabación que del período que pretenden mostrar. Por este motivo se inventan escenas que no son reales, pero con las que se crean modelos culturales protocolarios al generar ritos que nunca existieron pero que demuestran ser efectivos en la pantalla porque atraen al espectador. Son ritos al servicio únicamente del espectáculo¹⁵. Se establece una relación no escrita, de acuerdo con los criterios del mercado audiovisual, entre los realizadores y el espectador, entre los que filman las películas y los que las consumen. Esta situación, no es causada por un marco abstracto, sino por uno de carácter estético y social que fija estereotipos en la memoria del público. La industria del cine ha creado unos modelos sobre la Edad Media que están organizados por la sucesión de reglas protocolarias, de normas de comportamiento social y de cómo todas ellas son aplicadas y recordadas¹⁶. Esta temática de repetición de imágenes¹⁷ para el recuerdo sucede en casos como *Vikingos* con el juicio de las mujeres infieles, en *Braveheart* con la música prohibida con gaitas prohibidas, el cual es debido a que hacer una película de Escocia sin gaitas resultaría extraño. En contraposición, se aplican elementos de investigación histórica que si aparecen en las películas. Es caso conocido que los vikingos adoptaban el comportamiento de no tener en cuenta nada de lo que ocurriese en la mesa porque se emborrachaban y perdían todo el decoro propio del ritual de comportamiento, es decir, de la educación que se suponía. En relación con este punto, el educativo, el cine se muestra proclive a enseñar un marcado choque cultural. Por ejemplo, el ofrecer una mala imagen del mundo nórdico, el vikingo. Lo hace de este modo para comunicar ese modelo cultural y ritual de malos modales, en contraste con el refinamiento de la corte inglesa o de la cultura árabe¹⁸. Esto se evidencia en *El guerrero número 13*.

La forma de ver a los otros en el mundo medieval de cine es escasa y con un papel residual y maléfico. De las películas que se han producido de la Edad Media hay muy poco peso del mundo árabe. Solo hay una película dedicada íntegramente a esta cultura, que es *Mahoma el mensajero de Dios*. El resto de las apariciones

¹⁵ A. COSTA. *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1998, pp. 111-112.

¹⁶ E. GOFFMAN. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

¹⁷ A. COSTA, *Saber ver el cine... op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ I. GIMÉNEZ CHUECA. "Destino de Caballero. La vida de los protagonistas de la Edad Media", en *Clío. Revista de Historia*, nº 46 (2005), pp. 18-26.

relacionadas con él es en el ámbito de las Cruzadas y siempre como los malvados, tal y como ocurre en *El reino los cielos*, *El talismán*, *Robin Hood, príncipe de los ladrones* y la más reciente versión de *Robin Hood (2018)*. Situación análoga pasa con los judíos en *Ivanhoe o El médico*. También aparecen los árabes y los gitanos en *Las aventuras de Quintin Durward*, o los pictos, otro pueblo diferente, en *El rey Arturo*. En este último caso, el devenir de la película provoca que se transformen de personajes perversos a aliados del protagonista, lo cual se realiza mediante ritos de amistad.

Lo que resulta cada vez más evidente es que las películas a lo largo de la historia se conocen. Los directores copian planos y gestos, y adaptan el protocolo a los ritos porque los repiten de unos trabajos a otros, de unas décadas a otras. Ellos están influenciados por el pasado, pero no tanto del histórico como del pasado del cine¹⁹. Sucede en ejemplos como el funeral de *Vikingos* con el de *El primer caballero y el Rey Arturo: La Leyenda de Excalibur* o en *Thor: el lado oscuro* (aunque en este caso mezclando la fantasía del universo de la serie de los *Vengadores* con un ideario cristiano), los torneos en *Ivanhoe* con los de *Destino de caballero*, la reunión de reyes de *Las Cruzadas* y la reunión de reyes de *El Talismán* o los cómicos en *El séptimo sello* y su importante papel en *El halcón y la flecha*.²⁰

Conclusiones

El cine usa el protocolo para inventar la Edad Media. Es un instrumento de comunicación al servicio de la industria del cine como una manifestación pública de sofisticados ritos para exaltar las historias, los personajes y las escenas filmadas en las películas. En este sentido, es importante ensalzar el valor del evento en el cine medieval como creación de la imagen y el enfoque de la Edad Media para el espectador. Por este motivo se usan canales de difusión de esos ritos. Se difunden esas escenas buscando el éxito de todo buen cineasta, esto es, la comercialización del producto²¹. Incluso, sin saberlo, haciendo que se cumplan los objetivos de todo buen anfitrión, que es transmitir un mensaje de acuerdo con unas costumbres de actuación. Se crea de este modo la identidad del rito en un lugar, una fecha, y con

¹⁹ J.E. MONTERDE, M. SELVA y A. SOLÁ. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal-Referentes, 2002, pp. 71-73.

²⁰ J. MORENO MATOS. "Cuando Hollywood cambia la historia", *El Comercio* (Lima, Perú), 5/2/2012, p. 12.

²¹ R. A. ROSENSTONE. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona, Ariel, 1996, pp. 151-152.

un tema, llevando al cine lo marcado en el guión (decorados, frases, posturas, gestos, expresiones, planos)²². Toda película adquiere su valor histórico en tanto en cuanto es producto de su tiempo, al margen del género al que pertenezca. No obstante, es conveniente señalar que toda la ritualización se puede encontrar en varios modelos de films²³, a saber:

- De reconstrucción histórica: películas testimonio de su tiempo.
- De ficción histórica: la Historia es un escenario para la trama.
- De reconstitución histórica: interpretar el pasado.

Todas estas obras cinematográficas son documentos en los que el protocolo tiene cabida para ser ejecutado siempre al servicio de la imagen y de la historia narrada. En el caso medieval, el período de la Edad Media sigue siendo referencia cultural de ocio en la actualidad. A pesar de haber tratado muy diversos temas, con sus correspondientes rituales a lo largo de la historia del cine, es un período que no deja de sorprender y de estar presente generación tras generación. En algunos casos aparece dentro de un argumento de imaginación con los viajes en el tiempo, como en *Timeline*. En otros, para las nuevas generaciones, repitiendo temas e historias, con revisión de los ritos, relacionados con películas aquí expuestas. Nuevas versiones sobre grandes mitos como son el rey Arturo, Robin Hood y el Cid se han estrenado en los últimos años, provocando una reiteración de estas historias narradas. En estos últimos ejemplos señalados, incluso reflejando un ambiente tétrico que lo une a ritos oscuros más allá de los relatos, ya que los relaciona con episodios sociales de marcado aspecto reivindicativo, como se aprecia en los asaltos finales en la versión más reciente del proscrito de Sherwood. Se encuentran claramente unidas al nuevo modo de visionar contemporáneo, como son los videojuegos y las redes sociales. Una tecnología moderna para transmitir de distinta manera lo que las leyendas, los cuentos y el Romanticismo han creado. Es una Edad Media más de fenómeno social visual que de estudio como tal.

El protocolo con sus normas de organización moldea las narraciones y el carácter de los personajes. Por lo tanto, ayuda a representar imágenes con intencionalidad en las historias que se cuentan, además de adecuar los argumentos a la sucesión de actos cotidianos y ceremoniosos que se enseñan en las películas medievales.

²² A. VAN GENNEP, *Los ritos de paso... op. cit.*, p. 15.

²³ T. VALERO. *Historia de España vista por el cine*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona-Colección Film Historia, 2010 (citando al profesor J. M. Caparrós Lera).

Bibliografía

ALONSO, Juan J.; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2007) *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B Editores.

ALTMAN, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.

AZNAR VALLEJO, Eduardo (2014) *Vivir en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros.

BARRIO, Juan Antonio (2005) “La Edad Media en el cine del siglo XX”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, no 15, pp. 241-268.

BURKE, Peter (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

CASAL, Olga (2014) “Protocolo y ceremonial, instrumentos de la comunicación al servicio del poder y la imagen pública. Una perspectiva histórica”, en HARO DE SAN MATEO, María Verónica de (Coord.) *La Comunicación a través de la historia*, Madrid, Visión Libros, pp. 93-118.

CLAYTON, Tessa y FITZGERALD, Ian (1999) *The Guinness Book of Film. The Ultimate Guide to the Best Films Ever*, Londres, Guinness Publishing.

COSTA, Antonio (1998) *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós.

ELIAS, Norbert (1998) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y sicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ, Fernando (2002) *El arte del protocolo. Manual práctico*, Madrid, Oberón.

GIMÉNEZ CHUEVA, Iván (2005) “Destino de Caballero. La vida de los protagonistas de la Edad Media”, *Clío. Revista de Historia*, no 46, pp. 18-26.

GIORDANO, Oronzo (2001) *Higiene y buenas maneras en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos.

GOFFMAN, Erving (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

HEERS, Jacques (1996) *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica.

LATORRE, José María (1995) *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, Barcelona, Ed. Dirigido por S. L.

LOMBARDI, Fred (1994) *The Variety Book of movie lists*, Londres, Hamlyn.

MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta y SOLÁ, Anna (2002) *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal-Referentes.

MORENO MATOS, Jorge (5/2/2012) "Cuando Hollywood cambia la historia", *El Comercio* (Lima, Perú), pp. 12-13.

MUIR, Edward (2003) *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Editorial Complutense.

ROSENSTONE, Robert A. (1996) *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel.

URBINA, José Antonio (2001) *El Gran Libro del Protocolo*, Madrid, Temas de Hoy.

VALERO, Tomás (2010) *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona-Colección Film Historia.

VAN GENNEP, Arnold (2008) *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza.

Filmografía

Becket (1964), de Peter Glenville, con Richard Burton y Peter O'Toole como protagonistas; 148 minutos. Coproducción Gran Bretaña- Estados Unidos.

Braveheart (1995), de Mel Gibson, con Mel Gibson y Sophie Marceau como protagonistas; 177 minutos. Producida por 20th Century Fox, Icon Productions y Ladd Company.

Excalibur (1981), de John Boorman, con Nicol Williamson, Nigel Terry, Helen Mirren, Gabriel Byrne, Liam Neeson y Patrick Stewart como protagonistas; 140 minutos. Producida por Orion Pictures y Warner Bros.

El guerrero número 13 (1999), de John McTiernan, con Antonio Banderas y Omar Sharif de protagonistas; 103 minutos. Producida por Touchstone Pictures.

El halcón y la flecha (1950), de Jacques Tourneur, con Burt Lancaster y Virginia Mayo de protagonistas; 88 minutos. Producida por Warner Bros Pictures.

El nombre de la rosa (1986), de Jean- Jacques Annaud, con Sean Connery, Christian Slater y F. Murray Abraham como protagonistas; 131 minutos. Coproducción Alemania Occidental- Francia- Italia.

El primer caballero (1995), de Jerry Zucker, con Sean Connery, Richard Gere y Julia Ormond como protagonistas; 133 minutos. Producida por Columbia Pictures.

El príncipe Valiente (1954), de Henry Hathaway, con Richard Wagner, James Mason y Janet Leigh como protagonistas; 100 minutos. Producida por 20th Century Fox.

El reino de los cielos (2005), de Ridley Scott, con Orlando Bloom, Jeremy Irons, Eva Green y Liam Neeson como protagonistas; 144 minutos. Producida por 20th Century Fox y Scott Free Production.

El séptimo sello (1957), de Ingmar Bergman, con Max von Sydow de protagonista; 96 minutos. Producida por Svensk Filmindustri.

El talismán (1954), de David Butler, con Rex Harrison, Virginia Mayo y George Sanders de protagonistas; 113 minutos. Producida por Warner Bros. Pictures.

Ivanhoe (1952), de Richard Thorpe, con Robert Taylor, Elizabeth Taylor y Joan Fontaine como protagonistas; 106 minutos. Producida por Metro Goldwyn Mayer.

Las aventuras de Quentin Durward (1955), de Richard Thorpe, con Robert Taylor como protagonista; 100 minutos. Producida por MGM.

Las Cruzadas (1935), de Cecil B. DeMille, con Loretta Young y Henry Wilcoxon como protagonistas; 125 minutos. Producida por Paramount Pictures.

Los vikingos (1958), de Richard Fleischer, con Kirk Douglas, Tony Curtis, Ernest Borgnine y Janet Leigh como protagonistas; 114 minutos. Producida por United Artists.

Mahoma, el mensajero de Dios (1977), de Moustapha Akkad, con Anthony Quinn e Irene Papas como protagonistas; 177 minutos. Producida por Filmco International Productions; Coproducción Libia- Líbano- Gran Bretaña, Kuwait, Marruecos.

Robin de los Bosques (1938), de Michael Curtiz y William Keighley, con Errol Flynn, Olivia de Havilland, Claude Rains y Basil Rathbone como protagonistas; 106 minutos. Producida por Warner Bros.

Robin y Marian (1976), de Richard Lester, con Sean Connery y Audrey Hepburn, Robert Shaw, Richard Harris, Ian Holm y Nicol Williamson como protagonistas; 106 minutos. Producida por Columbia Pictures y Rastar Pictures.

EL RETRATO DE LA DECADENCIA: FITZGERALD Y GATSBY EN EL CINE

María González Alonso

Universidad de Santiago de Compostela

merylonso@gmail.com

Resumen: Cuando varias películas están basadas en una misma fuente literaria, se puede suponer que el resultado final será muy parecido. Sin embargo, cada una de estas películas están moldeadas por las restricciones sociales de cada época, lo cual explica por qué existen diferencias. Las adaptaciones cinematográficas de la vida de F. Scott Fitzgerald (1896-1940) y de su tercera novela, *El gran Gatsby* (1925), son un muy buen ejemplo de esto. Contamos con varias representaciones de la vida del autor y de su libro en épocas muy distintas, por lo que podemos ver a través de ellas cómo la sociedad ha evolucionado a lo largo del tiempo. Además, el cine también ha sido testigo de cómo desde la muerte del escritor su popularidad, así como la de su novela, ha ido aumentando hasta convertirse en dos importantes figuras dentro de la cultura estadounidense.

Palabras clave: Cine, literatura, adaptación cinematográfica, contexto, decadencia

Abstract: When several films are based on the same source, it might be assumed that the final result would be rather similar. Nonetheless, each of these type of films is shaped according to the social constraints of its time, and thus the differences. Film adaptations based on F. Scott Fitzgerald's life (1896-1940) and his third novel, *The Great Gatsby* (1925), are a very good instance. There are several representations of the author's life and his book in very different moments in time, therefore, we can see through them how society has evolved along time. Furthermore, the film industry has also witnessed how the writer's popularity, as well as his novel's, has increased since his death in order to become two of the most important icons in the American cultural sphere.

Keywords: Cinema, literature, film adaptation, context, F. Scott Fitzgerald

Introducción

Hoy en día nadie cuestiona el estatus que han alcanzado F. Scott Fitzgerald (1896-1940) y *El gran Gatsby* (1925) en la cultura estadounidense. Tanto el escritor como su novela más conocida, considerada por muchos su obra maestra, son hoy en día los principales símbolos de los locos años veinte en el ámbito literario. Además, el personaje de Gatsby ha traspasado las fronteras literarias para influenciar e inspirar otras expresiones artísticas, como por ejemplo el cine, la televisión, la danza, los videojuegos, o incluso el mundo de la moda.

Es de sobra conocido que Fitzgerald utilizó sus experiencias personales para el desarrollo de su obra, por lo que prácticamente todos sus protagonistas masculinos han sido comparados con su biografía en más de una ocasión. En el caso de *El gran Gatsby*, no solo se han estudiado las semejanzas del personaje de Jay Gatsby con el escritor, sino que también se han buscado todo tipo de conexiones con su vida, ya sea a través de otros personajes, como de lugares o eventos históricos. Sin embargo, ha sido el personaje protagonista el que ha atraído especial interés al ser considerado el *alter ego* de Fitzgerald. En el mundo cinematográfico también se ha jugado con este paralelismo y se ha explotado la idea generalizada de que tanto Fitzgerald como Gatsby murieron frustrados por no haber llegado a cumplir sus sueños. Precisamente, las versiones cinematográficas de la vida de Fitzgerald y de la novela *El gran Gatsby* son el foco de atención de la tesis doctoral que se presenta en este trabajo.

La mayoría de los estudios que se han hecho hasta la fecha de las películas sobre *El gran Gatsby* se limitan casi exclusivamente a cuestiones de fidelidad al texto y, por otro lado, las películas sobre la vida de Fitzgerald apenas se han trabajado. Este es uno de los principales motivos por los que creemos que se necesita ofrecer una visión actualizada de este material. Por tanto, el objetivo principal de este estudio es demostrar cómo el contexto –biográfico, histórico y cultural– influye en diferentes adaptaciones fílmicas y determina el modo en el que se recrea una historia. Para tal finalidad hemos decidido escoger un hilo conductor temático que, como bien indica el título, se trata de la decadencia. Este tema sirve para ejemplificar la forma en la que el cine ha entendido a Fitzgerald y a Gatsby, ya que ambos se han representado insistentemente como personajes que se han precipitado hacia la tragedia sin que pudiesen hacer nada para evitarlo.

1. Corpus y marco metodológico

Teniendo en cuenta que el material fílmico sobre *Gatsby* y Fitzgerald es bastante extenso, se hace necesario crear ciertos criterios que hagan posible incluir o descartar películas de forma razonada. Los motivos de selección de las adaptaciones de la novela de *El gran Gatsby* se deben principalmente a su disponibilidad¹ y formato largometraje². Contaremos con un total de cuatro versiones, tres de ellas adaptadas a la gran pantalla y una a la televisión. Como se puede ver en la siguiente lista, todas ellas han mantenido el título original de la novela, tanto en su versión original inglesa como en su traducción española:

- *El gran Gatsby (The Great Gatsby)* dirigida por Elliott Nugent y estrenada en 1949. Esta película en blanco y negro es la primera versión disponible. Alan Ladd fue el principal protagonista interpretando el papel de Jay Gatsby.
- *El gran Gatsby (The Great Gatsby)* dirigida por Jack Clayton en 1974. Robert Redford y Mia Farrow fue la pareja protagonista, interpretando a los personajes de Jay Gatsby y Daisy Buchanan, respectivamente.
- *El gran Gatsby (The Great Gatsby)* dirigida por Robert Markowitz en el año 2000. Es una película rodada para la televisión. Está protagonizada por Mira Sorvino, como Daisy Buchanan, y Toby Stephens, como Jay Gatsby.
- *El gran Gatsby (The Great Gatsby)* dirigida por Baz Luhrmann en 2013. Es la última adaptación al cine hasta la fecha. Está protagonizada por Leonardo DiCaprio y Carey Mulligan, como Jay Gatsby y Daisy Buchanan, respectivamente.

En el caso de las películas sobre la vida de Fitzgerald, además de por su disponibilidad y formato, hemos seleccionado los filmes que presentan al escritor como figura central en su historia³ y que parten de una fuente literaria⁴. Este

¹ La primera adaptación fílmica fue una película muda del año 1926. Su título original, *The Great Gatsby*, se tradujo al mercado español como *La dicha de los demás*. Fue dirigida por Herbert Brenon y protagonizada por Warner Baxter como Jay Gatsby y Lois Wilson como Daisy Buchanan. Se considera una cinta perdida de la que solo se conserva su tráiler, el cual forma parte de la serie en DVD *Treasures from American Film Archives*. Por este motivo no está incluida en nuestro corpus.

² Existen otras adaptaciones en formato cortometraje o incluso episodios de televisión que no tendremos en cuenta en nuestro corpus.

³ Hay varios ejemplos de películas en las que el personaje de Fitzgerald hace acto de presencia, pero la historia está centrada en otro/s personaje/s. Algunas de estas películas son *La Sra. Parker y el círculo vicioso* (1994), película que se centra en la escritora Dorothy Parker, o *El editor de libros* (2016), que trata sobre el editor literario Max Perkins.

último punto es importante porque nuestro análisis se centra en ver como un texto se adapta en diferentes momentos en el tiempo. En este caso serían un total de dos películas, una de ellas llevada al cine y otra producida para la televisión:

- *Días sin vida (Beloved Infidel)* dirigida por Henry King en 1959. Protagonizada por Gregory Peck y Deborah Kerr. Está basada en las memorias de Sheilah Graham⁵, pareja de Fitzgerald en los últimos años de vida del escritor.
- *La última batalla (Last Call)* dirigida por Henry Bromell en 2002. Protagonizada por Jeremy Irons, Neve Campbell y Sissy Spacek. La película está basada en las memorias de Frances Kroll Ring⁶, la secretaria de Fitzgerald durante sus últimos 20 meses de vida.

Una vez delimitado el corpus, debemos establecer el marco teórico dentro del cual analizaremos las películas. Los estudios de cine y estudios de adaptación suelen definirse como estudios multidisciplinares que están influidos por otras grandes áreas de estudio, como la literatura, la psicología, la sociología, etc⁷. David Bordwell asegura que aplicar una metodología específica a un análisis fílmico es muy difícil de conseguir. Para él lo más lógico es plantearse primero una pregunta y luego buscar respuesta sin prestar atención a las fronteras de tipo disciplinar. En sus propias palabras, "[t]he scholar asks a question, and the answers may have no regard for disciplinary boundaries"⁸. Por tanto, es lógico recurrir a un marco metodológico mixto si tenemos en cuenta que lidiaremos no solo con cine, sino también con áreas de literatura y contexto histórico.

Para empezar, no podemos olvidar que estamos analizando adaptaciones al cine de obras literarias. El libro en el que se basa cada película debe estar presente, ya que saber qué partes se ha conservado o excluido es esencial para entender las expectativas sociales que pretenden cumplirse en cada momento histórico. Así pues, tendremos que hacer referencia a la narratología, generalmente conectada con los estudios literarios. Richard Neupert entiende que un análisis narratológico se utiliza para conocer mejor el desarrollo de una historia desde un punto de vista

⁴ F. Scott Fitzgerald and 'The Last of the Belles' (1974), por ejemplo, es una ficcionalización de parte de la vida de Fitzgerald que no se basa en ninguna fuente literaria en concreto.

⁵ S. GRAHAM y G. FRANK. *Beloved Infidel: The Education of a Woman*. Londres, The Book Club, 1958.

⁶ F.K. RING. *Against the Current: As I Remember F. Scott Fitzgerald*. California, Creative Arts Book Company, 1985.

⁷ R. STAFFORD. *Understanding Audiences and the Film Industry*. Londres, British Film Institute, 2007, p. 2.

⁸ D. BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. Londres, Routledge, 1986, p. XI.

formal⁹. En nuestro caso, la forma que usaremos para visualizar el contenido que se ha filtrado del libro a la película es a través de tablas comparativas. Una primera columna servirá para presentar la evolución cronológica de la historia, resumiendo los principales eventos que tienen lugar en cada uno de los episodios y/o partes en los que, por lo general, se divide el libro. Una segunda columna ilustrará si estos eventos aparecen en la película íntegramente, con cambios o directamente han desaparecido, al igual que se indicará si hay material adicional.

El hecho de tener la fuente literaria presente puede hacernos caer en un improductivo debate sobre la fidelidad. Tradicionalmente se ha utilizado la comparativa de texto escrito y fílmico para evaluar las adaptaciones, justificando que una película fiel a su fuente, al espíritu de ésta o incluso a la intención de su escritor, era sinónimo de calidad. Sin embargo, esta perspectiva es incompleta, además de subjetiva, algo que no nos interesa. Algunos autores han intentado ofrecer una forma neutra de analizar los filmes creando listas de clasificación según su cercanía al texto. Precisamente, Linda Costanzo Cahir utiliza la película de *El gran Gatsby* de Jack Clayton como uno de sus ejemplos de "traducción literal"¹⁰ dentro de su clasificación de "traducciones literales, tradicionales y radicales"¹¹. Estas etiquetas no nos servirían para aportar la profundidad de análisis que pretendemos en nuestro estudio, por ello, aunque sí vamos a comparar el texto literario y la adaptación cinematográfica correspondiente, este paso no servirá para etiquetar ni evaluar dicha adaptación.

En una segunda parte del análisis, una vez completadas las tablas, haremos referencia a los estudios culturales y a lo que Benschhoff y Griffin denominan un sistema de cifrado y descifrado, *encoding* y *decoding*¹², respectivamente. Esta terminología había sido utilizada anteriormente por Stuart Hall¹³ con el objetivo de desarrollar un método con el que analizar el discurso televisivo. Benschhoff y Griffin simplificaron el esquema de Hall para utilizarlo en el análisis cultural de películas. Tal y como explican en su libro, durante el proceso de cifrado el autor de una obra,

⁹ R. NEUPERT. *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 1995, p. 12.

¹⁰ L.C. CAHIR. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, McFarland Company, 2006, p. 41.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 16-17. Hay que tener en cuenta que Cahir utiliza el término de "traducción" en vez del de "adaptación" (pp. 13-14).

¹² H.M. BENSCHOFF y S. GRIFFIN. *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Massachusetts, Blackwell Publishing, 2004, pp. 15-17.

¹³ S. HALL. "Encoding and Decoding in the Television Discourse", en *CCCS Selected Working Papers*, Vol. 2 (1973), pp. 386-398.

ya sea literaria o fílmica, produce un texto influenciado por sus experiencias vitales y momento histórico en el que vive. Esto quiero decir que, ya sea de forma consciente o no, ese texto acarreará consigo una carga ideológica. El proceso de descifrado es prácticamente el mismo, pero en relación a la recepción de ese texto. El lector, o la audiencia, entiende un texto de una manera u otra dependiendo de sus experiencias vitales y momento histórico en el que vive. Por este motivo, a medida que pasa el tiempo, es normal que la interpretación de un texto varíe, pues ésta dependerá de la época en que sea leído y de su lector.

Un fallo recurrente es analizar una adaptación cinematográfica dentro del contexto de publicación de su fuente, asumiendo que lo que debemos ver en pantalla son las intenciones de ese primer autor. Sin embargo, en una adaptación fílmica estamos viendo la interpretación de una historia a través de los ojos de otro autor dentro una sociedad y un momento histórico concreto. Esto quiere decir que en nuestro estudio habrá otros aspectos a tener en cuenta más allá del contexto histórico de cada película, como la audiencia, la recepción, el director o los actores, así como la transcendencia de la novela de *El gran Gatsby* y Fitzgerald en cada época.

2. Retos y dificultades

Si hay algo que debemos tener siempre presente es que el cine no es solamente una industria que mueve ingentes cantidades de dinero, sino que también es el reflejo de la sociedad a la que está dirigido. Ángel Luís Hueso enumera las principales características de lo que él denomina "hecho cinematográfico", entre las que califica al cine como "testimonio social". Hueso explica que existen "tendencias... subculturales" en la producción de una película que ayudan al espectador a identificarse con la historia que se está contando, es decir, el cine presenta historias de forma que "facilita el reconocer en él nuestra propia realidad"¹⁴. Por lo tanto, es razonable cuestionarse si existe algo en particular que atraiga a la sociedad sobre *Gatsby* y Fitzgerald.

Qué hace que un libro se adapte más que otros es uno de esos debates interminables sin conclusión satisfactoria, pero bien es cierto que la condición de *best-seller* suele propiciar que una novela se adapte al cine con más frecuencia que otras. Roy Stafford responsabiliza a los productores cinematográficos y su miedo al

¹⁴ A. L. HUESO. *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 1983, p. 39.

fracaso de que esto ocurra. Según Stafford, los productores consideran que las novelas exitosas son productos que el público ya ha aceptado, por lo que su rentabilidad está más asegurada que con historias nuevas: "anxiety about failure can mean that producers ... turn to projects that depend on proven properties, such as a best-selling book, a franchise title or a straight sequel"¹⁵. *El gran Gatsby* es en la actualidad uno de los libros más vendidos en el mercado estadounidense, pero no siempre ha sido así.

En el momento de su muerte, F. Scott Fitzgerald no era un escritor de éxito y su novela *El gran Gatsby* apenas registraba ventas. Su resurgimiento ocurrió *post mortem*, un período que se conoce como su *revival*. Bob Batchelor señala que hasta mediados de la década de los 50 Fitzgerald no había conseguido asegurarse un puesto en la lista de grandes escritores estadounidenses y que no fue hasta los 60 cuando él y *Gatsby* consiguieron establecerse como clásicos¹⁶. Por consiguiente, la primera adaptación de *Gatsby*, en 1949, tuvo lugar cuando la novela aún no se había convertido en un icono cultural. De hecho, la biógrafa de Alan Ladd, Beverly Linet, comenta que la pobre recaudación en taquilla de la película demuestra que ésta no pudo beneficiarse en absoluto del *revival* del escritor¹⁷. En este caso, tendríamos que preguntarnos cuáles han sido los posibles motivos a la hora de decidir adaptar una novela con la que el público podría no estar tan familiarizado.

En 1949 no existía demasiada preocupación por mantener el espíritu de *El gran Gatsby* intacto, ya que lo importante por aquel entonces era cumplir con el famoso código Hays. Años más tarde, cuando la novela ganó prestigio, las prioridades ya eran otras. Saber identificar esas prioridades ayuda a entender por qué cada adaptación está desarrollada de una manera determinada. Una dificultad añadida es saber discernir las expectativas de cada época por parte de la audiencia y/o de la industria.

El cine hollywoodiense posee una serie de convenciones que suelen repetirse en muchas de sus películas, ya sea en adaptaciones de libros o material original. En el caso de las adaptaciones habrá que observar si estas convenciones, en caso de usar alguna, son las mismas en todas las películas o van cambiando con el tiempo. También habrá que estudiar si los cambios con respecto a la fuente literaria se

¹⁵ R. STAFFORD, *Understanding Audiences and...*, *Op.Cit.*, p. 7.

¹⁶ B. BATCHELOR. *Gatsby. The Cultural History of the Great American Novel*. Maryland, Rowman & Littlefield, 2014, pp. 51-68.

¹⁷ B. LINET. *Ladd. The Life, The Legend, The Legacy of Alan Ladd*. Nueva York, Arbor House, 1979, p. 127.

deben a convenciones de la industria, intereses creativos o incluso la autocensura. Los finales felices, por ejemplo, son de una de las señas de identidad más conocidas de Hollywood¹⁸. A pesar de que las historias que analizamos tienen un claro final trágico, es posible que en algunos casos sí podamos encontrar un final feliz encubierto.

Otro aspecto importante que debemos considerar es cómo se ha querido representar al escritor y al personaje ficticio en la gran pantalla. ¿Qué aspectos se han querido resaltar y con qué finalidad? Tanto la vida de Fitzgerald como la de Gatsby se caracterizan por tener finales trágicos, pero ambos personajes se han representado en el cine como víctimas de las circunstancias. En alguna ocasión se hace evidente que ellos mismos habían sido los culpables de haber llegado a un punto de no retorno. Pero la tendencia general es la de enfatizar el sentimiento de esperanza que ambos personajes mantienen hasta el final. Los demás personajes también jugarían un papel importante en la caracterización de Fitzgerald y Gatsby: con quién se relacionan y cómo, qué peso tienen para el desarrollo de la acción, etc.

Probablemente el mayor reto al que enfrentarse en este estudio es desarrollar de forma coherente el nexo temático que une las adaptaciones basadas en una persona real y un personaje de ficción. Lo ideal sería analizar cada película de forma individual siguiendo el mismo formato de análisis, manteniendo la misma hipótesis y los mismos objetivos para cada una de ellas.

Conclusión

El cine y la televisión son actualmente medios al alcance de la gran mayoría del público. Hoy en día es muy común encontrar críticas y opiniones sobre cualquier tipo de material audiovisual, ya sea actual o antiguo, en páginas Web especializadas, blogs de opinión o redes sociales. Con solo leer una pequeña parte de estos comentarios, nos damos cuenta de que existe cierta predilección por juzgar producciones de otras épocas siguiendo los patrones actuales. Un ejemplo de esto es lo que ha ocurrido recientemente con la serie de televisión *Friends* (1994-2004), puesto que ha recibido críticas por ser "machista, homófoba y racista" cuando en su tiempo fue todo un éxito de audiencia¹⁹. Las películas y

¹⁸ D. BORDWELL. "Happily Ever After, Part Two", en *Velvet Light Trap*, nº 19 (1982), pp. 2-7.

¹⁹ V.M. GONZÁLEZ. "'Friends' es machista, homófoba y racista (y quizá por eso deberíamos verla)", en *Revista GQ*, 24-1-2018. Disponible en: <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/friends-criticas-machismo-racismo-homofobia/27895>.

contenidos televisivos son productos muy ligados a su tiempo, por eso con el paso de los años pueden parecer anacrónicos para un espectador nuevo. Este es uno de los motivos por los que se hace tan necesario el tipo de análisis que hemos presentado en estas páginas.

Por último, cabe resaltar que la perspectiva de la audiencia, contemporánea o no, es parte fundamental en el estudio de adaptaciones cinematográficas desde el punto de vista contextual. De hecho, ha sido la audiencia a través de sus expectativas la que ha influido en el tratamiento que Hollywood ha tenido con Fitzgerald/Gatsby. A medida que la novela de *El gran Gatsby* se hacía más popular entre el público, sus exigencias de cara a las adaptaciones iban aumentando. Por ejemplo, Jack Clayton, director de la versión de *Gatsby* de 1974, se mostraba sorprendido ante las críticas porque no se esperaba que tanta gente conociese la historia tan bien: "he had had no idea that there were so many experts on Scott Fitzgerald in the world"²⁰. Lo que está claro es que la forma en la que el cine ha representado a Fitzgerald y Gatsby ha contribuido a su mitificación y a que sigan formando parte de la cultura popular estadounidense.

Bibliografía:

BENSHOFF, Harry M. y GRIFFIN, Sean (2004) *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Massachusetts, Blackwell Publishing.

BATCHELOR, Bob (2014) *Gatsby. The Cultural History of the Great American Novel*, Maryland, Rowman & Littlefield.

BORDWELL, David (1982) "Happily Ever After, Part Two", *Velvet Light Trap*, no 19, pp. 2-7.

— (1986) *Narration in the Fiction Film*, Londres, Routledge.

CAHIR, Linda Costanzo (2006) *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, McFarland Company.

GONZÁLEZ, Víctor M. (24-1-2018) "'Friends' es machista, homófoba y racista (y quizá por eso deberíamos verla)", *Revista GQ*. Accesible desde Internet: <<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/friends-criticas-machismo-racismo-homofobia/27895>> [con acceso el 22-3-2018].

GRAHAM, Sheilah y FRANK, Gerold (1958) *Beloved Infidel: The Education of a Woman*, Londres, The Book Club.

²⁰ N. SINYARD. *Jack Clayton*. Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 158.

HALL, Stuart (1973) "Encoding and Decoding in the Television Discourse", *CCCS Selected Working Papers*, vol. 2, pp. 386-398.

HUESO, Ángel Luis (1983) *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria.

LINET, Beverly (1979) *Ladd. The Life, The Legend, The Legacy of Alan Ladd*, Nueva York, Arbor House.

NEUPERT, Richard (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Detroit, Wayne State University Press.

RING, Frances Kroll (1985) *Against the Current: As I Remember F. Scott Fitzgerald*, California, Creative Arts Book Company.

SINYARD, Neil (2000) *Jack Clayton*, Manchester, Manchester University Press.

STAFFORD, Roy (2007) *Understanding Audiences and the Film Industry*, Londres, British Film Institute.

UNA APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE LA MODA Y LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

Ana Pérez Valdés

Universidad de Vigo

anaperezvaldes@gmail.com

Resumen: Ni el cine ni la moda pueden prescindir del cuerpo, de su imagen. Un cuerpo que se explora y reconstruye; que es un simulacro, una ilusión. A través del cine se disuelve, deja de ser materia para convertirse en fantasma de luz y movimiento. La cámara captura el tiempo y lo fija, arrastrando las imágenes grabadas a un espacio ambiguo, el de los no-muertos. Por otro lado, la vestimenta rediseña el cuerpo y sus proporciones, lo transforma de una manera temporal, ilusoria y no radical. La moda nos permite metamorfosearnos una y otra vez, cambiar nuestra imagen y a nosotros mismos.

A partir de aquí identificaremos una serie de rasgos o puntos que nos ayudan a entender esta relación y lo que puede aportar a la creación y al pensamiento desde la imagen y desde las Bellas Artes.

Palabras clave: Cuerpo, moda, cine, imagen, inorgánico.

Abstract: Neither film nor fashion can get rid of the body, its image. A body that is explored and rebuild, which is a simulacrum, an illusion. Through cinema body dissolves, ceases to be matter to become a phantom of light and movement. The camera captures time and fixes it, dragging the recorded images to an ambiguous space, that of the undead. On the other hand, clothes redesign the body, its proportions, transforms it in a temporary, illusory and not radical way. Fashion allows us to metamorphose again and again, to change our image and ourselves.

From here we will identify a series of features or points that will help us to understand this relationship and what it can contribute to creation and knowledge from the image and from the Fine Arts.

Key words: Body, fashion, film, image, inorganic.

1. Imagen en movimiento y moda, una relación

Desde su origen, el cine ha establecido una relación muy estrecha con la moda y la vestimenta. Con la magia de Georges Méliès comienza el cine de ficción. Sus trucos se trasladan a proyecciones con seres fantásticos, cabezas saltarinas y espíritus burlones. El vestuario es un elemento fundamental en la construcción de sus personajes y también de las historias. La ropa y los disfraces de los actores cumplen una función como un elemento más en un engranaje mayor pero también son un espectáculo en sí mismos, puro deleite visual. Pero la importancia de la indumentaria en el cine no se limita a las películas fantásticas de Méliès, en obras más próximas a lo que hoy consideramos documental también encontramos interesantes ejemplos. Unos de ellos es la grabación que los hermanos Lumière hicieron de la bailarina Loïe Fuller y su *Danza Serpentina* en 1896. Su cuerpo parece desaparecer ante nuestros ojos para dejar paso al aleteo de la tela que la envuelve. La cámara de cine permitió por primera vez capturar la metamorfosis de un cuerpo y su imagen, como si de una mariposa que sale de su crisálida se tratase. Aquí no hay efectos ni trucos de montaje, toda la acción se desarrolla ante nuestros ojos. Es el movimiento de Fuller, y de la tela que la envuelve como una segunda piel, lo que engaña nuestros ojos. Por el protagonismo del vestido dentro de la película, sin el cual esta obra no existiría o, desde luego, sería algo muy diferente, podríamos decir que este es uno de los primeros *fashion films* de la historia.

En los últimos diez años el uso del término *fashion film* no ha dejado de crecer en los ámbitos de la creación, la comunicación y la publicidad. Una nueva categoría o etiqueta para definir una relación entre el cine y la moda que ahora presenta un planteamiento distinto. En realidad, tal vez no estemos hablando de un nuevo género sino de la reivindicación de un cine olvidado que ahora se actualiza. Ya en los años 30 del siglo XX Hollywood produce una importante cantidad de películas con el sistema de la moda en el centro del guion; ya sea porque la acción transcurre en una *maison* de alta costura o porque las protagonistas son modelos. Este género es en parte el resultado de dos elementos que convergen en un mismo espacio y tiempo: la invención de la *star*, al que volveremos más adelante, y la emancipación económica y social de la mujer.

Pero cuando hablamos de *fashion films* contemporáneos nos referimos a algo diferente: obras de corta duración casi siempre, donde la forma predomina sobre el contenido y en las que la vestimenta, por norma general, tiene un papel

protagonista. Todas estas características no son una obligación en este tipo de cortometrajes, pero si son las más habituales. Y todas ellas también están presentes en la película de Loïe Fuller y los Lumière. Durante más de un siglo el cine y la moda hayan mantenido un idilio que lejos de enfriarse, se afianza con el paso de los años. Este hecho nos invita a reflexionar sobre las causas que se esconden tras esta unión. Cuáles son los antecedentes y los orígenes, qué conexiones existen entre estos dos medios y qué formas adopta dicha unión son algunos de los puntos sobre los que intentaremos arrojar algo de luz en este artículo.

2. Toile como génesis

Si comenzamos nuestra investigación acudiendo al origen de los términos que nos ocupan no encontraremos nada reseñable. Cinematógrafo, nacido en Francia, proviene de las raíces griegas *kiné* (movimiento) y *graphein* (grabado o grafía). Por su parte, moda proviene del francés *mode* que a su vez encuentra su raíz en el latín *modus* (medida o manera). Como vemos poco hay en común en el principio de estos dos conceptos y mientras uno hace referencia a un cierto tipo de imágenes en movimiento, la otra se vincula a una manera o un modo particular de hacer. Sin embargo, si prestamos atención a la materialidad de estos dos medios sí encontramos una correspondencia en el lenguaje.

La palabra francesa *toile*, que podemos traducir por lona, tela o lienzo, ha sido adoptada por el sector textil en todo el mundo, también aquí en España, para hacer referencia a la prenda realizada en una tosca tela de algodón que sirve como boceto a la prenda definitiva. En francés, además de utilizarse para designar dicho esbozo, nos encontramos con la expresión *se faire un toile*, una frase popular que podemos traducir como “ir a ver una película”. La tela utilizada como pantalla sustituye al todo, a la experiencia de asistir al cine y ver la película. En ambos casos observamos el mismo fenómeno metonímico en el que un componente designa el conjunto. Además, esta parte resulta ser la misma en ambos casos: el tejido.

Si regresamos a esa primera imagen nacida del encuentro entre estas dos disciplinas que nos atañen, la *Danza Serpentina* capturada por los hermanos Lumière, cabe añadir que la propia Loïe Fuller utilizaba su vestido de seda como soporte sobre el cual proyectaba un juego de luces de colores. La bailarina tomaba

prestada una técnica cinematográfica para sus actuaciones que resume esa doble acepción de la palabra *toile*.

3. Apariciones espectaculares

Sobre, tras o mediante estas *toiles*, estas telas, se esbozan fantasías, ilusiones y narraciones. Jean-Luc Godard se refirió al cine como el arte de la cosmética en el que todos los medios se ponen a disposición de la estrella, de una imagen que busca alcanzar la perfección de los cuerpos¹. Unos años antes Marlene Dietrich dijo “I dress for the image. Not for myself, not for the public, not for fashion, not for men”². Una imagen que debía continuar más allá de la proyección; actores y sobre todo actrices debían cumplir con las expectativas del público hasta un punto en el que resulta difícil saber dónde acaba la ficción y comienza la realidad. “La figura simbólica de la *star*. La “estrella” es, a la vez, ser y apariencia, persona y fantasma. Nunca es “ella-misma” y nunca es “una”³. Estas criaturas míticas solo existen en la pantalla de cine, o en el material promocional. Para mantener esta ilusión, la historia de Cenicienta, la transformación de patito feo en cisne, debe darse dentro y fuera de la pantalla. Figuras como la propia Marlene Dietrich o Greta Garbo se asocian continuamente al mito de Pigmalión, musas primero y estrellas después, modeladas por los directores Josef von Sternberg y Mauritz Stiller. Un mito que a menudo acaba de manera trágica como recogen diversas historias en el cine y la literatura. Ejemplos de ello son *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, *Visage* de Tsai Ming-liang u *Olympia* de E.T.A. Hoffmann, llevada al cine por el dúo de directores Powell y Pressburger en *Cuentos de Hoffmann*.

Moda y cine son espacios de presencias espectrales que constantemente citan un cuerpo sin que esté realmente presente; lo que nos muestran es solo una idea de él, una sombra. Podemos entender estos medios como laboratorios donde el cuerpo se representa, se piensa, se fragmenta y reconstruye. Ni el cine ni la moda puede prescindir de él, de su imagen en realidad. Un cuerpo simulado que pretende parecer más real que uno hecho de carne y hueso. Es por esta razón que

¹ M. TEMPLE y J. S. WILLIAMS (Eds.). *The cinema alone: Essays on the work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 109.

² V. THORPE. “Still modern after all these years... Marlene Dietrich’s ageless charisma”, en *The Guardian*, 26-11-2017 (Consulta: 01-03-2018) Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/26/marlenedietrich-androgyny-sexuality-exhibitions>.

³ V. I. STOICHITA. *Simulacros: El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela D.L., 2006, p. 271.

se mantiene una oposición constante, una especie de batalla entre los actores o modelos y la imagen que los creadores tratan de lograr a través de ellos. Un ideal que por definición es inalcanzable. Diseñadores y directores establecen una relación demiúrgica con el cuerpo de la moda y del cine. Lo manipulan y lo transforman para invocar una idea, manteniendo una lucha y una tensión con el original y con su dueño -actor o modelo- que renuncia a su imagen para ser la imagen pensada por otro, disolviendo la frontera que separa la realidad de la ficción o, para ser más exactos, cine y moda se convierten en espacios donde la imaginación y la realidad colisionan.

Pero ¿qué sucede cuando es el sujeto el que manipula su propia imagen? La vestimenta rediseña el cuerpo y sus proporciones, lo fragmenta, lo transforma de una manera temporal, ilusoria y no radical; transgrede géneros y crea identidades que destruye y reconstruye. La persona se hace personaje siendo sujeto activo en la creación de sus propias imágenes de moda y no solo objeto. A través de una especie de alquimia las prendas transforman a quien las lleva. Los códigos de la moda construidos a lo largo de la historia perviven en cada prenda y accesorio, los fantasmas del pasado son invocados y canalizados a través de la indumentaria. Y es que el sujeto a la moda es en esencia un *performer*. Poniendo como ejemplo la figura del *dandy* entendemos esa disolución de las fronteras antes mencionadas entre realidad y ficción, entre persona y personaje. El dandismo es mascarada y artificio, el individuo hace de su cuerpo y su apariencia una obra de arte. Erik Satie, Andy Warhol, Frida Kahlo o Maruja Mallo son algunos ejemplos de la conexión entre arte y vida, entre la imagen pública y la privada. La apariencia como manifiesto artístico y vital.

4. Montaje y desmontaje

Esta construcción performática se crea a través de una yuxtaposición de elementos de distinto origen que juntos producen un discurso. Códigos y signos que se “montan” sobre el cuerpo para generar un nuevo significado. Esto nos lleva a la imagen dialéctica de Walter Benjamin y a las tensiones y relaciones que se establecen entre distintas imágenes, que no se basan en simples comparaciones sino en una especie de relevo histórico donde se forman complejas conexiones entre pasado y presente.⁴ A través de la técnica del montaje audiovisual y

⁴ W. BENJAMIN. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, pp. 477-478.

cinematográfico, imágenes de distinta naturaleza se encadenan de manera que crean un todo. Dicha conexión puede establecerse de diversas formas siendo la simple yuxtaposición la más sencilla de todas. La clave está en el contenido de los elementos y en las relaciones que se establecen entre dichos contenidos a nivel conceptual, simbólico o emocional. Gracias al montaje, dos planos diferentes y diferenciados crean un discurso que va más allá del que cada uno de ellos puede crear por separado. De alguna manera, esta técnica nos conecta con la teoría benjaminiana de la imagen dialéctica. Sobre todo, ahora, tras más de un siglo de historia del cine, que las citas, las referencias y los guiños a su propia historia son casi tan habituales como en la moda.

Dentro del corpus teórico de Walter Benjamin hay una figura igualmente interesante, el trapero. En la actualidad, los sujetos a la moda siguen guardando muchas similitudes con esos traperos referenciados por Benjamin que acumulan referencias del pasado y del presente. Nuestros armarios se componen de objetos de variada procedencia que solo a través del uso que hacemos de ellos adquieren un nuevo sentido -imagen dialéctica- como parte de nuestro discurso particular. Nuestra identidad dentro del grupo se construye y se monta cada mañana y se desmonta al llegar la noche.

La moda ejerce una función de segunda piel. Su relación con el cuerpo que cubre es incuestionable. Lo muestra de forma parcial fragmentando el todo. Y si existe un cuerpo desmembrado por excelencia en nuestra cultura ese es el monstruo creado por Mary Shelley a través de su personaje Victor Frankenstein. Un *collage* de cuerpos en el que las uniones y los puntos de anclaje son toscos y visibles. Aquí el traje está hecho de carne, lleno de puntadas y costuras, un soma inorgánico, un cascarón. La piel es el vestido. Este cuerpo desmontado sirve como metáfora de la fragmentación fetichista llevada a cabo por el cine y la moda. Tanto uno como la otra establecen un juego de ocultación y desvelamiento en el que la atención de la mirada se dirige de manera intencionada hacia puntos concretos del sujeto/objeto de deseo, estableciendo una relación voyerista. Como vemos, estos medios poseen la capacidad de desmembrar al sujeto, así como de reconstruirlo, ya sea de manera visual o simbólica. De descomponerlo en piezas y de conectarlo con elementos heterogéneos. Esta discontinuidad del ser enlaza con el concepto de erotismo de George Bataille. Las formas se diluyen y los cuerpos cerrados se abren a otros cuerpos, otros seres y otros objetos. Si también tenemos en cuenta la necesidad del

cine y la moda de contar con las presencias de actores y modelos, de alguna manera se convierten en los refugios de un erotismo que cada vez parece más alejado de otros medios artísticos.

5. Fantasmagorías

Ese mismo juego de ocultamiento que se establece para la seducción, es utilizado también para el terror y la repulsión. Con su origen en los espectáculos de fantasmagorías y apariciones espectrales, el cine ha tenido siempre algo de sobrenatural. Desde los años 30 del siglo XX, con el expresionismo alemán, las películas han estado pobladas por criaturas fantásticas que nos muestran una serie de desafíos a las leyes de la física y nos dicen que otra clase de seres son posibles. Este cine reclama lo corpóreo y lo carnal, pero también, quizás ayudado por las características propias de un medio inmaterial, se adentra en cuestiones metafísicas. Los monstruos, en su exceso carnal, funcionan como un espejo deformado de nuestros miedos, deseos, dudas e instintos. Nos recuerdan que debemos mantener a raya nuestros impulsos violentos como los hombres lobo o que, al contrario que los vampiros, estamos condenados a la extinción. Las figuras proyectadas ya no son materia sino luz, son fantasmas que surgen de la oscuridad absoluta.

Espectáculo y espectro comparten la misma raíz latina y ambos términos se refieren a una visión. En el espectáculo, la mercancía se convierte en imagen, y no hay espectáculo de moda mayor que el desfile. En él se presentan modelos que nunca serán producidos, son fantasmagorías que solo existirán para perpetuar la ilusión, una apariencia que nos seduce con su perfección. Un simulacro que parece más real que la realidad. En términos marxistas podemos decir que la narrativa del tiempo es abolida, ocultando la producción de la mercancía para dejar solo la imagen⁵. Parece que los cuerpos de la moda no trabajasen y existiesen solo para ser contemplados. Como el cine, este espectáculo fantasmagórico aparece como una ilusión, una imagen que parpadea en la oscuridad. A través del cine el cuerpo se disuelve, deja de ser materia para convertirse en un fantasma de luz y movimiento. La cámara captura el tiempo y lo fija, arrastrando las imágenes grabadas a un espacio ambiguo, el de los no-muertos. Este cuerpo ilusorio nos lleva directamente al concepto de lo Real y al último de los puntos de encuentro entre

⁵ C. EVANS. *Fashion at the edge. Spectacle, modernity and deathliness*. New Haven, Yale University Press, 2003.

estos dos dispositivos que nos ocupan. En esencia, lo que ambos nos permiten -lo que buena parte de la creación y el pensamiento humano han intentado- es lidiar con nuestro final.

6. *Vanitas*

Ya en 1824 Giacomo Leopardi habló de la muerte y la moda como hermanas pues las dos han nacido de la transitoriedad⁶. Debido a la fugacidad, la renovación constante y la huida hacia delante que desde la modernidad definen la moda, ésta parece vivir siempre en el presente. De manera paradójica este hecho la hace eterna. Cuando la muerte se acerca, la moda ya ha mutado⁷. La historia del arte está llena de cuadros que nos recuerdan la transitoriedad de la vida a través del bello rostro de una muchacha. Ahora, la moda parece haber sustituido a la belleza como *vanitas*.

Más allá de los fantasmas y las fantasmagorías, la moda oculta el proceso de envejecimiento al que el cuerpo está condenado. Benjamin habla de ella como una mercancía inorgánica, una segunda piel que oculta nuestro cuerpo decadente, un intento por derrotar o trascender la muerte⁸. Esta sería una de las razones por las cuales las prendas imitan a menudo la naturaleza con el uso de plumas o flores. Por otro lado, el cuerpo vivo imita el mundo inorgánico con cosméticos que enmascaran la piel, asemejándola a un maniquí o una figura de cera. Este intercambio entre lo vivo y lo muerto todavía presente en algunos diseñadores, supone un intento por trascender la muerte, haciendo de esta mercancía el objeto del deseo humano. Esta teoría llevará a Benjamin al concepto de *sex appeal* de lo inorgánico, un testigo que Mario Perniola recogerá varias décadas después⁹. Baudelaire, en cambio, afirma en *El pintor de la vida moderna* que la moda nunca debe ser considerada como una cosa muerta, debe ser pensada como algo animado por “las bellas mujeres que la llevan”¹⁰. Un vestido sin cuerpo está vacío; es como un molde negativo. Carece de cabeza, de rostro y de manos. Es una especie de doble extraño que ha perdido su esencia, un cascarón hueco.

⁶ G. LEOPARDI. *Diálogo de la moda y de la muerte*. Barcelona, Taurus, 2013.

⁷ G. SIMMEL. *Filosofía de la moda*. Madrid, Casimiro, 2014. p. 73.

⁸ W. BENJAMIN. *Libro de los pasajes Op. Cit.*, p. 92.

⁹ M. PERNIOLA. *El Sex appeal de lo inorgánico*. Madrid, Trama, D.L. 1998.

¹⁰ C. BAUDELAIRE. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1995.

De una manera parecida, el cine captura la vida en movimiento y la suspende en una dimensión fuera del espacio y del tiempo para que los no-muertos sobrevivan a los vivos. Mucho después del fallecimiento de un actor, su imagen seguirá habitando la pantalla de cine, la cual se convierte en un espacio fantasmal que permite a los vivos invocar a los muertos. Sobre esta pantalla los espíritus transgreden el mundo material, son vistos y oídos, penetran en nuestra realidad. Carecen de límites, desbordan fronteras, entran en el fuera de campo: el espacio del espectador. Estos retornados son un recuerdo de la muerte y de su dominio sobre nosotros. Los fantasmas desestabilizan nuestra ilusión de realidad. El cine funciona como un juego de espejos donde nuestra realidad y su ficción se confunden. Lo familiar, aquello que nos resulta conocido y cotidiano adquiere un matiz extraño e inquietante. Este sentimiento fue denominado por Sigmund Freud como *umheimlich*. La inconsistencia de la proyección pone las películas de cine al borde de la desaparición, en el límite entre la materia y lo que está más allá.

El monstruo y el fantasma nos sirven aquí para reflexionar acerca de las ambivalencias en la relación con nuestro cuerpo, donde se encierra lo terrenal y lo celestial, lo vivo y lo muerto, lo fugaz y lo eterno. Aunque parezca una problemática desfasada, la lucha contra nuestro cuerpo no ha quedado atrás. Su transformación sigue vigente y, gracias a los avances médicos y científicos, resulta cada vez más radical y perfeccionada. Los cuerpos a la carta ya son posibles. Hay quien se atreve a prometer una vida eterna en el ciberespacio. Sin embargo, hay cuestiones que todavía somos incapaces de controlar, hay cambios producidos por el tiempo y la enfermedad que siguen produciéndose de manera inexorable.

Conclusiones

Más que por causas racionales o incluso materiales, la atracción que estos dos medios han sentido el uno por la otra se debe a cuestiones sensuales, sensoriales y pulsionales. Como hemos visto, moda y cine se distinguen por una constante lucha de fuerzas: lo sensible y lo suprasensible, lo material y lo inmaterial. Una vez aceptado del irremediable destino de nuestro cuerpo, estos dos medios nos ayudan establecer diálogos a través de la imagen, a tender puentes entre dos polos.

Lejos de ser una cárcel, la moda puede ser un dispositivo que permite al yo establecer un diálogo con su cuerpo. Si entendemos este último como una manifestación de lo Real, la moda puede ser vista como lo simbólico, como una

construcción social. Nada nos limita más que nuestra dimensión física. La moda puede superar esos límites y extender el cuerpo de manera real y metafórica. Es una promesa eterna e inagotable en su renovación constante. El cine por su parte, citando a Jean Cocteau, es la muerte trabajando¹¹. Una y otro nos permiten enfrentarnos a una de las grandes cuestiones y uno de los mayores miedos del ser humano, su desaparición. Por ello, deberíamos explorar sin prejuicios las posibilidades que despliegan ante nosotros.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges (2002) *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BAUDELAIRE, Charles (1995) *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
- BENJAMIN, Walter (2005) *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BUCK-MORSS, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor.
- EVANS, Caroline (2003) *Fashion at the edge. Spectacle, modernity and deathliness*, New Haven, Yale University Press.
- LEOPARDI, Giacomo (2013) *Diálogo de la moda y de la muerte*, Barcelona, Taurus.
- PERNIOLA, Mario (1998) *El Sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama, D.L.
- SHELLEY, Mary (1993) *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Gaviota.
- SIMMEL, Georg (2014) *Filosofía de la moda*, Madrid, Casimiro.
- STOICHITA, Víctor I. (2006) *Simulacros: El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela D.L.
- TEMPLE, Michael y WILLIAMS, James S. (eds.) (2000) *The cinema alone: Essays on the work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- THORPE, Vanessa (26-11-2017) "Still modern after all these years... Marlene Dietrich's ageless charisma", *The Guardian* (Consulta: 01-03-2018) Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/26/marlenedietrich-androgyny-sexuality-exhibitions>.

¹¹ M. TEMPLE y J.S. WILLIAMS (Eds.), *The cinema alone... Op. Cit.*, p. 103.

III- NARRATIVAS Y DISCURSOS

LA LITERATURA ESPIRITUAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII: ESTUDIO Y PROPUESTAS DE FUTURO

Yasmina Suboh Jarabo

Universidad Autónoma de Madrid

yasminajarabo@gmail.com

Resumen: Artículo centrado en la investigación realizada sobre la literatura espiritual del siglo XVII español. El objetivo era estudiar este campo cultural, que tuvo repercusión en la sociedad de esta época. En este tiempo la religión estaba muy presente en la vida cotidiana y ejerció una destacada influencia en la mentalidad social. Debido a ello, hubo un importante número de obras sobre este tema, así como una destacada demanda. Con este trabajo se ha podido observar que la literatura espiritual, en la España de este siglo, no se encontraba en decadencia, como han planteado algunos historiadores. Aunque cada vez se está realizando más estudios, es necesario seguir investigando, para conocer mejor la influencia que ejercieron estas obras religiosas sobre la sociedad y la cultura barroca.

Palabras claves: Literatura espiritual, obras de devoción, hagiografías, Inquisición, sociedad.

Abstract: An article focused on the research carried out on the spiritual literature of the Spanish seventeenth century. The objective was to study this cultural field, which had an impact on society during that period. At that time religion was very present in everyday life and exerted a prominent influence on social mentality. Due to this, there was a significant number of literary works on this subject, as well as a prominent demand. With this work it has been possible to observe that spiritual literature, in the Spain of the seventeenth century, was not in decline, as some historians have argued. Although more and more studies are being carried out, it necessary to continue researching to better understand the influence that these religious works exerted on Baroque society and culture.

Keywords: Spiritual literature, devotional works, hagiographies, Inquisition, society.

Introducción

El artículo se basa en la investigación doctoral realizada, sobre la literatura espiritual en la España del siglo XVII. El objetivo era estudiar esta literatura, su pervivencia, éxito y repercusión, así como su relación con la Inquisición. Este campo cultural enseñaba a todos los fieles cómo llevar una buena vida cristiana y emprender el camino de perfección, que conducía a la unión santificadora del alma con Dios. Para ello, la persona debía purificar su alma con la oración mental, la meditación, las penitencias y las virtudes. Dicha literatura se ha asociado más al siglo XVI y concretamente a dos autores, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, siendo unos grandes desconocidos los autores y obras del siglo XVII español. Este aspecto ya fue señalado por Julio Caro Baroja, y es debido al concepto de decadencia que sobre este ámbito cultural se ha vertido:

Los eruditos modernos en cuestiones de “Espiritualidad” coinciden con otros [...] en centrar su atención en el siglo XVI y desviarla del XVII. En líneas generales podemos decir que sabemos (o podemos saber) mucho más del primero que del segundo. Porque del segundo ha caído el estigma de la decadencia¹.

Han llegado a decir algunos historiadores, como Helmut Hatzfeld², que su declive fue provocado por: la Contrarreforma, la Inquisición, el temor de los autores por escribir libros de contenido espiritual (por las represalias del Santo Oficio), y a la heterodoxia. También, que las pocas obras que se escribieron en esta época carecían de originalidad, siendo meras recopilaciones o copias del siglo XVI, como expuso Guillermo Serés³. No obstante, sólo reconocían a tres autores como los únicos que mantuvieron la esencia de la literatura espiritual del siglo anterior en España: María de Agreda, Eusebio Nieremberg y Miguel de Molinos. Además, comentaron que los verdaderos continuadores de esta literatura fueron los espirituales franceses, cuestión que han mencionado algunos investigadores como Javier Sesé⁴ o José Antonio Maravall⁵.

¹ J. CARO BAROJA. *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Akal, 1978, pp. 32-33 y 44-45.

² H. HATZFELD. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1968, p. 24.

³ G. SERÉS. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 203-205.

⁴ J. SESÉ. *Historia de la espiritualidad*. Pamplona, EUNSA, 2005, pp. 230-233 y 240.

⁵ J.A. MARAVALL. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 43-49.

En realidad, este hecho no fue así. Precisamente fue en el siglo XVII cuando se produjo el mayor florecimiento de esta literatura, con una considerable repercusión, éxito y acercamiento social. El motivo de ello se debió al reforzamiento que se hizo de la Fe católica, tras el Concilio de Trento. Los autores llevaron hasta las cotas más altas el mensaje evangelizador y apostólico, sacando las enseñanzas divinas de los círculos de la Iglesia y dándoselas a conocer a todos los fieles, especialmente a los laicos. Emilio Orozco fue uno de los pocos investigadores que reconoció la importancia de la literatura espiritual del siglo XVII español:

La producción de libros de espiritualidad siguió siendo extraordinaria; ello hace suponer lo que fue la demanda y asimismo la influencia. [...] Precisamente ya en el siglo XVII es cuando más se difunde nuestra literatura mística y su doctrina dentro y aún fuera de España. [...] todo ello se difunde y se divulga [...] lo que en vida de los grandes místicos había estado reducido a sus propios círculos y grupos de religiosos y religiosas y de iniciados del mundo secular⁶.

Debido a este acercamiento social, los autores utilizaron nuevas formas para transmitir sus enseñanzas. Tomaron aspectos de la vida cotidiana o ceremoniales diarios, comunes para todos los fieles, tales como: el Sacramento de la Comunión, la imagen de Cristo, su Pasión, las vidas ejemplares de religiosas y religiosos o debates adaptados a las necesidades de la época. También, emplearon un lenguaje sencillo y realizaban comparaciones con la vida diaria, para que fuera más fácil de entender por los creyentes.

Cada vez son más los investigadores que reconocen las nuevas aportaciones de literatura espiritual de este siglo. Centrado más en los tratados espirituales, se encuentran los estudios de Eulogio Pacho. El historiador señaló el carácter doctrinal, pero sobre todo pedagógico de estas obras, y la repercusión social del Sacramento Eucarístico⁷. Dedicados a las obras de devoción y las hagiografías, están los investigadores Carlos Álvarez⁸ e Isabelle Poutrin⁹. Ambos han señalado la

⁶ E. OROZCO. *Estudio sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco II*. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 383-385.

⁷ E. PACHO. *Apogeo de la mística cristiana. Historia de la espiritualidad clásica española 1450-1650*. Burgos, Monte Carmelo, 2008, pp. 82-83.

⁸ L.C. ÁLVAREZ. *Dechado barroco del imaginario moderno: algunas madejas urdidas y descompuestas del imaginario sociomoderno*. Sevilla, Secretaría de Publicaciones- Universidad de Sevilla, 2010.

⁹ I. POUTRIN. *Le voilet et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

enorme repercusión social que tuvieron estos dos géneros de la literatura espiritual, especialmente entre los laicos. También han destacado la función pedagógica y pastoral del mensaje que transmitieron. Con un carácter más teológico han sido los estudios de Melquiades Andrés¹⁰. Sus trabajos, más enfocados en los tratados espirituales, reconocen las nuevas aportaciones doctrinales de las obras espirituales del siglo XVII español. Enfocadas más a la cultura social están las investigaciones de Rafael Pérez García, dedicadas al interés de la sociedad Moderna por esta literatura. Este historiador indicó además que eran comunes las lecturas en reunión, ya no sólo en el ámbito religioso, sino también en el laico. Hay que tener en cuenta que el nivel educativo en este tiempo era limitado, de ahí las lecturas en voz alta entorno a un grupo de personas¹¹.

Referente a la Inquisición y la literatura espiritual del XVII español, no tuvo una actitud tan represora, como sí sucedió en el siglo XVI. A pesar de ello, sí mantuvo una vigilancia hacia este tipo de obras, pues trataban temas doctrinales. Estas enseñanzas ejercían una cierta influencia en la mentalidad social de esta época. Por ello, el Santo Oficio, no dejó de controlar estos escritos, para evitar malas interpretaciones o que se propagaran ideas heterodoxas¹².

Aun así, todavía queda mucho que investigar dentro de este ámbito cultura. Son bastantes los autores, obras y mensajes, que siguen siendo unos grandes desconocidos. Es necesario recuperarlos y darlos a conocer, para entender mejor la literatura espiritual de la España del siglo XVII.

1. Investigación

Una fuente principal, que ha proporcionado una interesante información sobre la literatura espiritual de la España del siglo XVII, ha sido un legajo de Inquisición que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional¹³. El documento constaba de 89 cartas, procedentes de diversos colegios, conventos y monasterios de toda España.

¹⁰ M. ANDRÉS. *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

¹¹ R. M. PÉREZ GARCÍA. *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento 1470-1560*. Gijón, Trea, 2006, pp. 339, 344-348.

¹² M. J. VEGA RAMOS. "Escandalosos, ofensivos y malsonantes. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro", en *Criticón*, nº120-121 (2014) pp. 137-154.

¹³ Archivo Histórico Nacional. Inq. Leg. 3436. Las demás citaciones que se hagan de esta institución serán con su abreviatura A.H.N. Además del mencionado legajo, otros documentos que ayudaron a completar la investigación fueron los Índices de Libros Prohibidos (desde 1632 hasta 1747), los listados de cartas acordadas, los Edictos de 1623 y 1747, el manuscrito de preparación del índice de 1707, y las cartas inquisitoriales.

Su origen se debe al cumplimiento del Edicto del Inquisidor General, Francisco Pérez de Prado, del 13 de febrero de 1747. Se ordenaba la revisión de todas las bibliotecas eclesiásticas, anotando: las obras prohibidas que había en ellas, los encargados de las mismas, dónde se encontraban estos libros y qué licencias tenían para leer obras prohibidas. El fin era llevar un mayor control, de todos aquellos libros que eran o podían ser perjudiciales para la Fe católica. Un ejemplo de dicho cumplimiento fue la carta del Monasterio de San Claudio de León, del 25 de mayo de 1747:

Mi Señor y Dueño, en cumplimiento del precepto de Vuestra Señoría Illustrísima expedido a los trece de febrero deste presente año, en quanto a la retención de libros prohibidos que el Santo Tribunal y guardados en las librerías públicas de los monasterios, yglesias y colegios, digo que en la deste [...] monasterio de San Claudio de León [...].

Gracias a los listados bibliográficos de estas cartas, se pudo analizar las obras de literatura espiritual de esta época, su destacada creación y producción, así como, se observó que este campo cultural no se encontraba en decadencia. Se estudió también los centros a los que pertenecía cada una de las epístolas, comprobándose la influencia que ejercía, en los fondos de las bibliotecas, el entorno y la orden religiosa. Precisamente fueron los centros ubicados en ciudades principales o universitarias las que aportaron una información más detallada. Registraban el autor, la obra, el año, el lugar de impresión, los tomos que abarcaba y el formato de estos libros:

“Fr. Francisco Galiano, Controversia Dogmática, en latín. Madrid 1696, dos exemplares. Y el mismo en castellano. Madrid 1696. 3, 4^o; Fr. Félix Alamín, Espejo de Verdadera y Falsa Confesión. Madrid 1695. 1, 4^o; [...]; Antonio Velázquez Pinto, Tesoro de los Christianos, dos exemplares. Madrid, 1664. 2, 4^o”¹⁴.

Algunos listados llegaron incluso a emular Índices inquisitoriales, dividiendo sus obras en prohibidas y mandadas expurgar, como el listado del Convento de

¹⁴ Fragmento del listado bibliográfico del Monasterio de San Martín de Madrid, hallado en este legajo.

Santa María de Jesús de Alcalá de Henares¹⁵. En cambio, los conventos situados en las pequeñas villas no proporcionaron muchos datos, pues sus fondos no eran tan extensos y variados. En estas epístolas, las obras eran citadas en el propio texto de la carta, ya que no tenían más. Un ejemplo era la carta del Convento de San Pedro de Pastrana:

[...] Pongo en su consideración, como en este convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana, sólo se hallan al presente en su Archivo, dos libros repetidos de la Inocencia Vindicada, y el Opúsculo de Amadeo Ximeno Lomarense, delos quales no estoi enteramente certificado, si están absolutamente prohibidos, por no hallarse enesta casa el expurgatorio [...].

Hay que tener en cuenta que estas bibliotecas carecían de una intensa actividad. Por el contrario, las situadas en ciudades universitarias o destacadas, necesitaban abastecer las demandas de estudio y trabajo, de los miembros de la congregación como de los alumnos, sobre todo en los colegios.

En lo que concierne a la orden religiosa de estos centros, fue otro dato a analizar, porque también influía en los fondos de sus bibliotecas. Fueron las órdenes jesuita y dominica las que aportaron una mayor información de sus bibliotecas, registrando un gran número de obras. Ambas órdenes se dedicaron en gran medida al estudio y la cultura, actividades que formaban parte de su vida religiosa. Estas órdenes consideraban que, por medio del estudio no sólo se llegaba a Dios, sino que también se le servía. Son de señalar el listado del convento dominico de San Esteban de Salamanca¹⁶ o el Colegio de San Ignacio de la Compañía de Jesús en Valladolid.

Respecto a las demás órdenes, aportaron listados más sencillos, sin demasiada variedad. Se trataban de libros adaptados a las necesidades de sus religiosos, de ahí su escasa diversidad. Aun así, hubo excepciones, como el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, de franciscanos, o el Convento de carmelitas descalzos de Valladolid, que anotaron más libros. En ambos casos, sus bibliotecas eran más nutridas, posiblemente por encontrarse en zonas principales o universitarias. Esto

¹⁵ Este convento, más conocido por el nombre de San Diego, fue uno de los que más información aportó. En su listado, dividido en dos partes, se anotaron las obras prohibidas y las mandadas expurgar. Además, se citaron los años y el lugar de publicación de los libros, aspecto que señalaron muy pocos listados.

¹⁶ La importancia de este convento se debe a su extenso listado de obras prohibidas. El motivo de ello era porque tenía una biblioteca destinada a este tipo de libros.

no significaba que los centros cuyos listados no registraban un mayor número de obras, los libros que poseían en sus bibliotecas fueran inferiores o de poco valor, todo lo contrario. No obstante, para este estudio interesaba más los documentos que aportaban una mayor información de los libros espirituales.

Tras revisarse estos listados, se registraron los títulos pertenecientes a la literatura espiritual. Éstos se dividieron en tres partes, pues la literatura espiritual era un campo cultural mucho más amplio donde tenían cabida diferentes géneros: Tratados espirituales, obras de devoción y hagiografías.

Los tratados espirituales u obras místicas constituyen el género más conocido dentro de la literatura espiritual, llegando incluso a asociarla sólo con él. Estas obras explicaban o analizaban de una manera más formal el camino de perfección, su proceso, los diferentes grados, las vivencias que se tenían en el mismo y la unión del alma con Dios. Fueron bastantes los títulos encontrados en estos listados, siendo algunos de ellos: *Vida espiritual y perfección christiana*, de Antonio Sobrino (Valencia, 1612), *Mística teología y discreción de espíritu*, de Fernando Caldera (publicada en Madrid en 1623 y reeditada en dicha ciudad, en 1629, y en Valencia en 1652), y *Concordancia mística en la cual se trataba de las tres vías purgativa, iluminativa y unitiva*, de Bernardino Planes (Barcelona, 1667).

Las obras de devoción no tenían un carácter doctrinal tan elevado como los tratados espirituales, pero fueron claves para transmitir la vida espiritual y el camino de perfección a los fieles laicos. Su mensaje era cercano, sencillo y más comprensible. Explicaban los medios para desarrollar la vida de perfección, a través de la oración mental, la meditación, las penitencias, las virtudes, el Sacramento de la Comunión, así como la imagen de Cristo, como modelo de vida a seguir y maestro. Dentro de este género, también se registraron bastantes obras como: *Tribunal de la conciencia con la disposición última para la Comunión*, de Hernando de Camargo (Madrid, 1628), *Misterios de la Pasión y muerte de Cristo nuestro Redentor y orden de rezar por ellos de mucha utilidad y provecho para todo fiel cristiano*, de Alberto de Nodal (Salamanca, 1644, y Valladolid, 1664) y *Tesoro de los cristianos que para cada día les dejó Cristo en el verdadero maná sacramentado*, de Antonio Velázquez Pinto, (publicado en Madrid en 1663, que contó con varias reediciones desde 1664 hasta 1669).

Las hagiografías tuvieron un enorme éxito en la sociedad española del Barroco. En ellas, se enseñaba el camino de perfección a través de ciertas vidas espirituales,

sobre todo de religiosas. Estas mujeres tuvieron una gran repercusión social, siendo algunas consideradas como santas en vida. Asimismo, fueron referentes de vida espiritual y de buena vida cristiana. Estas obras tuvieron además una función educativa. Por un lado, con ellas se iniciaban a los más jóvenes en la lectura. Por otro, se les inculcaba una educación católica. Esta cuestión ha sido señalada por Isabelle Poutrin en sus investigaciones¹⁷. No fueron muchos los libros de este género registrados en el legajo, pero los pocos citados fueron de destacada relevancia en el siglo XVII. Uno de estos títulos era *Vida y obras maravillosas de la Beata Águeda de la Cruz*, de Antonio de los Mártires (Madrid, 1612, con dos reediciones en 1622 y 1624). La otra obra era *Nueva maravilla de la gracia descubierta en la vida de la venerable Madre Sor Juana de Jesús María*, de Francisco de Ameyugo (Madrid, 1673). Dicho libro, de considerable repercusión social, tuvo varias ediciones hasta 1677, incluso una en latín publicada en Colonia, Alemania, en 1689.

Se escogieron dos obras espirituales de estos listados, con el fin de analizar con mayor detalle el mensaje, las enseñanzas y las aportaciones de los autores espirituales de la España del siglo XVII. Una de ellas fue el tratado espiritual, *Vida espiritual y perfección christiana*, de Antonio Sobrino. Dicho libro reflejó muy bien lo que fue la mentalidad espiritual de la España de este siglo, dando una mayor importancia a los ejercicios ascéticos, la contemplación y la Pasión de Cristo. La otra pertenecía al género de devoción, *Tribunal de la conciencia*, de Hernando de Camargo. En ella, el autor enseñaba al fiel cómo realizar el camino de perfección por medio del Sacramento de la Comunión, ceremonial más accesible y bien conocido por los creyentes. Este fue uno de los aspectos originales que introdujeron los autores del siglo XVII. Ambos escritores fueron también personajes de prestigio y relevantes en la sociedad española del Barroco. El Padre Sobrino, más conocido por su implicación en el caso de beatificación de Mosén Simón, fue Oficial Mayor de la Corte de Felipe II y Predicador Real de Felipe III. Reconocido como un hombre virtuoso y espiritual, prefirió llevar una vida de recogimiento, dedicada a la oración contemplativa, aunque su estrecha vinculación con la Corte no se lo permitió en algunos momentos¹⁸.

¹⁷ I. POUTRI. "La lectura hagiographique comme pratique religieuse féminine (Espagne, XVI-XVII siècles)", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 33 (2003), pp. 79-96.

¹⁸ Y. SUBOH JARABO. "Fray Antonio Sobrino, de Oficial Mayor de Felipe II a fraile espiritual. Una vida contemplativa que nunca se desvinculó de la Corte", en *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, nº 15 (2019), pp. 69-86.

Fray Hernando de Camargo fue un destacado predicador y un prolífico escritor del Madrid del siglo XVII. Formó parte del círculo de amistades del dramaturgo Lope de Vega, quien le recordó en unos versos en su obra, *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630), y llegó a escribir un poema en el libro de Camargo, *La Virgen de la Humildad y la Humildad de la Virgen* (Madrid, 1634).

También se estudió la censura inquisitorial, en relación con las obras registradas en estas cartas. La mayoría de estas obras se mandaron recoger, prohibir o expurgar en la segunda mitad del siglo XVII o ya en el XVIII, estando, hasta ese momento, circulando sin ningún impedimento. Algunas incluso tuvieron varias ediciones hasta el siglo XVIII. Un ejemplo fue la obra de Hernando de Camargo, publicada en 1628 y mandada recoger en 1646 o la de Fernando Caldera, *Mística teología y discreción de espíritu*, publicada en Madrid en 1623, con dos ediciones en 1629 y 1652, que fue denunciada por ser sospechosa de seguir las teorías de Miguel de Molinos¹⁹, en 1691²⁰. Se aprecia, referente a estos listados, que el número de obras condenadas no fue tan elevado, siendo mayor las expurgaciones, por lo que la acción represora del Santo Oficio, que han señalado algunos investigadores, no fue tal. Más significativas fueron las hagiografías, que tuvieron una mayor prohibición. Los motivos eran por los excesos espirituales que se estaban produciendo dentro de la sociedad, con la aparición de falsas místicas, en muchos casos estafadoras o mujeres que estaba rozando la herejía²¹. Además, estos escritos, en bastantes ocasiones, exponían hechos exagerados e incluso temerarios, que podían ser mal interpretados, especialmente por las mujeres jóvenes, causando graves consecuencias. Así le sucedió a la obra de Francisco de Ameyugo, *Nueva maravilla de la gracia descubierta en la vida de la venerable Madre Sor Juana de Jesús María*, prohibida por la Inquisición en 1679, por las violentas

¹⁹ La espiritualidad de Miguel de Molinos pertenecía a la corriente heterodoxa del quietismo. Se basaba en la contemplación, donde se encontraba la verdad universal. Para llegar a ella había que abandonar todo y ponerse en manos de Dios. Fomentaba la oración mental, en profunda quietud y humildad, sin hacer nada, pues era el Espíritu Santo el que trabajaba en el alma del fiel. Abogaba por la comunión cotidiana, abusando del uso de este Sacramento. Pensaba que por medio de él se adquiriría las virtudes y paz interior. Rechazaba los ejercicios espirituales y las penitencias, que los consideraba obstáculos para llegar a Dios. Asimismo, referente a la humanidad de Cristo, no valoraba su imagen como un medio necesario para unirse a la divinidad.

²⁰ A.H.N. Inq. Leg. 4444, exp. 56.

²¹ M.L. GIORDANO. "Al borde del abismo. "Falsas santas" e "Ilusas" madrileñas en la vigilia de 1640", en *Historia Social*, nº 57 (2007), pp. 75-97. V. PINTO. "La difusión de la literatura espiritual en el Madrid del siglo XVII: los textos de María Bautista", en *Edad de oro*, nº 12 (1993), pp. 243-255.

penitencias de la religiosa, así como por algunas explicaciones, que podían ser mal interpretadas²².

2. Propuestas de futuro

A pesar de los trabajos y análisis realizados por algunos historiadores, interesados por la literatura espiritual de la España del siglo XVII, como ya se ha comentado, aún queda mucho por investigar. Todavía siguen abundando los estudios dedicados al siglo XVI, y los planteamientos considerando al siglo XVII como la época de decadencia de esta literatura en España. Sería conveniente seguir analizando los distintos aspectos y temas dentro de esta literatura. Con ello se conocería mejor su evolución y legado, profundizando en el mensaje, así como enseñanzas que transmitieron, con el fin de poder apreciar más las aportaciones y características de la espiritualidad española del siglo XVII. De este modo, se podrá apartar la idea de copia y carencia de originalidad que tanto se ha mencionado. Hay que rescatar a los autores y obras, que en la actualidad son unos grandes desconocidos, pero que en su tiempo fueron personajes célebres y destacados, cuyos escritos ejercieron una considerable influencia en la sociedad de este siglo.

Habría que continuar investigando las obras de devoción y las hagiografías. Dichos géneros literarios no son tan conocidos y apenas se han estudiado (especialmente las obras de devoción), pero ambos tuvieron una enorme repercusión en la sociedad española del siglo XVII, sobre todo por los laicos. Como señaló Carlos Álvarez, referente a las obras de devoción, tenían un considerable peso en la conducta social y estaban muy presentes en las costumbres estereotipadas de la sociedad²³.

Además, sería muy interesante de analizar la importancia que tuvo el Sacramento de la Comunión en esta literatura, al que recurrieron varias obras devocionales, vinculando este ceremonial con el camino de perfección, como así lo reflejó Hernando de Camargo en su libro. También, la constante presencia de la Pasión de Cristo, con el fin de incitar, así como conmover las almas y conciencias de los fieles, para que llevaran una buena vida cristiana, y dieran gracias a Dios por el gran sacrificio que hizo, para la salvación de la Humanidad. Esta enseñanza estuvo

²² A.H.N. Inq. Leg. 4440, exp. 15.

²³ L. C. ÁLVAREZ. *Dechado barroco del imaginario moderno*. Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 65-66.

incluso ligada con el arte Barroco español, concretamente con la imaginería, siendo bastantes los artistas que recurrieron a estas obras para realizar sus tallas²⁴.

También, convendría estudiar cómo por medio de las hagiografías se inculcó a los fieles la vida espiritual y el camino de perfección. Efectivamente se han hecho algunos trabajos, sobre todo en el ámbito de historia de género, como los realizados por Isabelle Poutrin o María Laura Giordano, ya que la mayoría de las hagiografías eran de religiosas. Pero hay que profundizar más y ver el reflejo de ese camino en estas vidas, sin incidir tanto en el trasfondo sobrenatural de la historia. Dentro del entorno femenino, hay que señalar que los documentos estudiados y las obras analizadas pertenecían al ámbito masculino, pues procedían de conventos de hombres. Habría que investigar la presencia de estas obras en los conventos femeninos, para conocer mejor la implicación e interés de las mujeres en la literatura espiritual. No olvidemos que muchas de ellas destacaron en este campo cultural, durante el siglo XVII, con grandes autoras como Sor Juana Inés de la Cruz o Hipólita de Rocaberti.

Conclusión

La intención de esta investigación doctoral ha sido continuar y ampliar los estudios sobre la literatura espiritual, en la España del siglo XVII. Cabe indicar la importancia que siguió teniendo la cultura española dentro de este ámbito y las grandes aportaciones que hizo. Con ello se desmontan las teorías de decadencia que tradicionalmente se han expuesto y que, en realidad, como se puede apreciar en este artículo, no fue así.

Hay que reconocer que estos estudios son arduos, debido a la complejidad, en algunos momentos, de sus escritos. Asimismo, el hecho de ser una labor interdisciplinar, el historiador tiene que recurrir a la cuestión de la censura inquisitorial, para que la investigación tenga cabida en los estudios históricos. Pero ambos obstáculos no deben suponer un freno para seguir ahondando más en este campo cultural. Sería incluso conveniente la colaboración de nuestros colegas filólogos, para poder conocer mejor la importancia que ha tenido para la historia, la cultura y la literatura universal, las enseñanzas y doctrinas, que los autores espirituales españoles, del siglo XVII, transmitieron a la sociedad. Estos autores no

²⁴ J.C. LÓPEZ PLASENCIA. "Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español", en *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 32, 2007, pp. 448-452.

sólo continuaron el legado de los santos y maestros del siglo XVI, sino que acrecentaron sus mensajes y enseñanzas, haciéndolos más cercanos a toda la sociedad. Si continuamos estudiando la literatura espiritual de la España de esta época, no sólo daremos a conocer las grandes obras, autores y el mensaje espiritual de este siglo, sino también podremos entender mejor muchos aspectos de la cultura y mentalidad religiosa de la Iglesia actual.

Bibliografía

ÁLVAREZ, León Carlos (2010) *Dechado barroco del imaginario moderno*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad.

ANDRÉS, Melquiades (1996) *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

— (1994) *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

CARO BAROJA, Julio (1978) *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal.

GIORDANO, María Laura (2007) “Al borde del abismo. “Falsas santas” e “Ilusas” madrileñas en la vigilia de 1640”, *Historia Social*, no 57, pp. 75-97.

HATZFELD, Helmut (1968) *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos.

LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo (2007) “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, no 32, pp. 448-452.

MARAVALL, José Antonio (1975) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

OROZCO, Emilio (1995) *Estudio sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco II*, Granada, Universidad de Granada.

PACHO, Eulogio (2008) *Apogeo de la mística cristiana. Historia de la espiritualidad clásica española 1450-1650*, Burgos, Monte Carmelo.

PÉREZ GARCÍA, Rafael Mauricio (2006) *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento 1470-1560*, Gijón, Trea.

PINTO, Virgilio (1993) “La difusión de la literatura espiritual en el Madrid del siglo XVII: los textos de María Bautista”, *Edad de oro*, no 12, pp. 243-255.

POUTRIN, Isabelle (2003) “La lectura hagiográfica comme pratique religieuse féminine (Espagne, XVI-XVII siècles)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, no 33, pp. 79-96.

— (1995) *Le voilet et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez.

SERÉS, Guillermo (2003) *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

SESÉ, Javier (2005) *Historia de la espiritualidad*, Pamplona, EUNSA.

SUBOH JARABO, Yasmina (2019) “Fray Antonio Sobrino, de Oficial Mayor de Felipe II a fraile espiritual. Una vida contemplativa que nunca se desvinculó de la Corte”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, no 15, pp. 69-86.

VEGA RAMOS, María José (2014) “Escandalosos, ofensivos y malsonantes. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro”, *Criticón*, no 120-121, pp. 137-154.

LA CONSTRUCCIÓN DEL “WAY OF LIFE” ESTADOUNIDENSE A TRAVÉS DE LOS CÓMICS DE SUPERHÉROES DURANTE LA GUERRA FRÍA

Andrea Hormaechea Ocaña*

Universidad Complutense de Madrid

ahormaec@ucm.es

Resumen: La Guerra Fría se constituyó como una nueva forma de conflicto entre los bloques liderados por Estados Unidos y la Unión Soviética, en él las armas son sustituidas por una guerra psicológica con la que se busca “conquistar los corazones y las mentes” de la población. Para lograr la victoria, se recurrirá a todo tipo de soportes culturales como componentes propagandísticos, entre ellos el cómic, donde se intercalan las historias ensalzando el *American Way of Life* como contraposición al comunismo y los males que representaba.

Palabras clave: Cómic, Guerra Fría, guerra psicológica, comunismo, *American Way of Life*.

Abstract: The Cold War was a new way of conflict between two blocs led by United States and the Soviet Union. Weapons are replaced by a psychological warfare to “win the hearts and minds” of the population. To achieve the victory will be all kinds of cultural media such as propaganda components, such as the comic, where stories were interwoven to extol the *American way of life* as opposed to communism.

Keywords: Comic, Cold War, psychological warfare, communism, *American way of life*.

* FPI de la Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón (BES-2017-082081). Este trabajo se integra en los resultados del Proyecto de Investigación FFI2016-76891-C2-1-P, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea.

Introducción

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se va a encontrar ante dos grandes vicisitudes: por un lado, tiene que hacer frente a una población entusiasta tras la victoria, pero consciente de que, de nuevo, habían tenido que rescatar a Europa en una guerra “que no era la suya”. Por ello, preocupaba altamente la gestión de la recuperación posbélica, en la que tenía que invertir una cantidad creciente de la economía nacional. Por otro lado, la alianza que había existido hasta el momento entre Estados Unidos y la URSS durante la Segunda Guerra Mundial concluye, y se posicionan como las dos grandes potencias mundiales en enfrentamiento abierto. Sin embargo, como es sabido por todos, se quería evitar en cualquier modo el enfrentamiento directo y armado, para convertirlo en uno indirecto y estratégico. Naciendo así lo que se denominó como Guerra Fría.

A lo largo de la Guerra Fría las grandes potencias van a recurrir a diferentes estrategias para alcanzar la victoria en el terreno político, que era el nuevo escenario del conflicto. De este modo, se construye un nuevo epicentro bélico a partir de la gestión de una serie de herramientas socioculturales, en torno a las cuales se constituye un mecanismo propagandístico que sirve como verdadera arma en un constante ataque entre ambos bloques. Se gesta así lo que Frances Stonor Saunders denominó la “Guerra Fría cultural”. Entre esas herramientas el cine, la prensa, la música o los cómics ocupan un puesto prioritario; a través de las cuales se formula un discurso de exaltación de la identidad estadounidense y de lo que se definía como sus grandes valores: democracia, capitalismo e individualismo. De esta forma, se buscaba alentar a la población estadounidense tras haber vivido las penurias del conflicto, evocando aquel estado del bienestar que se venía gestando antes de la guerra y que se trataría de recuperar tras la misma. Una serie de bondades, no sólo materiales, sino también culturales e ideológicas con las que se buscaba revitalizar el espíritu estadounidense.

Su *way of life* se convertiría, a su vez, en otro componente más de los materiales a exportar, ya que era necesario ampliar y reforzar la formación de un bloque esencialmente capitalista y democrático. Estados Unidos utilizará, por tanto, estos mecanismos focalizados en América del Sur y la Europa occidental, representándose como el adalid de estos valores con los que quiere que todos los países que compongan este bloque se sientan identificados. Es importante tener en cuenta que, en esta nueva política de reconversión identitaria o recuperación y

ensalzamiento de su identidad democrática, el papel del Otro es fundamental. Como es habitual, se va a elaborar un imaginario del Otro como el enemigo a batir al ser el representante de todos los negativismos de la sociedad, uniéndose así el anticomunismo o “miedo rojo” al resto de valores ya mencionados.

Teniendo en cuenta todo este contexto, dentro de esas herramientas culturales que he mencionado, el cómic será una de las más recurrentes, a pesar de que es uno de los grandes olvidados al estudiar la propaganda cultural estadounidense durante este periodo. Se recurre en gran medida al cómic por dos motivos: por un lado, por su fácil adquisición, ya que apenas valía 10 centavos, lo que en aquella época era asumible; por otro lado, por su carácter transversal, ya que afectaba a un amplio sector de la población (desde niños hasta adultos y desde clase media-baja a clase alta). Era, por tanto, uno de los sectores del ocio con mayores ratios de consumo.

Durante los años de la Guerra Fría los cómics de superhéroes de las dos grandes compañías (las actuales Marvel y DC) van a posicionarse en lo más alto de las ventas gracias, entre otros, a dos de sus grandes protagonistas: Capitán América y Superman. Éstos van a presentarse como los grandes representantes del americanismo más puro. Su propia personalidad ya les convierte en los adalides de los valores estadounidenses. Son personajes humildes, inocentes y bondadosos, que luchan por el bien de la sociedad, por encima de sus propios intereses. Es más, en el caso de Superman se puede hacer una lectura de éste como aquel inmigrante que llega a los Estados Unidos para cumplir sus sueños y para hacer el bien. Mientras que Capitán América representa los valores de superación, ya que hará todo lo posible por entrar en el ejército y, tras ser rechazado por ser un “tirillas”, correrá un gran riesgo al aceptar participar en un experimento para crear superhombres. Sin embargo, todo este componente propagandístico va a toparse con una auténtica campaña contra el sector del cómic tanto a nivel nacional como en Europa. Será tal la magnitud de la oposición al cómic que se verá en la obligación de “autorregularse” para evitar mayores prohibiciones. Esta autorregulación se plasma en el Comic Code, del que hablaremos más adelante, concretado en un sello que todo cómic que fuera a ser publicado debía llevar en su portada. Este sello garantizaba que los cómics que lo portaban estaban sujetos a las normas temáticas que el propio colectivo había establecido en este código. Según el Comic Code había temáticas que quedaban excluidas de ser presentadas en sus

cómics, como las drogas, el sexo o la violencia descontrolada con el uso de armas de por medio. El número 96 de *Amazing Spiderman* (mayo 1971) era el primero en exponer la problemática de las drogas abiertamente. Aunque no contó con la aprobación de Comic Code, decidió salir adelante con su publicación convirtiéndose en el primer cómic en salir a la venta sin el sello en su portada.

1. Los superhéroes construyendo el *American Way of Life*

2.1. El miedo al comunista en los cómics

Tanto Superman como Capitán América son creaciones previas a la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, de 1938 en el caso del primero y 1941 en el del segundo. Desde sus orígenes van a dar muestras de un posicionamiento político muy claro, enfrentándose en ambos casos al propio Hitler. De hecho, Superman soluciona el conflicto cogiendo a Hitler y a Stalin para presentarles ante la Sociedad de Naciones, para que sean juzgados por los delitos cometidos. Durante este conflicto la propaganda será una constante, los villanos serán esencialmente nazis o japoneses, con características muy estereotipadas, destacando Cráneo Rojo, como el gran enemigo de Capitán América, un personaje que nace como una especie de psicópata nazi (que llegará a llevar entre su simbología el Sol naciente), para luego convertirse en un comunista.

La persecución anticomunista que se da en el ambiente cinematográfico se extiende a otros ámbitos de la cultura estadounidense como el sector del cómic, donde la crítica al comunismo va a ser una constante¹, incrementando exponencialmente el tratamiento de este tema en una cada vez mayor variedad de subgéneros².

Será en este momento cuando nazcan otros personajes como Iron Man, uno de los superhéroes con mayor carga política³. Tony Stark (nombre real de Iron Man) llega a Vietnam en el contexto del conflicto al que son enviados varios diplomáticos estadounidenses. Allí es apresado por los soviéticos y obligado a trabajar a su servicio. Sin embargo, haciendo uso de su extrema inteligencia y sus conocimientos en tecnología, construye una poderosa armadura con la que combate a los

¹ E. C. GARCÍA FERNÁNDEZ y G. URRERO PEÑA. "El cómic", en E. C. GARCÍA FERNÁNDEZ (coord.), *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid, Universidad Europea, 2000, pp. 235-279.

² I. FERNÁNDEZ. "¡Miedo rojo! Las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo", en *Tebeosfera*, 22/10/2012.

³ Su primera aparición fue en el nº 39 de *Tales of Suspense* (marzo de 1963), creado por Stan Lee, Jack Kirby y Steve Ditko.

comunistas, huye de prisión y regresa a Estados Unidos convertido en Iron Man. Es el nuevo adalid en la defensa de las libertades y el mundo libre y en la lucha contra sus opositores, uno de ellos sería su archienemigo El Mandarín (agente de la China comunista)⁴.

Gran parte de la intelectualidad, especialmente la europea, había reaccionado contra el modelo de vida estadounidense y su intención de extenderlo al resto del mundo, utilizando para ello el arte del cómic, entre otras cosas. Como contraposición, surge ese modelo de cómic propiamente norteamericano en el que se va a tratar de mostrar tres aspectos: la depravación política, moral y económica del comunismo; a lo que se contraponen el segundo aspecto, la superioridad política moral y económica de Estados Unidos y su sistema de bienestar; y, por último, la superioridad tecnológica, que se ve amenazada por el peligro rojo. Por tanto, los comunistas quedan retratados como auténticos tiranos en el quinto número de *El increíble Hulk* (1962) o en el número 18 de *Avengers* (1965)⁵; o como figuras grotescas en el número 21 de *Men's adventures* (1953) o el 42 de *Tales of suspense* (1963)⁶. En estos cómics los personajes, que personifican los males del comunismo, experimentaban una transferencia de la depravación del sistema en sus propias figuras, al sufrir una transmutación a nivel físico y moral.

Para que no existiera ningún tipo de duda acerca del origen de estos “monstruos” se les añadía ciertos detalles que hablaban de su procedencia. Así sucede con The Executioner⁷, dictador comunista del ficticio San Diablo y archienemigo del superhéroe Thor, claro contraste entre la perfección del héroe americano y la suma de defectos de la figura comunista. Sería uno más de los múltiples ejemplos que existen en la identificación de comunismo con tiranía, como forma de contrarrestar la idea de la vida política estadounidense basada en el pacto social como originario del Estado y la *civitas*, y la socialista que se muestra como una dominación de la clase oligárquica.

1.2. Cruzada contra los cómics

⁴ G. DÍAZ ALONSO. “Los superhéroes se alistan: El cómic como propaganda política en la II Guerra Mundial y la Guerra Fría”, en *Blog de superhéroes*, 10/09/2012, accesible desde Internet: <<http://blogdesuperheroes.es/reflexion-los-superheroes-se-alistan-el-comic-como-propaganda-politica-en-la-ii-guerra-mundial-y-en-la-guerra-fria>> [Consulta: 20 de febrero de 2017].

⁵ S. LEE, J. KIRBY y D. HECK. *Avengers*, nº 18 (julio de 1965).

⁶ S. LEE, J. KIRBY y D. HECK. *Tales of Suspense*, nº 42 (junio de 1963).

⁷ J. KIRBY, S. DITKO y L. LIEBER. *Journey into Mystery*, nº 84 (septiembre de 1962).

La década de los cincuenta se presenta como una etapa de fuerte presión de fuerzas opositoras contra la industria del cómic. Éste era una de los sectores de mayor influencia dentro de esa expansión de la comunicación de masas en la que se encuadra especialmente a partir de 1895, cuando comienza su publicación masiva en los periódicos. Pronto surgen presiones desde los sectores más reaccionarios de la sociedad estadounidense en pos de un control exhaustivo sobre este medio; siguiendo un modelo parecido a otro caso de autocensura que se dio en la década de los treinta en el cine.

Se suele situar el inicio de esta persecución a partir del editorial de Sterling North para el *Chicago Daily News* del 8 de mayo de 1940 con el título “A National Disaster”⁸, pero, sin duda alguna, uno de los personajes más reconocidos dentro de este reaccionarismo es Fredric Wertham, psiquiatra alemán que adquiere gran fama a partir de 1941 con la publicación de su obra *Dark Legend*, donde se realiza el relato de un adolescente que comete varios asesinatos. Se centra en la descripción de cómo su mundo interior se había construido a partir de una conjunción de fantasías derivadas de la información adquirida a través de la radio, la televisión, el cine o el cómic. Sin embargo, su ataque contra estos medios va a tener su gran obsesión en los tebeos, llegando a plantear una investigación sobre la correlación existente entre este género y la delincuencia entre la juventud en los años 1945 y 1946. Investigación plasmada en *Seduction of the Innocence* (1954)⁹, centrada en cómo la violencia, el sexo, las drogas o la violencia que aparecen de forma constante en los denominados como *crime-comics*; llegó a alcanzar tal grado de divulgación que planteó un debate en la sociedad y se convirtió en el impulsor de este movimiento reaccionario¹⁰.

Otro ejemplo de esta política de ataque masivo al cómic fue la del predicador metodista Jesse Murrell, quien creó en 1948 en Cincinnati un comité para la vigilancia moral de los cómics. Fue tal el revuelo que generó, que el gobernador del estado de Nueva York llegó a plantear en 1949 la prohibición de estos tebeos, aunque sin éxito alguno. Muy similar es el caso de Estes Kefauver, otro de los grandes protagonistas en esta cruzada anticómic, quien impulsó una serie de

⁸ I. FERNÁNDEZ, “¡Miedo rojo!...” *Op. Cit.*

⁹ F. WERTHAM. *Seduction of the Innocent*. Nueva York, Rinehart & Company, 1954.

¹⁰ F. PÉREZ FERNÁNDEZ. “Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y La seducción del inocente”, en *Revista de la historia de la psicología*, vol. 30, nºs 2-3 (2009), pp. 304-305, accesible desde Internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3043381> [Consulta: 12 de febrero de 2017].

sesiones monográficas sobre la delincuencia juvenil, bajo el amparo del Subcomité del Senado.

Así pues, en 1954 se crea *The Comics Magazine Association of America*, una organización gremial que, ante la posible amenaza de que se diera un control político si no se cambiaba el discurso, se vio obligada a realizar una renovación en el sistema. Para ello, elaboró el *Comic Code*, un código deontológico con el que se eliminaban géneros como el *horror comic* o el *crime comic* y todo tipo de contenido considerado para adultos, volviendo a los cómics dirigidos a la infancia¹¹. La compañía EC Comics es la primera víctima de esta campaña liderada por Wertham, al ser uno de los principales productores de historias de terror como *Tales from the Crypt*. Por este motivo, EC Comics, finalmente, tendrá que limitar su edición a la revista de humor *Mad* (1952)¹².

Toda esta persecución ejercida sobre los cómics estadounidenses va a tener su plasmación en las quemas públicas, prohibiciones, normativas reguladoras o la formación de un subcomité de investigación en el Senado en el que participa el propio Wertham. Todo este grupúsculo entiende que se trata de una estratagema con la que debilitar el espíritu nacional y mostrar un Estados Unidos de depravación e inmoralidad.

Este mismo conflicto de posturas se reproduce en Europa, donde los cómics van a sufrir una fuerte crítica desde las filas comunistas que habían experimentado un cierto auge una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Tras el conflicto, el continente europeo comienza a desarrollar una especial atracción por el cómic estadounidense, ya que muchos de ellos eran leídos por las tropas norteamericanas que se encontraban luchando al otro lado del Atlántico, lo que fomentó su irradiación, especialmente, entre británicos y franceses.

Una vez concluida la guerra, el movimiento comunista no quería que aquellas publicaciones permanecieran extendiendo la propaganda capitalista y anticomunista entre los jóvenes europeos. De ahí, la crítica feroz desde la intelectualidad, la política o los simpatizantes comunistas hacia este campo tanto por el contenido como por la forma de expresar sus ideas; ya que la propia

¹¹ P. LOPES. "Culture and Stigma: Popular Culture and the Case of Comic Books", en *Sociological Forum*, vol. 21, nº 3 (septiembre de 2006), p. 402, accesible desde Internet: <<http://www.jstor.org/stable/4540949>> [Consulta: 30 de marzo de 2016].

¹² G. URRERO. "Historia de los cómics en Estados Unidos (1945-2008)", en *The Cult*, 07/11/2008, accesible desde Internet: <<http://www.thecult.es/Comic/historia-de-los-comics-en-estados-unidos-1945-2008.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2017].

combinación de texto y dibujo sufrió una importante crítica por su parte, al entender que se trataba de un movimiento de subcultura por el cual los niños acabarían perdiendo capacidades¹³. Es una crítica a nivel político, pero también ideológico, cultural e incluso nacionalista.

En el caso de la Unión Soviética, el rechazo a este sector viene motivado por el hecho de que tenía algún tipo de inspiración en esas narraciones populares y religiosas llamadas *lubok*, en las que se combinaban ilustraciones con breves textos, según el comunismo soviético de la burguesía de la Rusia zarista, por lo que lo rechaza constantemente y va a buscar su erradicación total. En el caso francés, de hecho, se buscó potenciar este sector ya que se vio como una forma de recuperar un vestigio cultural propiamente francés, ya que gozaron de su propia tradición pictórico-narrativa con las figuras de Jean-Charles Pellerin o Rodolphe Töpffer como máximos representantes de la misma en el siglo XVIII. En esta narrativa se construyen una secuencia de imágenes acompañada de texto, considerada precedente de las *bandes dessinées*. Es más, el propio Partido Comunista Francés había empleado esta técnica de secuencias pictóricas con breves textos en los años treinta como una forma de intentar adoctrinar a la población más joven. Así, la III República se va a caracterizar por el aumento de la popularidad de diarios dirigidos a los niños y a los jóvenes, como sucedió con la revista infantil *Mon Camarade*, promovida por el comunismo francés bajo la dirección de Georges Sadoul, en la que se difundía el ideario comunista. Es decir, en el caso galo se dará una exaltación del nacionalismo al intentar revitalizar historietas propias. Por tanto, en este territorio se rechaza en sí el modelo propiamente estadounidense caracterizado por los “globos” y la reducción del texto.

De forma similar, el comunismo británico también va a emplear argumentos nacionalistas para construir un movimiento de oposición al cómic estadounidense. Al igual que sucedía con el caso francés, Reino Unido contaba con una sólida industria de ilustradores ya desde los siglos XVIII y XIX con figuras como William Hogarth o Henry Bunbury. De hecho, se potenció esta industria al considerarla beneficiosa para los niños porque aumentaba su interés por la lectura y fomenta la alfabetización. Sin embargo, el modelo estadounidense no encajaba en estos beneficios porque no dejaba de ser una sucesión de imágenes con texto muy

¹³ I. FERNÁNDEZ, “¡Miedo rojo!...” *Op. Cit.*

limitado y en su mayoría onomatopeyas; lo que no suponía ninguna aportación a este desarrollo de la alfabetización y era, por tanto, objeto de crítica.

La tendencia general habla de que el cómic estadounidense es una “pseudocultura” que iba a favorecer la reducción del hábito de lectura generando un mundo de analfabetos. Por otro lado, su contenido era el otro factor de mayor preocupación entre el comunismo haciéndose eco de las propias quejas de Wertham.

Lo que subyace debajo de estos personajes es la ejemplificación del hombre hecho a sí mismo que se hace rico gracias al trabajo duro. Sin embargo, en realidad ese trabajo duro acaba siendo sustituido por un enriquecimiento a costa de la miseria de los demás. Lo que en un principio es una mera caricatura de la sociedad, pronto se muestra como un componente ideológico al servicio de los intereses de la misma. Es prácticamente un juego de contradicciones por el cual se intentan transmitir una serie de valores que acaban radicalizándose hasta el punto de convertirse en negativos; un ejemplo de la ferocidad de la economía de mercado¹⁴.

La diferencia principal entre la crítica comunista y la europea hacia el cómic reside en que la primera percibe todos estos valores negativos plasmados en las historietas estadounidenses, no tanto como un problema de desviación sino más bien una simple expresión del *modus vivendi* estadounidense. Es decir, la violencia inusitada o el racismo exacerbado no dejan de ser componentes propios del carácter norteamericano y, por tanto, el cómic los incluye dentro de los valores a extender al otro lado del océano por ser propios de ese capitalismo ideal que se quiere transmitir. Un capitalismo que se identifica con la ley del más fuerte, por lo que es completamente normal que etnias distintas a la caucásica o la propia mujer queden sometidas a la dominación del hombre blanco, ser superior al resto en el contexto de la economía de mercado.

Por tanto, el comunismo veía en los cómics estadounidenses un mero componente propagandístico con el que alcanzar el ansiado imperialismo, pero, en este caso, a nivel cultural, derivando consecuentemente en un imperialismo económico¹⁵. Sin embargo, este mero debate intelectual pronto traspasó esta barrera y llegó al debate jurídico a partir de diversas ordenanzas municipales y leyes estatales destinadas a prohibir la circulación de los cómics. Las dos leyes más representativas en esta regulación, y que permanecen aún hoy vigentes, fueron la

¹⁴ L. SILVA. *Teoría y práctica de la ideología*. México, Nuestro Tiempo, 1985, pp. 141-144.

¹⁵ I. FERNÁNDEZ. “¡Miedo rojo!...” *Op. Cit.*

francesa *Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées a la jeunesse* y la británica *Children and Young Persons Act o Harmful Publications Act* de 1955, con las que se busca proteger a la infancia de las lecturas inapropiadas.

Se aprecia de este modo cómo el interés de EEUU por expandir su forma de vida a través del cómic va a suponer el ensalzamiento del nacionalismo, y el reforzamiento de la identidad europea frente al “invasor”, en esta nueva forma de imperialismo, que se puede denominar como neoimperialismo, imperialismo informal o cultural.

Conclusiones

La evolución del cómic ha sido clara y rápida durante la etapa estudiada, la sociedad va evolucionando y transformándose con base en las circunstancias que le rodean y el cómic con ella. Por tanto, el contexto en el que se elabora una historieta es fundamental para entenderla, incluso la idea que su creador trataba de plasmar. El tratamiento del anticomunismo en los cómics va a ser una constante durante la Guerra Fría, si bien es cierto que va a tener un peso muy similar al de la exaltación de las bondades del *American Way of Life*, lo que servía tanto como una forma de propaganda sobre sus conciudadanos (que adquiriría conciencia de que su modelo de vida era superior al del resto) como sobre la sociedad europea.

Una de las características de la propaganda cultural estadounidense será la de generar un único bloque en el que incluir a Sudamérica y Europa. Se trata de un primer intento desde Estados Unidos por construir un nuevo modelo de imperialismo, en el que ya no es necesario tener una presencia en un territorio para suponer una fuerza base a la hora de ejercer una influencia vital. Un neoimperialismo que le va a servir como una forma de protección frente a la amenaza soviética, construyendo para ello este bloque cultural con el que completar el bloque ideológico y económico ya existente. El problema que se plantea es la diferente recepción que se dará. La sociedad europea asimila desde un principio el *American Way of Life* y lo readapta a su propia forma de vida, e incorpora todos aquellos productos culturales procedentes de esta “neometrópoli”. Incluye el cómic, cuyas historietas van a gozar de un gran éxito ya desde su introducción en plena Segunda Guerra Mundial de mano de los soldados estadounidenses, quienes leían estos tebeos como forma de inhibirse de la situación en la que se encontraban, y quienes extendieron esta costumbre a otros tantos soldados de otras nacionalidades y, de ahí, al resto de la población. Desde las

instituciones se va a producir una rápida respuesta, esencialmente, de carácter nacionalista. Se empieza a plantear que el cómic procedente del otro lado del Atlántico se había convertido en una desvirtuación del ya existente como tal en la Europa de finales de siglo, al convertirlo en un mero entretenimiento sin ningún tipo de profundidad intelectual.

Ahora bien, a pesar de los diferentes intentos a nivel legislativo por lograr frenar el avance de la influencia del cómic sobre la sociedad europea, éste va a convertirse en un sector de gran consumo, incluso en la actualidad en la que muchos de sus personajes se han trasladado a la gran pantalla con el mismo éxito. Por tanto, se trata de una industria en la que, igual que sucede con otros tantos medios de comunicación de masas, Estados Unidos ha logrado imponerse como máximo exponente apartando a Europa como referente cultural en este ámbito; algo que no parece que vaya a cambiar a corto plazo, especialmente teniendo en cuenta que el número de ventas sigue en aumento. Igualmente, se trata de un sector en el que la propaganda se mantiene, por lo que sirve como refuerzo en la labor de expansión de los valores estadounidenses.

Bibliografía

BOOKER, M. Keith (ed.) (2014) *Comics through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas*, California, ABC-CLIO.

COLAN, Gene y LEE, Stan (septiembre de 1970) *Capitán América*, no 117.

CORTÉS GONZÁLEZ, Alfonso; JORGE ALONSO, Ana y MAYA RETAMAR, Rocío de la (coords.) (2002) *Las dimensiones sociales y políticas del cómic*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

DITKO, Steve; KIRBY, Jack y LIEBER, Larry (septiembre de 1962) *Journey into Mystery*, no 84.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y URRERO PEÑA, Guzmán (2000) "El cómic", en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (coord.) *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*, Madrid, Universidad Europea.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Santiago (2013) *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata naturae.

HECK, Don; KIRBY, Jack y LEE, Stan (julio de 1965) *Avengers*, no 18.

KANE, Gil; LEE, Stan y ROMITA JR., John (mayo de 1971) *Amazing Spiderman*, no 96.

LOPES, Paul (septiembre de 2006) "Culture and Stigma: Popular Culture and the Case of Comic Books", *Sociological Forum*, vol. 21, no 3, pp. 387-414, accessible desde Internet: <<http://www.jstor.org/stable/4540949>>.

MARVEL CÓMICS (2015) *Marvel 75 años*, Girona, Panini Comics.

MATTON, Annette (2001) "From Realism to Superheroes in Marvel's The 'Nam", en GORDON, Ian; MCALLISTER, Matthew P. y SEWELL JR., Edward (Eds.) *Comic & Ideology*, Nueva York, Peter Lang Publishing.

MORRISON, Grant (2012) *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*, Madrid, Turner Publicaciones.

NEILA, José Luis y MERINO, Juan Carlos (2016) *Los Estados Unidos la República con vocación de Imperio*, Madrid, Mandala Ediciones.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Francisco (2009) "Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y La seducción del inocente", *Revista de la historia de la psicología*, vol. 30, nos 2-3, pp. 301-309.

SILVA, Ludovico (1985) *Teoría y práctica de la ideología*. México, ed. Nuestro Tiempo.

STONOR SAUNDERS, Frances (2001) *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Madrid, Debate.

VÁZQUEZ-MEDEL, Manuel-Ángel (2001) "Las raíces del cómic", en FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jorge David; LASSO DE LA VEGA GONZÁLEZ, María del Carmen y PINEDA CACHERO, Antonio (coord.) *Cómic, comunicación y cultura. El comic en el nuevo milenio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 11-24.

WERTHAM, Fredric (1954) *Seduction of the innocent*, Nueva York, Rinehart & Company.

WRIGHT, Bradford (2001) *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Maryland, John Hopkins University Press.

LA REBELIÓN DE LAS MUSAS: EL ROL DE LA MUJER EN LAS FICCIONES CINEMATográfICAS SOBRE ESCRITORES

Inés Méndez Fernández

Universidad de Oviedo

uo218172@uniovi.es

Resumen: La representación cinematográfica del escritor aún es mayoritariamente androcéntrica. Ello repercute en la configuración de los personajes femeninos, frecuentemente subordinados al protagonista masculino. *La vida interior de Martin Frost* (2006), *Ruby Sparks* (2012) y *¡madre!* (2017) dan voz a las inspiradoras de la creación literaria: las musas. Nuestro objetivo será analizar la representación que de ellas propone cada cinta, donde subvierten los roles de género tradicionales al luchar por un espacio propio (reflejo de los cambios sociológicos que han favorecido la pérdida de derechos patriarcales). Para ello expondremos tanto las similitudes entre las tres musas como las diferencias en su relación con sus escritores correspondientes.

Palabras clave: Autor, musas, bloqueo creativo, cine.

Abstract: The writer's cinematic representation is still mainly androcentric. That aspect affects the female characters' configuration, frequently subordinated to the male protagonist. *The Inner Life of Martin Frost* (2006), *Ruby Sparks* (2012) and *mother!* (2017) give voice to the source of literary creation: the muses. Our purpose is to analyse the representation of these women in each film, where they subvert traditional gender roles by fighting for a room of one's own (a reflection of the sociological changes that have favoured the loss of patriarchal rights). To this effect, we will expose both the similarities between the three muses and the differences of their relationships with their corresponding authors.

Key words: Author, muses, writer's block, cinema.

Introducción

La imagen del escritor como personaje cinematográfico cuenta con abundantes ejemplos: desde *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) hasta *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017), las luces y sombras de este trabajo se han proyectado en diversos personajes. Unos –como el Charlie Kaufman (Nicolas Cage) de *El ladrón de orquídeas* (*The orchid thief*, Spike Jonze, 2002) o el Jep Gambardella (Toni Servillo) de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013)– sufren un bloqueo creativo que les impide desarrollarse personal y profesionalmente. Otros, como el apacible autobusero encarnado por Adam Driver en *Paterson* (Jim Jarmusch, 2015), integran la literatura en su vida cotidiana sin caer en la angustia existencial del Barton Fink de los Coen (1991). Y, finalmente, autores como el Paul Sheldon (James Caan) de *Misery* (Rob Reiner, 1990) o el Mathieu Vasseur (Pierre Niney) de *El hombre perfecto* (*Un homme idéal*, Yann Gozlan, 2015) desarrollan sus proyectos en los tensos ambientes del *thriller*.

En cuanto a la representación de género, destaca la ausencia de mujeres entre los escritores anteriores. No obstante, sí existen películas sobre modelos de autorialidad femenina, pero, a diferencia de las protagonizadas por sus homólogos masculinos, muestran una preferencia clara por las figuras históricas frente a las enteramente ficticias¹: así, mientras que a los títulos del párrafo anterior podrían añadirse *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, Woody Allen, 1994), *Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, Gus Van Sant, 2000), *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder boys*, Curtis Hanson, 2000), *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011) o *En la casa* (*Dans la maison*, François Ozon, 2012) como ejemplos de filmes no inspirados en autores del canon literario, resulta más difícil hacer lo propio con personajes femeninos: *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), *Swimming pool* (François Ozon, 2003), *Más extraño que la ficción* (*Stranger than fiction*, Marc Forster, 2006), *Expiación* (*Atonement*, Joe Wright, 2007), *Poesía* (*Shi*, Lee Chang-Dong, 2010) o *Su mejor historia* (*Their finest*, Lone Scherfig, 2017) constituyen afortunadas excepciones. Dentro de las cintas enmarcadas en el biopic, podemos mencionar *Las horas* (*The hours*, Stephen Daldry, 2002) –donde la transformación de Nicole Kidman en Virginia Woolf fue recompensada con el Óscar a la mejor

¹ Ese afán por retratar la experiencia vital de las escritoras también se refleja en *Mary Shelley* (Haifaa Al-Mansour, 2017) y *Colette* (Wash Westmoreland, 2018), interpretadas respectivamente por Elle Fanning y Keira Knightley. Asimismo, cabría preguntarse por qué el cine se centra especialmente en autoras anteriores a la primera mitad del siglo xx y descuida a las más contemporáneas.

actriz principal–, *La joven Jane Austen (Becoming Jane)*, Julian Jarrold, 2007) –con Anne Hathaway interpretando a la escritora inglesa– o *Historia de una pasión (A quiet passion)*, Terence Davies, 2015), sobre la poeta estadounidense Emily Dickinson (Cynthia Nixon)².

1. Musas: de la Antigüedad clásica a la contemporaneidad feminista

En las ficciones cinematográficas sobre escritores, la mujer sí ocupa un rol prominente como inspiración o acompañante del protagonista³. Este papel surge en la mitología grecolatina con las nueve Musas, hijas de Zeus y Mnemósine –la personificación de la memoria– que protegían las artes y las ciencias: así, Calíope se ocupaba de la poesía épica; Clío, de la historia; Polimnia, de la pantomima; Euterpe, de la flauta; Terpsícore, de la poesía ligera y la danza; Erato, de la lírica coral; Melpómene, de la tragedia; Talía, de la comedia, y Urania de la astronomía⁴. La elocuencia y las matemáticas se hallaban asimismo entre las ramas del conocimiento tuteladas por las Musas. Este dato es frecuentemente olvidado hoy día, cuando estas criaturas mitológicas parecen intrínsecamente asociadas a las humanidades –en concreto a disciplinas como la escritura, la música o la pintura–. Ello se refleja en las definiciones de *musa* que ofrece el DRAE (‘inspiración del artista o escritor’; ‘ingenio propio y peculiar de cada poeta’). Además, las Musas también evocaban a reyes y gobernantes los discursos más convenientes según el contexto político, lo cual subrayaba su deber de garantizar la paz entre los seres humanos y complementaba su labor de entonar cantos divinos.

Ese vínculo entre musa y creación literaria ha pervivido hasta nuestros días. Así lo demuestran *La vida interior de Martin Frost (The inner life of Martin Frost)*, Paul Auster, 2006), *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2012) y *¡madre!*⁵ (*mother!*, Darren Aronofsky, 2017). En ellas, la mujer auxilia al coprotagonista

² Algunos de los posibles títulos para una lista exhaustiva sobre filmes con escritoras reales como protagonistas serían *Las hermanas Brontë (Les soeurs Brontë)*, André Téchiné, 1979), *Un ángel en mi mesa (An angel at my table)*, Jane Campion, 1990) –sobre la escritora neozelandesa Janet Frame (Kerry Fox)–, *Sylvia* (Christine Jeffs, 2003) –que toma como eje la relación entre Sylvia Plath (Gwyneth Paltrow) y Ted Hughes (Daniel Craig)– o *Lou Andreas-Salomé (Cordula Kablitz-Post)*, 2016), donde Katharina Lorenz interpreta a esta filósofa y escritora ruso-alemana.

³ Contra esta función supeditada a los intereses del autor masculino se rebela Joan Castleman, el personaje de Glenn Close en *La buena esposa (The wife)*, Björn Runge, 2017). Si bien es el marido de la protagonista (Jonathan Pryce) quien acude a recoger el Nobel de Literatura, el galardón le pertenecería a ella por ser la autora real de las obras que él se atribuye.

⁴ P. GRIMAL. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2007, pp. 367-368.

⁵ La razón por la que ambas versiones del título aparecen en minúscula se explicará más adelante. Esta nota pretende evitar que esa licencia artística se tome por un error ortográfico.

masculino, un escritor creativamente bloqueado que logrará superar esa fase gracias a su compañera. No obstante, el tratamiento de esta relación varía según el filme: en *La vida interior de Martin Frost*, el protagonista (David Thewlis) busca liberar a Claire (Irène Jacob) de quienes la han enviado hasta él; por su parte, *Ruby Sparks* reflexiona sobre las relaciones de pareja a través del noviazgo que mantienen Calvin (Paul Dano) y Ruby (Zoe Kazan), recién aparecida en casa de su creador y totalmente desconocedora de su naturaleza ficcional; por último, *¡madre!* nos muestra la inestable convivencia de un poeta bloqueado (Javier Bardem) con su joven esposa (Jennifer Lawrence) desde la perspectiva de ella, quien sufre el impetuoso carácter de su marido y es ignorada en la dinámica familiar.

Tal asociación del hombre con la creatividad literaria y de la mujer con la capacidad de inspirar puede explicarse a partir de lo expuesto por la teórica feminista del cine Laura Mulvey⁶. Para ella, el principal placer ofrecido por el cine es la escopofilia, término relativo al goce proveniente de la observación e íntimamente ligado al voyerismo. Tal actividad estaría codificada aún hoy en un lenguaje patriarcal que convertiría al hombre en observador (*bearer of the look*) y subordinaría a la mujer a la categoría de imagen u objeto contemplado⁷. Así, lo femenino incluiría siempre un componente erótico que marcaría esa cualidad de la mujer para ser observada (*to-be-looked-at-ness*); ese elemento, constante en el cine comercial de Hollywood, ralentizaría la trama principal de un filme, ya que, mientras que el protagonista masculino impulsaría la acción, el personaje femenino propiciaría los momentos de sensualidad, romanticismo o distensión necesarios para que el héroe pueda continuar su labor⁸. La importancia de ella, por tanto, estaría supeditada a él⁹, quien nunca experimentará la misma sexualización que su compañera por ser quien dirige la estructura narrativa. Como aglutinador del punto de vista de la audiencia, esta figura de control omnipotente proyecta una mirada deseante en la coprotagonista femenina, provocando en los espectadores la misma sensación de dominio¹⁰.

⁶ L. MULVEY. "Visual pleasure and narrative cinema", *Visual and other pleasures*. Nueva York, Palgrave, 1989.

⁷ L. MULVEY. "Visual pleasure..." *Op. Cit.*, pp. 16 y 19.

⁸ Esto aún se observa en cintas del universo cinematográfico de Marvel como *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) o *Thor* (Kenneth Branagh, 2011): si bien Pepper Potts (Gwyneth Paltrow) y Jane Foster (Natalie Portman) ocupan puestos de responsabilidad profesional –Pepper acabará dirigiendo Industrias Stark y Jane trabaja de astrofísica–, su presencia en sendos filmes está subordinada al interés romántico que despiertan en el superhéroe protagonista.

⁹ L. MULVEY. "Visual pleasure..." *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 20.

Esa heteronormativa distribución de funciones se cuestiona en las películas aquí analizadas. El bloqueo creativo sufrido por los escritores que aparecen en ellas refleja en última instancia la crisis del sujeto contemporáneo diagnosticada con la posmodernidad –una angustia existencial que va pareja al resquebrajamiento de la masculinidad tradicional–. A grandes rasgos, esta transformación ocurre gracias a tres hechos fundamentales¹¹: la obtención de derechos legales por parte de la mujer a lo largo del siglo XX (votar o disponer de propiedades, por ejemplo); la modificación de los roles de género en las esferas pública y privada (un acceso de la mujer a la universidad y al mercado laboral simultáneo a la paulatina asunción de responsabilidades domésticas por parte del hombre), y la condena explícita de la violencia de género –antes defendida y apenas castigada–. Pese a las lagunas existentes en la erradicación de estos delitos, se ha constatado en los últimos meses una oposición hacia ellos que rompe la complicidad generadora de espacios de dominación masculina: así lo prueban la huelga feminista del 8 de marzo de 2018 impulsada desde España¹², las enérgicas protestas contra la sentencia del caso *La Manada*¹³ o los movimientos *Me Too* y *TimesUp* –surgidos a raíz de los abusos sexuales cometidos por el magnate de Hollywood Harvey Weinstein–.

2. La musa como ejemplo de rebeldía en el cine contemporáneo

2.1. La vida interior de Martin Frost

En línea con ese intento de romper los roles de género tradicionales, las películas aquí analizadas muestran unos vínculos entre musa y escritor que intentan rebelarse contra la subordinación narrativa de los personajes femeninos al protagonista. *La vida interior de Martin Frost* presenta al autor del título en la casa de campo de unos amigos, el matrimonio Restau, donde busca la tranquilidad que le falta en Nueva York para escribir. Una mañana, Martin despierta acompañado de una desconocida que se identifica como Claire, la sobrina de Diane Restau. Pese a recelar inicialmente de su presencia, ambos terminan congeniando; días después,

¹¹ J.-J. COURTINE. “Impossible virilité”, en A. CORBIN, J.-J. COURTINE y G. VIGARELLO (Dirs.), *Histoire de la virilité 3: La virilité en crise? Le XX^e-XXI^e siècle*. París, Seuil, 2011, pp. 9-10.

¹² M. V. GÓMEZ y J. MARCOS. “Movilización histórica por la igualdad de las mujeres”, *El País*, 09/03/2018.

¹³ Elena AVANZAS ÁLVAREZ analiza en “Yo sí te creo: lenguaje, intención comunicativa y crímenes” (*Oculto Lit*, 20/11/2017) la importancia de los actos de habla en el tratamiento de casos tan sensibles como la violación múltiple ocurrida en los sanfermines de 2016. Puesto que el tema central de “La rebelión de las musas” nos impide profundizar más en este asunto, remitimos al lector a las diversas noticias aparecidas en los medios de comunicación para conocer tanto los detalles judiciales y las actitudes de los implicados como la oleada de protestas contra la sentencia emitida, considerada en exceso benevolente con los agresores.

Claire enferma y no mejora pese a los cuidados de Martin. Una llamada a los Restau confirma que, en efecto, Claire no es quien dice ser. Dada la conexión entre ambos, Martin prefiere no indagar sobre ese asunto, mas se ha percatado de la insistencia de Claire en que acabe el relato en el que ha trabajado durante su convalecencia. Cuando finalmente acude a mostrárselo, la halla muerta en la cama. Para entonces, Martin ha atado cabos: el objetivo de Claire era desbloquearle creativamente y ayudarle a terminar su historia; una vez alcanzado esto, su musa –de apellido *Martin*– pierde su razón de ser y debe morir.

Aquí, la película muestra un cambio sustancial en los roles de género tradicionales. Martin resucita a Claire quemando su relato sin dudarlo (“Treinta y siete páginas por tu vida, Claire. El mejor negocio que he hecho en la vida”¹⁴). Si bien ello reiteraría el papel del hombre como héroe salvador, cualquier implicación sexista quedaría eclipsada por el hecho de que, al quemar su relato, Martin realiza un acto no solo desinteresado, sino también perjudicial para su propia carrera. Aunque Claire sea una entidad fantasmal, Martin no la considera inferior a él. A diferencia del escritor de *¡madre!* –quien sacrifica a su propia esposa para seguir escribiendo– o del Calvin de *Ruby Sparks* –que emplea la escritura para coartar la libertad de Ruby e intentar convertirla en la mujer de sus sueños–, Martin sabe que su relato no merece perdurar si, a cambio, Claire muere (“Tú eres la primera persona... que me importa más que yo mismo. Es así de sencillo”¹⁵).

Ahora se desencadena un nuevo conflicto en la historia: ella, que ya había ayudado anteriormente a músicos y pintores –lo cual, además, refuerza la asociación actual entre las musas y las humanidades–, insiste en que su resurrección no debería haber ocurrido y teme lo que le puedan hacer quienes la han enviado. Por otra parte, el vínculo de la musa con el escritor no termina aquí, pues más adelante aparece Anna James (Sophie Auster), una joven de aspecto desaliñado y excelente voz que presta sus servicios a Jim Fortunato (Michael Imperioli), un vecino de Martin que compagina su trabajo de reparador de calderas con el de pésimo novelista en ciernes.

Así, al final de la película se ha establecido un triángulo de cooperación entre los personajes: Martin insta a Claire a abandonar su existencia fantasmal y controlar su propia vida, a la vez que cobija a Anna cuando esta cae en las negligentes manos de Fortunato; por su parte, Claire –quien comparte origen con Anna– explicita la

¹⁴ P. AUSTER. *La vida interior de Martin Frost*. Barcelona, Anagrama, 2007, p. 65.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 81.

necesidad de ocuparse de la joven (sus superiores la han enviado antes de completar su formación humana) y suaviza el carácter de Martin; finalmente, Anna aporta a ambos la alegría necesaria para sobrellevar una relación vetada en el plano físico durante un año –tiempo en el que, por orden de los superiores de Claire, Martin no podrá tocarla o hablarle a no ser con los ojos vendados o mirándola en un espejo–. El viaje final a Nueva York, con la risueña «Polly Wolly Doodle» cantada por Anna de fondo, muestra la solidez del grupo que han forjado. Así, musas y escritor conviven en un mismo plano, carente de relaciones de dominio.

2.2. *Ruby Sparks*

Por su parte, *Ruby Sparks* reflexiona no solo sobre el vínculo entre un escritor y su propia obra, sino también sobre la necesidad de modificar las directrices que han regido hasta ahora las relaciones de pareja. Calvin Weir-Fields se nos presenta como un joven retraído y de pésima vida sentimental. Autor de una novela exitosa diez años atrás, cree que las mujeres en principio atraídas por él lo están no por su personalidad real, sino por la idea preconcebida que tienen de él a partir de su libro. Ello, unido a la idealización romántica de Calvin sobre el amor, incide en su propio aislamiento; a su soledad también se suma un bloqueo creativo producto de las expectativas que recaen sobre él para igualar o superar la calidad y el éxito de su primera obra. Incapaz de hallar un tema interesante, Calvin empieza a soñar con Ruby Sparks, una joven que le inspira para escribir hasta tal punto que se enamora de ella. En su papel de creador, Calvin asigna a Ruby un físico deseable y un carácter risueño y despistado, no exento de complicaciones personales.

Un día, al igual que Claire en *La vida interior de Martin Frost*, Ruby aparece súbitamente en casa de Calvin. Sin embargo, a diferencia de Claire, ella ignora su identidad como personaje ficcional. Sí conoce la profesión de Calvin, pero la actitud inicial de Ruby desconcierta a su propio creador: lejos de sentirse incómoda o aturrida ante la nueva situación, se comporta como si estuviesen sentimentalmente unidos. Las dudas de Calvin sobre la autenticidad de Ruby lo llevan a huir de ella hasta que, finalmente, se da cuenta de que otros también pueden verla. Así, decide aprovechar esta oportunidad para alcanzar la felicidad personal que siempre ha deseado.

Sin embargo, el conflicto llega cuando Ruby decide buscar actividades al margen de la relación. Hasta entonces, cual Dios del cristianismo, Calvin había decidido no escribir más sobre Ruby por considerarla absolutamente perfecta. Ahora, temeroso de perderla, manipula sus emociones; así, la hace pasar de la depresión por haberle dejado a la euforia por estar juntos y, finalmente, la devuelve a la calma tras percatarse de su error. Ruby encarnaría así el acceso de la mujer a esferas ajenas a la estrictamente amorosa, mostrándonos la anacronía del modelo de amor romántico tradicional. Además, tal obsesión estaría haciendo fracasar a Calvin como autor: escribir implica enfrentarse a millones de posibilidades narrativas, por lo que seleccionar un personaje concreto y sus circunstancias restringe los desarrollos futuros de la historia e impide la creación de propuestas ficcionales incoherentes con el relato; Calvin olvida que decidió diseñar a Ruby de una manera concreta y, en vez de cederle el espacio necesario para desarrollarse ficcionalmente, opta por dirigir su carácter.

Ese control prosigue en la fiesta tras la cual Calvin acusa a Ruby de flirtear con el novelista Langdon Tharp (Steve Coogan). Ruby le reprocha esa excesiva vigilancia y le recuerda que es su novia, no una abstracción, lo cual despojaría a Calvin de cualquier autoridad sobre ella. Esa afirmación nos recuerda a los lamentos iniciales de Calvin sobre la idealizada percepción que las mujeres tenían de él; sin embargo, nuestro protagonista ha cometido el mismo error al concebir a Ruby como una encarnación de la novia perfecta. Ello, unido al desconocimiento que hasta ahora Ruby ha tenido sobre su naturaleza ficcional, hace fracasar el noviazgo: tras mostrar a la joven su verdadero origen obligándole a ejecutar acciones aleatorias tecleadas en su máquina de escribir, Calvin se da cuenta de que ha actuado con crueldad y la libera. Mientras que, en *La vida interior de Martin Frost*, Claire anhela quedarse junto a Martin por la reciprocidad de su amor, Ruby huye de Calvin en cuanto tiene oportunidad. Vemos así reflejadas las consecuencias de la premisa en que cada relación se ha basado.

No obstante, al igual que en la cinta de Paul Auster, *Ruby Sparks* ofrece una segunda oportunidad a la pareja protagonista. Si, en el caso de Martin y Claire, ese momento llegaba con la quema del manuscrito, para Calvin y Ruby ocurre cuando, tras publicar él con éxito su nueva novela –basada en la convivencia de ambos–, se encuentra a una chica idéntica a Ruby. Ella, leyendo precisamente su libro, parece reconocerle vagamente; sin percatarse de que Calvin es el autor de la novela,

comenta que a un amigo suyo le ha parecido pretenciosa. Calvin desvela su identidad y ella, tras disculparse, le pide comenzar de cero sin saber el final del libro, lo cual él acepta con una sonrisa. Calvin ha aprendido la lección y no volverá a su comportamiento anterior. Por tanto, la película no subordina el rol femenino al masculino, sino que deconstruye los mitos del amor romántico y apuesta por un modelo de relación más flexible y empático con los intereses del otro.

2.3. ¡madre!

El último de nuestros ejemplos será *¡madre!* –ya desconcertante desde la minúscula del título–. Sus protagonistas no responden a nombres propios; en los créditos, denominaciones genéricas del tipo *hombre, mujer o hijo mayor* ocupan su lugar. La pareja protagonista es referida como *madre* y *Él*, lo cual marca sus rasgos identitarios fundamentales: el personaje de Jennifer Lawrence es una joven que ama a su marido y hace todo lo posible para que este encuentre la felicidad en la casa donde ambos residen; por su parte, el poeta bloqueado al que da vida Javier Bardem demuestra un temperamento ocasionalmente irascible y, aunque parece amar sinceramente a su esposa, ignora las quejas de ella cuando llegan a su vivienda una serie de desconocidos encabezados por la pareja adánica de Ed Harris y Michelle Pfeiffer.

De las cintas hasta ahora tratadas, la de Aronofsky es la que más voz otorga a la protagonista femenina. Mientras que *La vida interior de Martin Frost* adopta el punto de vista de Martin, y en *Ruby Sparks* era Calvin alrededor de quien se articulaba la aparición de ella, en *¡madre!* prima la perspectiva de la joven encarnada por Jennifer Lawrence. Como espectadores, sabemos qué ocurre en el filme porque ella lo ve o sufre en sus propias carnes: el desdén de su marido, la muerte de su recién nacido a manos de los fanáticos seguidores de *Él* –cuya mayúscula alude directamente a una entidad divina omnipotente– y la destrucción final de una casa a la que ella había dedicado incontables horas de su tiempo. Esa circunscripción de ella a la esfera doméstica –unida a sus deseos de crear un hogar armonioso y su estrecho vínculo con todo lo relativo a la vida– llega a su máxima expresión con el bebé que siempre ha deseado. Frente a la insistencia del padre en mostrarle el niño a sus seguidores, ella subraya su cualidad de madre con una entonación marcada en el título original mediante una cortante exclamación de cierre.

El personaje de Lawrence comparte dos rasgos con la Claire de *La vida interior de Martin Frost*: una naturaleza fantasmal integrada en una personalidad y un cuerpo humanos, y una subordinación inicial al éxito profesional de su compañero. No obstante, mientras que Martin ignora al principio la verdadera identidad de Claire y prefiere sacrificar su relato antes que perderla, *Él* sabe en todo momento quién es su pareja, a la que llama incluso «mi diosa» o «la inspiración». Además, el origen y la muerte de la protagonista en *¡madre!* revelan la egolatría del marido, quien despoja de todo a su mujer para iniciar un ciclo donde una nueva musa ocupará el lugar de la anterior.

La actitud de los miembros de la pareja nos lleva al terreno de la violencia simbólica, donde el dominado aplica a su relación con el dominador unos moldes establecidos desde el punto de vista de este último (de ahí que la violenta reacción de *madre* ante los tratos recibidos no ocurra hasta el final)¹⁶. Tales categorías se cimentan en una división sexual del trabajo que “confiere al hombre la mejor parte”¹⁷ al estar androcéntricamente construida y universalmente acordada. Esta “se ve investida por la objetividad de un sentido común”¹⁸ causante de que las propias mujeres reproduzcan esos patrones sexistas en sus vínculos más íntimos.

La entrega desinteresada por parte del personaje de Jennifer Lawrence hacia su esposo refleja la situación actual de la mujer en el ámbito familiar, donde los cuidados aún no han sido lo bastante repartidos entre ambos sexos. Así, el tiempo de ella pertenecería automáticamente a los receptores de esas atenciones; incluso si la mujer –como ocurre en *¡madre!*– explicitase la necesidad de un espacio propio, la sociedad podría denegárselo sistemáticamente. En la película, el agotamiento psicológico de la protagonista derivará en una explosión de ira que se saldará con la quema de su propia casa. Ese acto desmedido también la destruirá a ella misma –momento de agonía que *Él* aprovecha para extraer de su cuerpo la gema a partir de la cual tanto esta *madre* como sus predecesoras han sido creadas–.

Conclusiones

La figura de la musa abunda en las películas sobre escritores. Su presencia aún vehicula el modo más frecuente de representación femenina en este tipo de ficciones. No obstante, los eventos sociopolíticos que han favorecido tanto la

¹⁶ P. BOURDIEU. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2016, p. 50.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 49.

igualdad entre hombres y mujeres en las últimas décadas como un cambio de mentalidad global se han traslucido en una representación de la mujer como un ente activo que cuestiona el rol tradicional de la musa. El punto de vista elegido en *¡madre!* reivindica la necesidad de otorgar voz a quienes, por dedicarse a labores no remuneradas, son sistemáticamente ignorados; *Ruby Sparks* aboga por compartir momentos en pareja sin abandonar nuestros propios intereses, y de *La vida interior de Martin Frost* aprendemos que la literatura importa, mas no tanto como nuestros seres queridos.

Por último, también resulta llamativo que la musa aparezca con tanta profusión en películas de este tipo. Si bien la conexión con ellas transformaría a los escritores en seres privilegiados, esa dependencia también podría ser vista como un demérito para su trabajo, pues serían las musas quienes realmente tendrían capacidad creativa. Ese vínculo –un tópico para algunos– es cuestionado y adaptado a la actualidad gracias a las tres películas aquí analizadas: sus protagonistas femeninas bajan del pedestal de diosas para, enfrentándose a la complejidad de lo humano, luchar por el mismo espacio que los autores a quienes inspiran.

Bibliografía

- AUSTER, Paul (2007) *La vida interior de Martin Frost*, Barcelona, Anagrama.
- AVANZAS ÁLVAREZ, Elena (20/11/2017) "Yo sí te creo: lenguaje, intención comunicativa y crímenes", *OcultalIt*, <<https://www.ocultalit.com/ensayo/te-creo-lenguaje-intencion-comunicativa-crimenes/>>. [Consulta el 18/05/2018].
- BOURDIEU, Pierre (2016) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- COURTINE, Jean-Jacques (2011) "Impossible virilité", en CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges (Dir.) *Histoire de la virilité 3: La virilité en crise? Le XX^e-XXI^e siècle*, París, Seuil.
- GÓMEZ, Manuel V. y MARCOS, José (09/03/2018) "Movilización histórica por la igualdad de las mujeres", *El País*, <https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956_654616.html>. [Consulta el 18/05/2018].
- GRIMAL, Pierre (2007) "Musas", *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, pp. 367-368.
- MULVEY, Laura (1989) "Visual pleasure and narrative cinema", *Visual and other pleasures*, Nueva York, Palgrave, pp. 14-26.

Filmografía

ARONOFSKY, Darren (2017) *¡madre!*, Estados Unidos, Paramount Pictures.

AUSTER, Paul (2007) *La vida interior de Martin Frost*, España/Portugal/Francia, Cameo/Tornasol Films.

DAYTON, Jonathan y FARIS, Valerie (2012), *Ruby Sparks*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.

IV- UNA MIRADA SOCIOCULTURAL AL NORTE DE ESPAÑA

“QUE NO ENTREN LOS MOROS”: REFLEXIONES SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE TROPAS COLONIALES EN LA REPRESIÓN DE LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE DE 1934 EN ASTURIAS

Jorge Villanueva Farpón

Universidad de Salamanca

jorgevillafar@gmail.com

Resumen: La huelga revolucionaria convocada a principios de octubre de 1934 en toda España tomó en Asturias el cariz de revolución. Las distintas organizaciones de izquierda se unieron en la Alianza Obrera, que durante dos semanas mantuvo una lucha desigual contra las fuerzas gubernamentales. Para sofocar la insurrección armada, el entonces ministro de la Guerra eligió al general Franco para orquestar las operaciones militares que sofocarían la revolución. Franco, quien conocía bien la región, decidió emplear contingentes de tropas coloniales contra los revolucionarios, consciente de la eficacia y los métodos de lucha colonial característicos de las tropas de Regulares y del Tercio. El objetivo del presente texto es identificar, partiendo de varios documentos y testimonios de la época, el papel de estas tropas coloniales en la represión de la revolución, así como abordar las consecuencias de esas prácticas de guerra colonial que quedarían grabadas en la memoria colectiva de la región.

Palabras clave: Revolución de 1934, Asturias, Regulares, Legión, colonialismo.

Abstract: The revolutionary strike summoned at the beginning of 1934 in Spain turned into a revolution in Asturias. The different leftist organisations joined together in Alianza Obrera, and during two weeks it maintained an unequal fight against governmental forces. In order to extinguish the armed uprising, the Minister of War chose General Franco to orchestrate the military operations that would extinguish the revolution. Franco, who knew well the region, decided to employ contingents of colonial troops against the revolutionaries, well aware of the effectiveness and the modus operandi of Regulares and Legion troops. Based on different documents and testimonies from the period, the aim of this paper is to deal with the role of these colonial troops in the repression of the revolution, as well as to address the consequences of those colonial war practices that would remain in the collective memory of the region.

Keywords: Revolution of 1934, Asturias, Regulares, Legion, Colonialism.

1. Introducción

La entrada en el Gobierno presidido por Lerroux de varios miembros de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) tuvo como consecuencia la convocatoria de una huelga general revolucionaria por parte de la UGT y de la sede central del PSOE. En todo el territorio el Gobierno dominó rápidamente la situación, excepto en Barcelona, donde el presidente de la Generalitat, Companys, declaró la independencia de Cataluña; independencia que apenas duraría un día. Por el contrario en Asturias (y en menor grado en León y Palencia), la huelga se tornó en revolución, y sus protagonistas, aún en evidente desventaja, mantuvieron durante dos semanas un feroz enfrentamiento con las fuerzas enviadas por el Gobierno a sofocar la revolución¹⁹.

Ante esta nueva situación, la respuesta del gobierno no se hizo esperar. El entonces ministro de la Guerra, Diego Hidalgo, eligió al general Francisco Franco para que se encargara de las operaciones que habrían de acabar con la revolución²⁰. Franco, que había sido ascendido en marzo de 1934 a general de División, conocía bien la región por tener intereses familiares y por haber participado en 1917, a las órdenes del general Burguete, en la represión de la anterior huelga revolucionaria como comandante²¹. El general Masquelet, entonces Jefe del Estado Mayor nombrado por Azaña, fue dejado de lado por no gozar de la confianza de Hidalgo ni de Franco, quien se instaló en el Ministerio y dirigió todas las operaciones a distancia²². Se nombró a Yagüe Jefe del Ejército de África para las operaciones en Asturias, quien junto con Franco había servido en los Regulares y en el Tercio como oficial. Ambos mantenían una relación de amistad y sabían de la eficacia y métodos de ambos cuerpos militares.

El cuerpo de Regulares había sido creado en 1911 por el teniente coronel Dámaso Berenguer, fruto de la idea de formar una fuerza de choque compuesta por marroquíes tras la campaña de Marruecos de 1909. Los soldados se reclutaban entre los desertores de la zona francesa y entre los cuerpos del ejército del sultán, si bien la principal razón para alistarse era económica. La Legión (o Tercio) se creó

¹⁹ M. KERRY. *Unite, Proletarian Brothers! Radicalism and Revolution in the Spanish Second Republic, 1931-6*. Londres, University of London Press, 2020, p. 131.

²⁰ Hidalgo sentía especial admiración por Franco, de quien se consideraba *descubridor*: E. LÓPEZ, J. ÁLVAREZ JUNCO, M. ESPADAS BURGOS y C. MUÑOZ TINOCO. *Diego Hidalgo. Memoria de un tiempo difícil*. Madrid, Alianza, 1986, pp. 169-175.

²¹ J. RODRÍGUEZ MUÑOZ. *La revolución de octubre de 1934 en Asturias. Orígenes, desarrollo y consecuencias*. Oviedo, Prensa Asturiana, 2010, p. 345.

²² M. R. de MADARIAGA. *Los moros que trajo Franco... La intervención de tropas coloniales en la guerra civil española*. Barcelona, Martínez Roca, 2002, p. 128.

en 1920 como respuesta a la necesidad de paliar los problemas que generaba el reclutamiento forzoso de soldados peninsulares. El Alto Comisario Dámaso Berenguer aceptó la propuesta del teniente coronel Millán Astray de crear un cuerpo de ejército extranjero similar a la *Légion Étrangère* francesa. Este cuerpo contribuiría a depender menos de los contingentes marroquíes, más difíciles de controlar, y aportaría a ejército una nueva fuerza de choque de gran disciplina y lealtad a sus mandos superiores. Ambos cuerpos del ejército se asemejaban en su papel y comportamiento en lo que a las prácticas de guerra colonial se refiere. Las razias a poblados de la montaña rifeña, con los consiguientes saqueos, robos y violaciones eran prácticas habituales durante las operaciones militares que tuvieron lugar en la zona que correspondía al Protectorado de España en Marruecos.

El presente estudio se fundamenta en distintas fuentes primarias consultadas en archivos militares, testimonios de la época recogidos tras la represión de la insurrección e incluidos en trabajos de recopilación, así como en la consulta de varios textos académicos y estudios específicos. A través de ellos, se ha tratado de demostrar cómo, durante la represión de la revolución en Asturias, el ejército traído de Marruecos actuaría en la región como si de una guerra colonial se tratase, asumiendo la población asturiana el lugar de los cabileños marroquíes.

2. Las tropas coloniales en la represión

2.1. Movimientos de las tropas coloniales

Una vez dispuestas las órdenes desde Madrid, el día 8 de octubre embarcó en Ceuta la VI Bandera de la Legión al mando del comandante Antonio Alcubilla, que desembarcó en el puerto de Gijón el día 10. La V Bandera de la Legión, al mando del comandante Ramojos Ortigosa, y el Tercer Tabor de Regulares de Ceuta nº3, con el comandante Ruiz Marset al frente, embarcaron en el vapor mercante *Capitán Segarra*²³, que desembarcó al Tabor de Ceuta en la madrugada del día 12. A lo largo de ese mismo día continuaba desembarcando la V Bandera de la Legión, que junto con el Tabor de Ceuta había hecho trasbordo en Vigo el día 11 al buque de guerra *Cervantes*²⁴; un total de dos mil ciento treinta efectivos entre regulares y

²³ En algunas obras posteriores el nombre del vapor aparece como *Segura*. En este caso, se ha decidido utilizar los nombres que aparecen en los telegramas e informes de la época.

²⁴ "Diario de operaciones del Tercer Tabor del Grupo de Regulares de Ceuta nº3", *Archivo General Militar de Madrid*, 049010 GFRI, p. 24.

legionarios²⁵. El *Cervera*, que transportaba al Batallón de Cazadores de África nº8, desembarcó en La Coruña antes de llegar a Gijón para dejar bajo arresto al teniente coronel Miguel López Bravo, que se mostraba contrario a la represión de sus «hermanos mineros²⁶». Por el frente sur, desde León por el Puerto de Pajares, llegarían unos días después el resto de tropas coloniales. El día 14 llegaría el Tercer Tabor de Regulares de Tetuán nº1 con el comandante Sáenz de Buruaga²⁷, y el día 17 llegaría la III Bandera de la Legión bajo el mando del comandante Bartomeu. Esta Bandera, junto con el Batallón de Cazadores nº3 de África, había embarcado en Melilla con dirección a Cataluña, donde no llegaron a entrar en combate²⁸. Según los informes, desde el 15 de octubre se movilizaron en Asturias un total de dos mil setecientos efectivos de Regulares y del Tercio, repartidos en dos tabores de Regulares (mil cien hombres) y tres Banderas de la Legión (mil seiscientos hombres²⁹).

Tras afianzar su posición en Gijón y acabar con la resistencia, escasa y falta de munición, la columna de Yagüe se dispuso a avanzar hacia Oviedo tras ser reforzada el día 12 por el Tabor de Ceuta y la V Bandera. Este mismo día confluirán en Oviedo con la columna de López Ochoa, Jefe del Cuerpo de Ejército en Asturias, y liberarán el Cuartel Pelayo, que estaba siendo asediado por los revolucionarios desde su llegada a Oviedo. El día 13 el Tabor de Ceuta nº3, encuadrado en la columna de Yagüe, ocupaba la Cárcel Modelo, la Estación del Norte, San Pedro de los Arcos y parte de las faldas del Naranco, el Depósito de Máquinas y el Hospital. Esta misma columna será la responsable de acabar con la resistencia en el resto de Oviedo y sus alrededores en los días sucesivos, finalizando su cometido el día 16. El día 17 marcharían a Trubia y ocuparían la fábrica de armas, mientras López Ochoa negociaba con Belarmino Tomás, el entonces líder del Comité Revolucionario, las condiciones de la rendición³⁰. Finalmente, el día 19 por la mañana las tropas gubernamentales entrarían en las cuencas mineras sin resistencia y de forma

²⁵ “Conferencia telefónica con el Delegado de la transmediterránea a las 13,45 del día 11 de octubre de 1934”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.4, 6/30.

²⁶ H. FRANCO CASTAÑÓN. “La armada en la Revolución de Octubre de 1934”, *Revista Española de Historia Militar*, nº 52 (2004), p. 191.

²⁷ “Historial del Grupo de Regulares de Infantería Tetuán nº1”, *Archivo General Militar de Madrid*, 048010 GFRI, p. 20.

²⁸ “Movimiento de fuerzas llevado a cabo en la primera decena del mes de octubre de 1934, para sofocar el movimiento revolucionario en España”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.2114, 17, 1/4.

²⁹ “Resumen de fuerza en Asturias desde el 15 de octubre”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.6, 13, 1/11.

³⁰ E. LÓPEZ OCHOA. *Campaña militar de Asturias en octubre de 1934 (Narración táctico-episódica)*. Madrid, Yunque, 1936, p. 161.

aparentemente pacífica, como habían acordado en la negociación (si bien no faltaron los saqueos, robos y violaciones).

Tras el final de las operaciones militares, la Guardia Civil, en colaboración con la Guardia de Asalto, recogió el testigo de las operaciones encargadas del mantenimiento del orden hasta que la «pacificación» se diera por concluida. Según los informes, el 3 de noviembre fue repatriada una Bandera de la Legión, junto con dos Batallones y dos Baterías, quedando aún en Asturias trece mil efectivos³¹. En lo que a tropas coloniales se refiere, a lo largo de noviembre fueron embarcados de nuevo a Ceuta los dos tabores de Ceuta y Tetuán. El Tercer Tabor de Ceuta fue trasladado de Oviedo (donde permanecía desde el día 20 de octubre) a Gijón, donde prestaría servicios de seguridad hasta su embarco en el *Capitán Segarra* en la noche del día 15 de noviembre³². El Tercer Tabor de Regulares de Tetuán, que se encontraba en Oviedo desde el día 21 de octubre, fue también trasladado a Gijón el día 5 de noviembre, de donde partió en el mismo barco que el anterior tabor con dirección a Ceuta y después a Tetuán³³.

Pese al retorno de estas fuerzas, aún quedaron en la región asturiana la V y VI Bandera de la Legión, con un total de cuarenta oficiales, cincuenta y cinco suboficiales y poco más de mil soldados³⁴. A 18 de diciembre estas Banderas forman parte de la columna de Oviedo (una de ellas formaba parte anteriormente de la columna de Mieres, mandada por Yagüe), y el Batallón de África nº8 (con quinientos cincuenta efectivos) está integrado en la columna de Mieres. Es posible que este paso de una Bandera del Tercio al mando de López Ochoa se deba a las desavenencias surgidas entre éste y el teniente coronel Yagüe en lo que a las prácticas y estrategias militares se refiere. López Ochoa, republicano y masón, era partidario de la negociación y del cese de las hostilidades cuanto antes mientras que Yagüe, como Franco, se decantaba por el uso de la fuerza militar y la eliminación de cualquier foco de resistencia con contundencia³⁵. En otro informe con fecha de 19 de diciembre se propone retirar tropas peninsulares y enviar a Asturias la III Bandera del Tercio³⁶. La decisión de mantener a los legionarios en Asturias responde posiblemente al temor de nuevos focos de resistencia y a la

³¹ "Resumen de fuerza..." *Op. Cit.*, p. 11.

³² "Diario de operaciones del Tercer Tabor..." *Op. Cit.* p. 22.

³³ "Historial del Grupo de Regulares..." *Op. Cit.*, p. 20.

³⁴ "Resumen de fuerza..." *Op. Cit.*, p. 22.

³⁵ S. SÁNCHEZ. *Fact and Fiction: Representations of the Asturian Revolution (1934-1938)*. Leeds, Manley, 2003, p. 38.

³⁶ "Resumen de fuerza..." *Op. Cit.*, p. 28.

consciencia del temor que estas tropas inspiran en la población, que junto con los soldados marroquíes habían protagonizado los episodios más sangrientos de la represión.

2.2. *Prácticas de guerra colonial*

Los primeros actos de saqueo y pillaje tuvieron lugar en Gijón, tras el desembarco de las tropas coloniales y durante la ocupación de los barrios obreros de La Calzada y Cimadevilla³⁷. Tras asegurar el control de Gijón, las tropas gubernamentales se dirigieron a Oviedo. En los barrios donde la resistencia revolucionaria había sido más intensa, la llegada de las tropas coloniales desencadenó una sucesión de actos brutales como asesinatos a sangre fría, mutilaciones y vejaciones de civiles que, a los ojos de las tropas, habían colaborado con los revolucionarios. Barrios como Villafría, San Lázaro, San Esteban de las Cruces o la falda del Naranco y San Pedro de los Arcos fueron escenario de dichos episodios. Además de los barrios periféricos, muchos comercios y viviendas del centro de la ciudad también sufrieron saqueos y pillajes por parte de las tropas. Uno de los testimonios recogidos en las obras posteriores a la revolución explica que en aquellos días, el patio del Hospital Provincial «estuvo convertido en un zoco donde se podía comprar desde una joya y vestidos de hombre y de mujer hasta colchones, camas, radios, muebles, bicicletas...³⁸».

Los actos más atroces y sonados, además de los múltiples fusilamientos e incineraciones, fueron las mutilaciones y las decapitaciones de las víctimas. Madariaga ha abordado el tema de las similitudes entre la campaña de Asturias y la Guerra del Rif por los métodos utilizados (razias y bombardeos). El patrón se repetía de nuevo: «entrada a sangre y fuego, seguida de saqueo, destrucción, violaciones y matanzas de la población civil³⁹». Al igual que en Marruecos, en esta ocasión el robo y el botín eran tolerados por los oficiales de tropa, que en muchos casos encubrían la actuación de sus hombres ante las posibles denuncias, para compensar la escasa paga y mantener la moral de la tropa. En algunos casos incluso se alentaban y premiaban estos comportamientos, como el jefe de

³⁷ «Los soldados peninsulares o mercenarios, iban cargados de sábanas, mantas colchones, de todo lo que habían podido juntar... lo primeros que habían llegado, moros y legionarios, habían hecho saco de lo que era útil, de lo que podía ser transportado a cuello y ser vendido sin demasiada dificultad». N. MOLINS I FÁBREGA. *UHP. La insurrección proletaria de Asturias*. Madrid, Júcar, 1977, p. 157.

³⁸ N. MOLINS I FÁBREGA. *UHP. La insurrección... Op. Cit.*, p. 188.

³⁹ M.R. de MADARIAGA. *Los moros que trajo Franco... Op. Cit.*, p. 297.

Regulares que puso precio «al más lujoso collar de orejas cristianas⁴⁰». A los presos, heridos o muertos, les cortaban las orejas y las ensartaban en un alambre para confeccionar dicho collar. La misma fuente recoge cómo uno de los oficiales se paseaba con dos cabezas cortadas de revolucionarios sujetas al cinturón, a modo de trofeo. Aunque en muchas de las fuentes que recogen estas prácticas solamente se mencione a los Regulares como protagonistas, lo cierto es que los métodos de esta tropa y del Tercio se asemejaban tanto que es difícil distinguirlos, si bien los marroquíes aparecían habitualmente como protagonistas por su fama de crueles y salvajes, tanto en España como en el resto de Europa⁴¹. Actos como destripamientos, decapitaciones y mutilaciones eran habituales entre las tropas de choque. Las mutilaciones de orejas y de testículos serían extensamente practicadas en España durante la Guerra Civil, y están recogidas en novelas como *La forja de un rebelde* de Arturo Barea. Las decapitaciones, sin constituir un ritual propiamente dicho, aparecen en las fuentes históricas desde los primeros tiempos del dominio musulmán. Los sultanes y otros jefes militares y políticos las practicaban de forma frecuente con sus enemigos. Podemos rastrear esta práctica en fuentes de los califatos omeya y abasí, pasando por los reinos almorávides y almohades, y aparecen también en fuentes andalusíes⁴².

Otro tipo de mutilación recurrente en las fuentes que tratan la represión tiene por objeto a las mujeres. Según dichas fuentes y testimonios, los soldados coloniales les cortaban los pechos a las mujeres además de cometer actos de violación. Esta práctica, además de una muestra de dominación o represalia, aparece documentada en una crónica de Teresa de Escoriaza en la que narra que una joven española, capturada por los marroquíes durante un combate, había sufrido la mutilación de sus pechos, además de haber sido violada en repetidas ocasiones⁴³. Durante la toma de Málaga por el bando franquista, entre la población que huía se comentaba que «los moros vienen violando y cortando el pecho a las mujeres⁴⁴». Como apunta Manuela Marín, esta práctica recuperaba el mito religioso de Santa Águeda, una santa martirizada con la mutilación de sus pechos y

⁴⁰ A. VALDÉS. *¡Asturias! (Relato vivido de la insurrección de Octubre)*. Valencia, Verdad, 1935, p. 346.

⁴¹ M.R. de MADARIAGA. *Los moros que trajo Franco... Op. Cit.*, p. 301.

⁴² M. FIERRO. "Decapitation of Christian and Muslims in the Medieval Iberian Peninsula: Narratives, Images, Contemporary Perceptions", *Comparative Literature Studies*, vol. 45, nº 2 (2008), pp. 137-165.

⁴³ T. de ESCORIAZA. *Del dolor de la guerra. Crónicas de la campaña de Marruecos*. Madrid, Pueyo, 1921, pp. 77-81.

⁴⁴ X.M. NÚÑEZ SEIXAS. *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 296-318.

cuyo culto estaba difundido en toda España⁴⁵. Es posible que esta imagen estuviera muy presente en la memoria colectiva y que se convirtiera en un símbolo más del rechazo al «moro».

3. La represión y la (des)información

3.1. La censura y la prensa de derechas

Tras la rendición de los revolucionarios, la violencia no cesó. López Ochoa fue apartado de su puesto, y el mantenimiento del orden quedó entonces en las manos de la Guardia Civil y del Tercio. El Parlamento había sido suspendido, la pena de muerte fue restaurada y la censura de prensa, especialmente en los periódicos de izquierdas, actuó con dureza hasta principios de enero de 1936⁴⁶. La prensa de derechas inició una feroz campaña en la que atribuía barbaridades, asesinatos y violaciones de miembros del clero que escandalizaron a sus lectores. Los sectores más conservadores españoles exigían dureza a un gobierno en crisis que, de otra parte, ya había comenzado una represión implacable contra la población civil asturiana, personificado en el comandante de la Guardia Civil Lisardo Doval Bravo. Las investigaciones llevadas a cabo por periodistas independientes y por varios diputados del Partido Radical, entre ellos Clara Campoamor, desmintieron las leyendas que aparecían publicadas en periódicos y obras acerca de las supuestas atrocidades revolucionarias⁴⁷. Según indagaciones posteriores, los asesinatos cometidos por el bando revolucionario se redujeron al fusilamiento de una veintena de personas, todas del sexo masculino⁴⁸.

Desde el Gobierno se eximió de responsabilidades a las tropas ante las denuncias presentadas posteriormente por cientos de familiares y víctimas. El propio Yagüe desmentía cualquier tipo de acusación en una entrevista al diario *Región*⁴⁹. Un informe del Auditor de División Eugenio Pereiro Courtier sobre la actuación del Ejército en la represión de la revolución, del mismo modo, exculpa a

⁴⁵ M. MARÍN NIÑO. *Testigos coloniales: españoles en Marruecos (1860-1956)*. Barcelona, Bellaterra, 2015, p. 362.

⁴⁶ S. SÁNCHEZ. *Fact and Fiction... Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁷ Como ejemplos de esta campaña: *El Debate*, 17/10/1934; *Diario de Madrid*, 20/10/1934 o *ABC*, 29/10/1934.

⁴⁸ G. BRENAN. *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. Barcelona, Backlist, 2008, p. 389.

⁴⁹ «El teniente coronel Yagüe niega que las tropas hayan cometido desmanes», *Región*, 10/11/1934.

las tropas y desmiente los actos de barbarie de los que se las acusaba⁵⁰. Además, tras los sucesos revolucionarios, cuando los familiares de las víctimas del día 13 iban a pedir la partida de defunción, les obligaban a declarar que éstos habían sido muertos por los revolucionarios el día 11. Cuando el solicitante se negaba, no conseguía el documento. Como las tropas gubernamentales no entraron en Villafría hasta el día 13, con esas partidas de defunción se las libraba de responsabilidad⁵¹.

En el Consejo de Ministros del 7 de enero de 1936 retornó la normalidad constitucional y se levantó la censura de prensa, además de proponerse la disolución de Cortes y la convocatoria de elecciones para el 16 de febrero. A partir de entonces, varios periódicos comenzaron a sacar a la luz lo ocurrido durante los sucesos de octubre de 1934. En ellos aparecen multitud de testimonios, fotografías y declaraciones de familiares y víctimas, en especial en los barrios periféricos de Oviedo⁵². Las múltiples obras publicadas acerca de la Revolución también recogen testimonios de lo acaecido en estos barrios, así como los informes de los diputados que viajaron a Asturias tras los sucesos, en especial los de Félix Gordón Ordás y Vicente Marco Miranda⁵³. Todos ellos tienen en común la violencia gratuita, la represión de la población civil y los asesinatos, torturas y mutilaciones a sangre fría.

4. Conclusiones

Durante la represión de la Revolución de octubre de 1934 en Asturias, las tropas coloniales trajeron consigo, con la connivencia de sus oficiales y mandos, las prácticas de guerra que habían conseguido «pacificar» el Protectorado. Sin existir una distinción clara entre la actuación de los Regulares y del Tercio, las fuentes de la época se centran en «el moro» como agente salvaje y brutal, capaz de cometer los actos de barbarie que hemos analizado con anterioridad. Esta visión del «Otro», del marroquí, que ya existía en el imaginario colectivo español, quedará reforzada tras los sucesos de octubre. No obstante, estas acciones eran consideradas «normales» cuando tenían lugar en Marruecos, dado que las víctimas eran también

⁵⁰ Informe que al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra eleva el Jefe de la Misma. Auditor de División D. Eugenio Pereiro Courtier, 13 de octubre de 1934 al 20 de febrero 1935, Archivo General Militar de Ávila, C.2, 8, 1/17.

⁵¹ S/A. La represión en Asturias. Reporte sindicalista, p. 21.

⁵² Como ejemplos de estos periódicos: *El Socialista* (del 9/01/1936 al 25/01/1936) o *La libertad* (del 9/01/1936 al 29/01/1936).

⁵³ J.C. IGLESIAS RODRÍGUEZ, D. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. MARGOLLES BERAN y R. GARCÍA RIESGO. *Villafría 1934. Luz en la memoria*. Oviedo, 2012, p. 69.

«salvajes». Pero cuando las víctimas eran europeas, españolas en este caso, estos actos de crueldad no se medían por el mismo rasero⁵⁴.

Para resolver la problemática de utilizar tropas coloniales para reprimir un movimiento revolucionario en el país colonizador, debemos recurrir a la *etnificación* o construcción del «Otro», externo y caricatural, que conlleva una simplificación y una deshumanización del enemigo⁵⁵. Con este proceso se eliminan los problemas de utilizar un antiguo «Otro», el «moro», contra un nuevo enemigo, un nuevo «Otro», el «rojo». Asturias fue descrita ahora como un nuevo Rif que se había sublevado cuando España, bajo un gobierno de centro-derecha, volvía a recuperar su verdadera identidad y estaba siendo atacada por un enemigo moderno, la Unión Soviética⁵⁶. De otra parte, la dura represión en Asturias había creado por todo el país un movimiento de simpatía a favor de los revolucionarios. Uno de los principales motivos de apoyo y de solidaridad fue el ejemplo de la unión de toda la clase trabajadora bajo Alianza Obrera, que inspiraría el futuro Frente Popular. Este, a su vez, hizo de la absolución de todos los presos revolucionarios su buque insignia para las elecciones de febrero. Al mismo tiempo, Gil Robles como ministro de la Guerra con Franco como su mano derecha, reorganizó el ejército y eliminó a todos los oficiales de tendencias izquierdistas. Se transfirió el control de la Guardia Civil al Ministerio de la Guerra, y desde su puesto de Jefe del Estado Mayor, Franco consiguió forjar un ejército antirrepublicano mientras Mola, como Jefe del Ejército de Marruecos, purgaba éste de elementos liberales y mejoraba su capacidad combativa. Paradójicamente, los sucesos de octubre de 1934 servirían a los golpistas como factor legitimador de su “Cruzada de Liberación”, y así lo reproduciría a historiografía franquista durante los años de dictadura⁵⁷. Por último, es conveniente señalar que la represión de la Revolución de octubre de 1934 sirvió de campo de prácticas a Franco en el uso de tropas coloniales en la península. Su eficacia y brutalidad en la región presagiaba lo que habría de ocurrir en el resto de la península a partir de julio de 1936.

⁵⁴ M. R. de MADARIAGA. *Los moros que trajo Franco... Op. Cit.*, p. 298.

⁵⁵ R. W. REIBER y R. J. KELLY. “Substance and Shadow: Images of the Enemy” en R.W. REIBER (ed.). *The Psychology of War and Peace. The Image of the Enemy*. Londres, Springer, 1991, pp. 3-39.

⁵⁶ S. BALFOUR. “El otro moro en la guerra colonial y la guerra civil” en J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD (ed.), R. RAHA y M. AKALAY (cols.). *Marroquíes en la guerra civil española: campos equívocos*. Barcelona-Granada, Rubí-Diputación Provincial de Granada, 2003, pp. 65-110.

⁵⁷ D. RUIZ. *Octubre de 1934. Revolución en la República española*. Madrid, Síntesis, 2008, pp. 380-382.

Bibliografía

Fuentes primarias

“Conferencia telefónica con el Delegado de la transmediterránea a las 13,45 del día 11 de octubre de 1934”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.4, 6/30.

“Diario de operaciones del Tercer Tabor del Grupo de Regulares de Ceuta nº3”, *Archivo General Militar de Madrid*, 049010 GFRI, pp. 24-27.

“Historial del Grupo de Regulares de Infantería Tetuán nº1”, *Archivo General Militar de Madrid*, 048010 GFRI, pp. 18 a 20.

“Movimiento de fuerzas llevado a cabo en la primera decena del mes de octubre de 1934, para sofocar el movimiento revolucionario en España”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.2114, 17, 1/3 a 11.

PEREIRO COURTIER, Eugenio (1935) “Informe que al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra eleva el Jefe de la Misma. Auditor de División D. Eugenio Pereiro Courtier, 13 de octubre de 1934 al 20 de febrero 1935”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.2, 8, pp. 1 a 20.

“Resumen de fuerza en Asturias desde el 15 de octubre”, *Archivo General Militar de Ávila*, C.6, 13, 1/11 a 14.

Testimonios de la época

LÓPEZ OCHOA, Eduardo (1936) *Campaña militar de Asturias en octubre de 1934 (narración táctico-episódica)*, Madrid, Yunque.

S/A (c.1935) *La represión en Asturias. Reporte sindicalista*.

VALDÉS, Alejandro (1935) *¡Asturias! (Relato vivido de la insurrección de Octubre)*, Valencia, Verdad.

Resto de bibliografía

BALFOUR, Sebastian (2003) “El otro moro en la guerra colonial y la guerra civil” en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.), RAHA, Rachid y AKALAY, Mustafá (cols.) *Marroquíes en la guerra civil española: campos equívocos*, Barcelona-Granada, Rubí-Diputación Provincial de Granada, pp. 65-110.

BRENAN, Gerald (2008) *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*, Barcelona, Backlist.

ESCORIAZA, Teresa de (1921) *Del dolor de la guerra. Crónicas de la campaña de Marruecos*, Madrid, Pueyo.

- FIERRO, Maribel (2008) "Decapitation of Christian and Muslims in the Medieval Iberian Peninsula: Narratives, Images, Contemporary Perceptions", *Comparative Literature Studies*, vol. 45, no 2, pp. 137-165.
- FRANCO CASTAÑÓN, Hermenegildo (2004) "La armada en la Revolución de Octubre de 1934", *Revista Española de Historia Militar*, no 52, pp. 184-194.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Julio César, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, David, MARGOLLES BERAN, Arantza y GARCÍA RIESGO, Rubén (2012) *Villafría 1934. Luz en la memoria*, Oviedo.
- KERRY, Matthew (2020) *Unite, Proletarian Brothers! Radicalism and Revolution in the Spanish Second Republic, 1931-6*, Londres, University of London Press.
- LÓPEZ, Elsa, ÁLVAREZ JUNCO, José, ESPADAS BURGOS, Manuel y MUÑOZ TINOCO, Concha (1986) *Diego Hidalgo. Memoria de un tiempo difícil*, Madrid, Alianza.
- MADARIAGA, María Rosa de (2002) *Los moros que trajo Franco... La intervención de tropas coloniales en la guerra civil española*, Barcelona, Martínez Roca.
- MARÍN NIÑO, Manuela (2015) *Testigos coloniales: españoles en Marruecos (1860-1956)*, Barcelona, Bellaterra.
- MOLINS I FÁBREGA, Narcís (1977) *UHP. La insurrección proletaria de Asturias*, Madrid, Júcar.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2006) *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons.
- REIBER, Robert W. y KELLY, Robert J. (1991) "Substance and Shadow: Images of the Enemy" en REIBER, Robert W. (ed.) *The Psychology of War and Peace. The Image of the Enemy*, Londres, Springer, pp. 3-39.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Javier (2010) *La revolución de octubre de 1934 en Asturias. Orígenes, desarrollo y consecuencias*, Oviedo, Prensa Asturiana.
- RUIZ, David (2008) *Octubre de 1934. Revolución en la República española*, Madrid, Síntesis.
- SÁNCHEZ, Sarah (2003) *Fact and Fiction: Representations of the Asturian Revolution (1934-1938)*, Leeds, Manley.

LA REPRESIÓN DE LAS MUJERES EN ASTURIAS (1937-1941), A TRAVÉS DE LOS CONSEJOS DE GUERRA Y DE LOS TRIBUNALES DE RESPONSABILIDADES POLÍTICAS

María Covadonga Fernández Fernández

Universidad Complutense de Madrid

covadongaferfer@gmail.com

Resumen: El franquismo organizó un sistema represivo con el objetivo de controlar a la población y erradicar a la disidencia. La institucionalización jurídica de esta represión se cristalizó en los Tribunales de Responsabilidades Políticas, los Consejos de Guerra y los centros penitenciarios. Las mujeres no fueron ajenas a esta represión de carácter económico, político y sociocultural, basada en la retórica de género del nacionalcatolicismo. De esta manera, este estudio analiza la represión padecida por las mujeres en Asturias a través de los aparatos punitivos señalados, desde la caída del Frente Norte el 21 de octubre de 1937 hasta 1941, año anterior a la reforma de la Ley de Responsabilidades Políticas.

Palabras clave: Franquismo, mujeres, represión, Asturias, Tribunales de Responsabilidades Políticas, Consejo de Guerra, centros penitenciarios.

Abstract: The Francoism organized a repressive system aiming at controlling the population and eradicating dissidence. The legal institutionalization of this repression was crystallized in Political Responsibilities Tribunals, War Councils, and penitentiaries. Women were not alien to this economic, political and sociocultural repression, based on the nationalcatholicism gender rhetoric. Thus, this study analyzes the repression suffered by women in Asturias by means of the punitive apparatus indicated, since the fall of the North Front on 21st October 1939 to 1941, the year before the Political Responsibilities' Law reform took place.

Keywords: Francoism, women, repression, Asturias, Political Responsibilities Tribunals, War Councils, penitentiaries.

1. Introducción.

La represión franquista no debe tener una única lectura porque su aplicación no fue homogénea, sino adaptativa al sujeto y al entorno. El sujeto de este estudio son las mujeres asturianas, una categoría atravesada por la interseccionalidad y en comunicación con el contexto histórico y sociocultural. Para desentrañar la lógica del poder represivo franquista se analizarán tres estructuras claves en su construcción: el aparato legislativo, con la creación de Consejos de Guerra permanentes y la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939; el jurídico, a través de los Consejos de Guerra y los Tribunales de Responsabilidades Políticas, y el punitivo mediante las cárceles. También, a raíz del marco procesal se constatará la participación de los poderes locales y de la propia ciudadanía en la red represiva franquista. Con todo ello, se pretende dirimir la implicación que tuvieron estos mecanismos represivos para las mujeres asturianas.

1.1. Estado de la cuestión.

La obra más completa sobre la represión de las mujeres en Asturias es *Mujeres contra el franquismo en Asturias (1937-1952)*¹ de Claudia Cabrero Blanco. Está dividida en tres partes: la primera corresponde a la represión económica, ideológica y moral, la segunda a la represión política en el primer franquismo, y la última a la resistencia y lucha antifranquista. En este estudio la autora no ha analizado profusamente los cauces jurídicos de los Consejos de Guerra y Tribunales de Responsabilidades Políticas. Tampoco existen monografías a nivel provincial asturiano sobre la actuación de ambos poderes jurídicos durante el franquismo². No obstante, sí hay obras regionales sobre los Consejos de Guerra: *La libertad es un bien muy preciado*³ y *Los xugos pa uncir, les fleches pa pinchar*⁴. En cuanto a los centros penitenciarios, esta temática es la que presenta una mayor producción bibliográfica en lo referente a la represión franquista ejercida sobre las mujeres. Para Asturias cabe señalar la obra *Desde la cárcel. Memorias de los*

¹ C. CABRERO. *Mujeres contra el franquismo (Asturias 1937-1952). Vida cotidiana, represión y resistencia*. Oviedo, KRK, 2006.

² Para el estudio del aparato jurídico republicano durante la Guerra Civil en Asturias destaca la investigación de P. L. ALONSO. *La justicia republicana en Asturias: La actuación del tribunal popular provincial y otros organismos jurídicos especiales durante la guerra civil (1936-1937)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2016.

³ M. LARUELO. *La libertad es un bien muy preciado: Consejos de guerra celebrados en Gijón y Camposancos por el ejército nacionalista al ocupar Asturias en 1937: testimonios y condenas*. Gijón, En la Estela de Albedaran, 1999.

⁴ I. DÍAZ y E. ABAD. *Los xugos pa uncir, les fleches pa pinchar. Guerra y Represión en Cangas de Onís y Parres (1937-1945)*. Madrid, Silente Memoria Histórica, 2012.

*presos/as del franquismo en Asturias*⁵ que surgió con el propósito de homenajear a las víctimas-supervivientes de los centros penitenciarios franquistas asturianos, en concreto de la Prisión Provincial de Oviedo. Este estudio versa, entre otros aspectos, sobre la historia de la referida cárcel y la experiencia de las mujeres que estuvieron ahí recluidas durante la posguerra. Anterior a esta publicación es *Ejecutados y fallecidos en la cárcel del Coto, Gijón: la represión franquista en Asturias* de M. Enriqueta Ortega Valcárcel⁶, que recoge una relación de ejecutados y fallecidos en dicha prisión sin ahondar en la vida carcelaria.

1.2. Metodología.

Las mujeres vertebradoras de este estudio son las titulares de los 19 expedientes de responsabilidades políticas iniciados entre 1937-1941 que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Asturias. En este archivo también se consultaron diez expedientes carcelarios de dichas mujeres. En cuanto a sus consejos de guerra, se han analizado los trece existentes en el Archivo Militar Intermedio Noroeste (AMIN). Para tener más información sobre la trayectoria de estas mujeres más allá del marco cronológico de este estudio, se examinaron cinco expedientes del fondo del Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas del Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH). Además, con el propósito de obtener más información sobre su experiencia penitenciaria, se buscaron los expedientes carcelarios de las prisiones a las que fueron trasladadas desde Asturias. Únicamente se conserva el de una de ellas en su paso por Saturrarán.

Para contrarrestar la información contenida en la documentación oficial ha sido analizado el testimonio oral de Ángeles Flórez Peón⁷, que está depositado en el Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA). Esta fuente oral aporta datos de interés sobre la celebración de los Consejos de Guerra y el encarcelamiento femenino, entre otros aspectos.

2. La construcción jurídica de la represión.

⁵ I. DIAZ y M. C. PAREDES. *Desde la cárcel. Memorias de los presos/as del franquismo en Asturias*. Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 2018.

⁶ M. E. ORTEGA. *Ejecutados y fallecidos en la cárcel del Coto, Gijón: la represión franquista en Asturias*. Avilés, Azucel, 1994.

⁷ Ángeles Flórez Peón ha dejado escrita su experiencia carcelaria en unas memorias, las cuales han sido consultadas por contener información no contemplada en su testimonio oral. A. FLÓREZ. *Memorias de Ángeles Flórez Peón "Maricuela"*. Oviedo, Fundación José Barreiro, 2009.

Desde los primeros instantes de la sublevación, los tribunales castrenses fueron los encargados de juzgar los “delitos contra la patria”⁸. La jurisdicción militar, pilar fundamental del ordenamiento del nuevo sistema jurídico entre 1936 y 1945⁹, fue legitimada en base a la declaración de Estado de Guerra. Para erradicar la disidencia, el régimen franquista creó los Consejos de Guerra permanentes y las jurisdicciones especiales que dirimen sobre la Ley de Responsabilidades Políticas y la Ley para la Represión de la Masonería y del Comunismo.

El 9 de febrero de 1939 fue aprobada la Ley de Responsabilidades Políticas (LRP), punto culmen de un “expolio legal comenzado tres años antes”¹⁰. La sed de venganza del régimen hacia los vencedores apareció recogida en esta ley. El 1 de octubre de 1934¹¹ fue la fecha desde la cual se exigieron responsabilidades políticas, ampliando el abanico cronológico con respecto a su antecedente legislativo, el Decreto 108 de la Junta de Defensa Nacional¹². Este cambio radica en la equiparación simbólica franquista de la Revolución de octubre de 1934 y del Frente Popular como la “barbarie marxista”, la “anti-España”¹³. El haber sido juzgado por delitos políticos en tribunales militares fue tratado como causa de responsabilidad política¹⁴. Así, diez de las mujeres estudiadas fueron encartadas al ser juzgadas previamente por un Consejo de Guerra. Tampoco se contempló la presunción de inocencia, el derecho del inculpado a usar los medios de pruebas que considerase beneficiosos en su defensa, el recurso a las decisiones judiciales¹⁵ y la exención del pago de sanción ante el fallecimiento¹⁶.

En esta ley se contemplaba la creación de un entramado jurisdiccional especial¹⁷. La instancia superior correspondía al Tribunal Nacional de

⁸ M. ÁLVARO. “Por derecho de fundación: la legitimación de la represión franquista”, en M. NÚÑEZ (coord.). *La Gran Represión, los años del plomo del franquismo. Colección Con Franco vivíamos peor*. Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009, p. 107.

⁹ C. MIR *et al.* *Repressió Econòmica i Franquisme: L'actuació del Tribunal de Responsabilitats Polítiques a la província de Lleida*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

¹⁰ M. IBAÑEZ. “Perder, pagar, purgar. Represión femenina a través del Tribunal de Responsabilidades Políticas de Valencia”, en M. T. ORTEGA y M. A. DEL ARCO BLANCO (Eds.), *Claves del Mundo Contemporáneo. Debate e investigación. Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Granada, Comares, 2013, p. 9.

¹¹ LRP, BOE, 13 de febrero de 1939, nº 40, título I, capítulo I, art. 1.

¹² Decreto 108, *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional*, 16 de septiembre de 1936, nº 22, art. 1.

¹³ M. ÁLVARO. “Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo”: *la jurisdicción especial de responsabilidades políticas*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006, p. 32.

¹⁴ LRP, tít. I, cap. II, art. 4.

¹⁵ M. ÁLVARO, “Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo... *op. cit.*”, p. 156.

¹⁶ La condena recaía en los herederos que hubiesen aceptado su herencia y no fuesen simpatizantes del régimen. LRP, tít. I, cap. III, art. 15.

¹⁷ LRP, tít. II, cap. I, art. 19.

Responsabilidades Políticas. Dicho tribunal se encargaba de la resolución de casos especiales y de las apelaciones. El fallo de los expedientes recaía en los 18 Tribunales Regionales de Responsabilidades Políticas que se constituyeron¹⁸ siendo uno de ellos el de Oviedo. De cada uno de los Tribunales Regionales dependía un Juzgado Civil Especial encargado de las diligencias vinculadas con los bienes de los inculcados¹⁹. La instrucción de los expedientes dependía del Juzgado Instructor Provincial ubicado en Oviedo.

La Junta de Defensa Nacional recuperó el Código de Justicia Militar de 1890, anulando las reformas de la Segunda República y realizando ampliaciones como la creación de Consejos de Guerra Permanentes²⁰. En el Decreto nº 55 de 1 de noviembre de 1936 se recogía la creación de ocho Consejos de Guerra Permanentes en Madrid²¹ con el objetivo de regular la represión que las columnas sublevadas pensaban ejercer tras su entrada en la capital²². Este procedimiento judicial se extendió a todas las provincias a partir del Decreto nº 191 de 26 de enero de 1937²³.

La ubicación de los Tribunales Militares encargados de los Consejos de Guerra obedecía a un criterio demográfico y administrativo²⁴. Durante la Guerra Civil en la zona asturiana ocupada por los sublevados, los Consejos de Guerra fueron celebrados en su mayoría en Oviedo y Lluarca. A partir del fin de la Guerra Civil en Asturias, el tribunal militar encargado de juzgar a los “enemigos de la patria” fue el nº 3 en Oviedo y el nº 1 en Gijón hasta el 17 de mayo de 1938, que se ubicó en el campo de concentración de Camposancos. Por ello, el vacío dejado en este traslado fue ocupado por el Consejo de Guerra Permanente nº 3, el cual se desplazaba por las tardes desde Oviedo a Gijón²⁵. Este tribunal militar fue el responsable de juzgar a la mayoría de las mujeres analizadas, a excepción de dos que pasaron por el Consejo Ordinario de Gijón y una por el Consejo de Guerra Especial de Oviedo.

3. La telaraña represiva: ciudadanía y autoridades franquistas.

¹⁸ LRP, tít. II, cap. III, art. 25.

¹⁹ J. RODRÍGUEZ. “Tipología de la represión franquista”, en J. RODERO, J. MORENO y J. CASTRILLO (eds.), *Represión franquista en el Frente Norte*. Madrid, Editorial Eneida, 2008, p. 121.

²⁰ C. CHAVES. “Consejos de Guerra en Badajoz: la represión judicial en la provincial entre 1938 y 1940”, en *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo 67, nº 1 (2011), pp. 354-356.

²¹ Decreto nº 55, *BOE*, 5 de noviembre de 1936, nº 22, art. 1.

²² J. J. DEL ÁGUILA. “La represión política a través de la jurisdicción de guerra y sucesivas jurisdicciones especiales del franquismo”, en *Hispania Nova*, nº 1 extraordinario (2015), p. 215.

²³ Decreto nº 191, *BOE*, 27 de enero de 1937, nº 99, art. 1.

²⁴ Decreto nº 191, *BOE*, 27 de enero de 1937, nº 99, art. 2.

²⁵ M. LARUELO, *La libertad es un bien muy preciado... Op. cit.*, pp. 147-149.

Las denuncias implicaron la incoación de expedientes de responsabilidades políticas y el inicio del procedimiento judicial del Consejo de Guerra. Las motivaciones de la delación fueron diversas tal y como se observa en las denuncias de las mujeres estudiadas. A pesar de la existencia del sentimiento vengativo y autoprotector en ciertas delaciones, en la mayoría la denuncia fue un ejercicio de penalización hacia un activismo político o comportamiento disidente. Esta atmósfera de delación repercutió negativamente en los intentos de reconstruir la oposición en la clandestinidad y quebró las relaciones vecinales. El miedo y la desconfianza característicos de la sociedad de la posguerra derivaron en un silencio agudizado por las denuncias y la vigilancia de las autoridades franquistas. Durante la etapa procesal, el servicio de Información e Investigación de FET y de las JONS, las alcaldías y la Guardia Civil elaboraron informes sobre la conducta sociopolítica de las mujeres estudiadas²⁶ desde la Revolución de 1934. Dado el carácter económico de la Ley de Responsabilidades Políticas, estas autoridades y los poderes económicos indagaron sobre el patrimonio de las inculpadas.

4. La configuración del enemigo a través de sus cargos políticos: la *roja*.

Según la historiadora Inmaculada Blasco, la imagen de las *rojas* se creó desde la trasgresión del discurso de género franquista y la denigración de las republicanas, cuya deshumanización sirvió de justificación a la crueldad de la represión²⁷. Así las *rojas* fueron perseguidas por ser militantes o simpatizantes de partidos, sindicatos u otras organizaciones que apoyaron a la República en la Guerra Civil y tomaron parte en la oposición franquista. La retórica de género franquista reorientó la movilización social y política femenina hacia la defensa de su subordinación al varón a través de Sección Femenina de FET y de las JONS.

Para entender la identificación de las mujeres analizadas como *rojas* y visibilizarlas como sujetos políticos históricos se expone su afiliación y su participación política desde la Revolución de octubre de 1934 hasta la inmediata posguerra. La mitad de las mujeres consultadas militantes en un partido político estuvieron, supuestamente, afiliadas al Partido Comunista de España. Para el resto,

²⁶ En la diócesis de Oviedo, según la circular del 12 de noviembre de 1937, los informes elaborados por religiosos debían presentarse a la Curia Eclesiástica y no a las jurisdicciones o autoridades franquistas. J. RODRÍGUEZ MUÑOZ. *Asturias bajo el Franquismo (1937-1975)*. Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 2011.

²⁷ I. ABAD. "Las dimensiones de la <<represión sexualizada>> durante la Dictadura Franquista", en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 84 (2009) (Dossier coordinado por J. RODRIGO y M. Á. RUIZ CARNICER: *Guerra Civil: Las representaciones de la violencia*), p. 74.

la información contenida en la documentación procesal nos indica una presunta afiliación a distintos organismos políticos: Partido Socialista Obrero Español, Juventudes Socialistas Unificadas, Confederación Nacional del Trabajo, Unión General de Trabajadores y Agrupación de Mujeres Antifascistas.

Los cargos de las inculpadas comenzaban cronológicamente por la Revolución de octubre de 1934. El carácter retroactivo de la legislación represiva tenía dos objetivos interconectados, el punitivo y el propagandístico, ya que el castigo operaba como deslegitimador de la experiencia republicana. En referencia a la Revolución de octubre de 1934, aparecen cargos de colaboración en el aprovisionamiento de dinamita a los insurrectos o de instigación al saqueo de un comercio. En cuanto a las elecciones de febrero de 1936, el régimen franquista castigó la propaganda a favor del Frente Popular, la asistencia a mítines de esta coalición, y el voto a dicha candidatura. En la línea del franquismo de reivindicar la existencia de pucherazo en las elecciones de 1936, existen acusaciones de amenazas y coacciones para asegurar el voto al Frente Popular. A partir del castigo de las denunciadas por la supuesta asistencia a manifestaciones durante el Gobierno del Frente Popular, el régimen franquista caracteriza de caótico a este periodo y justifica así su golpe de Estado. Una de las inculpadas también habría asistido a estas manifestaciones, y habría recogido peticiones en compañía de Matilde Landa para llevarlas a los gobernadores a nivel provincial y a Madrid²⁸.

En la Guerra Civil las mujeres republicanas gozaron de visibilidad pública por sus labores desempeñadas tanto en el frente como en la retaguardia. En el bando sublevado, las milicianas fueron demonizadas por ser símbolos republicanos de la emancipación femenina. El mono azul las convirtió a ojos franquistas en una aberración, en un ser híbrido fuera del mundo civilizado por conjugar el físico femenino con atributos asignados al varón como fuerza y valentía²⁹. Las milicianas con mono blanco³⁰ ejemplificaban la persistencia de una división de roles de

²⁸ AIMN, Fondo de la Justicia Militar: Juzgados y tribunales de la provincia de Oviedo, C. G. de Ramona Medina González, Causa: 1984/1937, Caja: 110 (II), N^o orden: 1684.

²⁹ G. DI FEBO. “<<Nuevo Estado>>, nacionalcatolicismo y género”, en G. NIELFA (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Editorial Complutense, 2003, p. 21.

³⁰ Ángeles Flórez Peón hace referencia al mono blanco porque ella estaba en la cocina. Las que portaban fusil vestían uno de color azul marino. AFOHSA, *Serie Voces del pasado*, Testimonio oral de Ángeles Flórez Peón, sig. B10/4.

género en la milicia³¹. Con los hombres en la línea de fuego, las mujeres se convirtieron en las heroínas de la retaguardia, cubriendo las vacantes laborales de los hombres, encargándose de la subsistencia familiar y trabajando voluntariamente para el bando republicano. Rosa Fernández Rodríguez fue acusada de haber cosido ropa para los milicianos y de dirigir el taller de Socorro Rojo en Sama de Langreo³². Además, la mayoría de las mujeres juzgadas por Consejo de Guerra fueron consideradas y castigadas por su “alto grado de peligrosidad” para el régimen franquista. Una mala conducta atribuida por presuntas denuncias a “personas de bien” ante las autoridades republicanas, y por supuestos insultos proferidos hacia el “Movimiento Nacional” y a esos simpatizantes al régimen.

A ojos del régimen la familia fue la célula básica de organización y adoctrinamiento para generar nuevos adeptos al franquismo o disidentes. El *delito del consorte* fue el castigo ejercido a las *mujeres de rojo*, aquellas que guardaban un vínculo familiar o de amistad con un hombre significado políticamente con el bando republicano³³. De esta manera, los cargos políticos de las inculpadas recogían su supuesta militancia política y su relación con personas desafines al régimen. Así varias de las encartadas por responsabilidades políticas guardaban relaciones de parentesco entre sí.

5. El colapso sancionador de los Tribunales de Responsabilidades Políticas.

En el Capítulo III del Título I de la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939 se recogían las sanciones a los expedientados y la normativa de su aplicación. Según el artículo 8º la tipología de las sanciones respondía a tres grupos: “restrictivas de la actividad” concerniente a la inhabilitación absoluta o especial (I), “limitativas de la libertad de residencia” al extrañamiento, relegación a posesiones africanas, confinamiento o destierro (II) y “económicas” a la pérdida total de los bienes o pago de una cantidad fija de bienes determinados (III). En el artículo 9º se contemplaba la posibilidad, en el caso de que los cargos atribuidos al inculpado

³¹ Blanca González Díaz fue cocinera en un Batallón de Infantería. AIMN, Fondo de la Justicia Militar: Juzgados y tribunales de la provincia de Oviedo, C. G. de Blanca González Díaz, Causa: 720/1940, Caja 401 (I), Nº orden: 6720.

³² AIMN, Fondo de la Justicia Militar: Juzgados y tribunales de la provincia de Oviedo, C. G. de Rosa Fernández Rodríguez, Causa: 5534/1938, Caja: 205 (I), Nº orden: 2849.

³³ I. ABAD, I. HEREDIA y S. MARÍAS. “Castigos “de género” y violencia política en la España de Posguerra. Hacia un concepto de “Represión sexuada” sobre las mujeres republicanas”, en A. GONZÁLEZ (coord.). *No es país para jóvenes*. Bilbao, Instituto Valentín Foronda, 2012, p. 84.

sean por hechos de “gravedad extraordinaria”, de pérdida de nacionalidad del encartado. A razón del artículo 10º la sanción económica integrada en el grupo III se imponía en toda condena, siendo compatible con las otras tipologías. Además, durante el proceso judicial el encartado no podía disponer libremente de sus bienes hasta el pago de la sanción económica³⁴. De los autos recogidos en los expedientes analizados, las sanciones resultantes del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas fueron únicamente de carácter económico.

No obstante, la aplicación de esta ley no obtuvo el alto beneficio económico esperado a pesar del volumen de expedientes incoados. Este fracaso se debe a la burbuja burocrática que envolvió a la tramitación de los expedientes y a la imposibilidad de pago de las sanciones dada la miseria de la posguerra española. En un intento por hacer efectiva esta jurisdicción especial, la Ley de Responsabilidades Políticas fue reformada el 19 de febrero de 1942. Finalmente el 13 de abril de 1945 se deroga esta ley, poniendo fin a la incoación de expedientes aunque el indulto total no llegó hasta noviembre de 1966³⁵.

6. La condena de los Consejos de Guerra.

El artículo 237 del Código de Justicia Militar consideraba culpables del delito de rebelión militar a los que se “alcen en armas contra la constitución del Estado, contra el Rey, los Cuerpos legisladores o el Gobierno legítimo”. Su aplicación fue un ejercicio de *justicia al revés* por parte del franquismo, pues se criminalizaba la fidelidad al gobierno constituido legalmente³⁶. En el artículo 238 se estipulaban las penas para los condenados por dicho delito: pena de muerte para el cabeza de la rebelión y reclusión perpetua (30 años) en concepto de adhesión a la rebelión. En el artículo 240 se castigaba a los condenados por auxilio a la rebelión militar con la pena de reclusión temporal (20 años a 12 y un día) y a prisión mayor (de 12 años a 6 años y un día) en el caso de incitación a la rebelión³⁷.

Rosalía González fue una de las ocho mujeres ejecutadas en la prisión provincial de Oviedo entre 1937 y 1939³⁸. En cuanto al resto de las encartadas estudiadas juzgadas por Consejo de Guerra, dos de ellas fueron condenadas por adhesión a la

³⁴ LRP, tít. III, cap. III, art. 47.

³⁵ M. ÁLVARO, “Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo... *Op. cit.*, p. 416.

³⁶ F. MORENO. “La gran acción represiva de Franco que se quiere ocultar”, en *Hispania Nova*, nº 1 extraordinario (2015), p. 188.

³⁷ C. CHAVES, *Justicia Militar y Consejos de Guerra... Op. cit.*, p. 141.

³⁸ C. CABRERO, *Mujeres contra el franquismo... Op. cit.*, p. 214.

rebelión, cinco por auxilio y cuatro por incitación. Las penas de prisión de estas inculpadas no llegaron a cumplirse en su totalidad, ya que la saturación de los centros penitenciarios supuso la concesión de indultos, libertades condicionales o conmutaciones de penas por parte del régimen franquista³⁹.

7. El castigo a la disidencia a través de la Cárcel Modelo de Oviedo.

Los expedientes carcelarios asturianos consultados corresponden a la Cárcel Modelo de Oviedo. La mayoría de las mujeres estudiadas fueron conducidas a Consejo de Guerra durante su estancia en esta prisión, en la cual estuvieron aproximadamente un año hasta su traslado a otras cárceles fuera de Asturias.

El hilo conector de las cárceles de la posguerra eran las condiciones infrahumanas en las que tenían que sobrevivir las presas. El colapso de estos centros de reclusión se evidencia en el hundimiento de la entrada de la Cárcel Modelo de Oviedo, que obligó a trasladar a las presas al Colegio de San José en Oviedo⁴⁰. Este hacinamiento coaligó con la escasez alimentaria y la falta de higiene por la práctica inexistencia de infraestructuras: “No había más que una pila que hacía de lavabo. Como no había agua caliente y estaba frío, había personas que no tenían la higiene necesaria y se empezaron a ver piojos”⁴¹.

Además de la insalubridad, el encierro estuvo marcado por la vigilancia de los funcionarios que castigaron a las presas tanto por motivos políticos como por su conducta. A la incertidumbre sobre su futuro y la situación de su entorno, se le sumó la vigilancia de la correspondencia e incluso la prohibición de comunicarse con sus familiares como le ocurrió a Crisantina González Obana⁴². En el caso de las madres presas, la convivencia con sus hijos en la cárcel supuso un foco de sufrimiento por las malas condiciones de supervivencia⁴³. Otra singularidad de la experiencia carcelaria femenina era el sistema de redención, ya que ellas

³⁹ M. NÚÑEZ. “Una benevolencia contradictoria. Los mecanismos de integración de los presos políticos en el franquismo”, en *Berceo*, nº 159 (2010), p. 184.

⁴⁰ AFOHSA, Serie Voces del pasado, Testimonio oral de Ángeles Flórez Peón, sig. B10/4.

⁴¹ Á. FLÓREZ, *Memorias de Ángeles Flórez Peón... op. cit.*, p. 115.

⁴² AIMN, Fondo de la Justicia Militar: Juzgados y tribunales de la provincia de Oviedo, C. G. de Crisantina González Obana, Causa: 667/1940.

⁴³ Sin higiene, privados de una buena alimentación y obligados a sobrevivir con la lactancia de unas madres igualmente desnutridas y carentes de atención sanitaria de ningún tipo. Á. EGIDO. “El precio de la militancia femenina: acción política y represión”, en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, nº 29 (2011) (*Dossier* coordinado por Á. EGIDO, *Cárceles de mujeres*), p. 54.

desempeñaron labores domésticas en el interior de las prisiones⁴⁴, mientras que los hombres realizaron trabajos de fuerza en el exterior.

La resistencia ante estas calamidades se basaba en una red de solidaridad colectiva en la cual las presas cuidaban a la enferma, consolaban a la torturada⁴⁵, repartían los paquetes familiares e ironizaban y satirizaban con la crudeza de su situación. Esta solidaridad estaba basada en su identidad de reclusas políticas⁴⁶.

8. Conclusiones.

El régimen franquista conformó un aparato represivo en el cual se integraron los Tribunales de Responsabilidades Políticas y los Consejos de Guerra. Unos organismos jurídicos de tintes ejemplarizantes que infundieron miedo en la población y la coaccionaron en su comportamiento. La inexistencia de presunción de inocencia y la voluntad de castigar al enemigo redujo estos procesos judiciales a una fachada de legalidad.

El carácter retroactivo de la represión judicial franquista demuestra la participación de la mujer en el devenir histórico como sujeto político. La Revolución de 1934 estuvo notablemente presente en los expedientes tanto de responsabilidades políticas como en los Consejos de Guerra de las asturianas estudiadas. La incoación de expedientes a las mujeres se debió a su ideología política y su comportamiento disidente con la retórica de género del nacionalcatolicismo. Un arquetipo que privó a las mujeres de su ciudadanía. Así la represión franquista no se limita a la aplicada a través del poder judicial, también se ejerció en términos socioculturales, afectando al ámbito educacional o laboral.

Frente al fracaso de la Ley de Responsabilidades Políticas de cobrar las condenas económicas impuestas, los Consejos de Guerra ratificaron la prisión de las mujeres estudiadas. A la privación de libertad se unieron las malas condiciones de los centros penitenciarios: hacinamiento, hambre, enfermedades, torturas, e incertidumbre. Ante todo ello, las mujeres desarrollaron estrategias de resistencia volcadas en la supervivencia, convirtiendo la cárcel en un espacio de solidaridad y de diálogo político entre las presas.

⁴⁴ Decreto nº 281 de 28 de mayo de 1937, *BOE*, nº 103, 11 de octubre de 1938.

⁴⁵ C. CABRERO, *Mujeres contra el franquismo... Op. cit.*, pp. 198-199.

⁴⁶ M. YUSTA. "Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión", en *Arenal*, vol. 12, nº 1 (enero-junio 2005), p. 16.

Bibliografía

ABAD BUIL, Irene (2009) “Las dimensiones de la <<represión sexuada>> durante la Dictadura Franquista”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, no 84 (Dossier coordinado por Javier RODRIGO y Miguel Ángel RUIZ CARNICER: *Guerra Civil: Las representaciones de la violencia*), pp. 65-86.

ABAD BUIL, Irene; HEREDIA URZÁIZ, Iván y MARÍAS CADENAS, Sescún (2012) “Castigos “de género” y violencia política en la España de Posguerra. Hacia un concepto de “Represión sexuada” sobre las mujeres republicanas”, en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto (coord.) *No es país para jóvenes*, Bilbao, Instituto Valentín Foronda, pp. 1-18.

ALONSO GARCIA, Pedro Luis (2016) *La justicia republicana en Asturias: La actuación del tribunal popular provincial y otros organismos jurídicos especiales durante la guerra civil (1936-1937)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.

ÁLVARO DUEÑAS, Manuel (2006) “Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo”: *La jurisdicción especial de responsabilidades políticas*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

— (2009) “Por derecho de fundación: la legitimación de la represión franquista”, en NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (coord.) *La Gran Represión, los años del plomo del franquismo. Colección Con Franco vivíamos peor*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, pp. 235-265.

CABRERO BLANCO, Claudia (2006) *Mujeres contra el franquismo (Asturias 1937-1952). Vida cotidiana, represión y resistencia*, Oviedo, KRK.

CHAVES RODRÍGUEZ, Candela (2011) “Consejos de Guerra en Badajoz: la represión judicial en la provincial entre 1938 y 1940”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo 67, no 1, pp. 353-382.

DEL ÁGUILA TORRES, Juan José (2015) “La represión política a través de la jurisdicción de guerra y sucesivas jurisdicciones especiales del franquismo”, *Hispania Nova*, no 1 extraordinario, pp. 211-242, accesible desde Internet: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2873/1579>.

DÍAZ MARTÍNEZ, Irene y ABAD GARCÍA, Eduardo (2012) *Los xugos pa uncir, les fleches pa pinchar. Guerra y Represión en Cangas de Onís y Parres (1937-1945)*, Madrid, Silente Memoria Histórica.

DÍAZ MARTÍNEZ, Irene y PAREDES NAVES, María Concepción (2018) *Desde la cárcel. Memorias de los presos/as del franquismo en Asturias*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo.

DI FEBO, Giuliana (2003) “<<Nuevo Estado>>, nacionalcatolicismo y género”, en NIELFA, Gloria (ed.) *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-45.

EGIDO LEÓN, Ángeles (coord.) (2011) *Cárceles de mujeres*, en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, no 29.

FLÓREZ PEÓN, Ángeles (2009) *Memorias de Ángeles Flórez Peón “Maricuela”*, Oviedo, Ed. Fundación José Barreiro.

IBAÑEZ DOMINGO, Mélanie (2013) “Perder, pagar, purgar. Represión femenina a través del Tribunal de Responsabilidades Políticas de Valencia”, en ORTEGA, María Teresa y DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel (Eds.) *Claves del Mundo Contemporáneo. Debate e investigación. Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Granada, Comares.

LARUELO ROA, Marcelino (1999) *La libertad es un bien muy preciado: consejos de guerra celebrados en Gijón y Camposancos por el ejército nacionalista al ocupar Asturias en 1937: testimonios y condenas*, Gijón, En la Estela de Albedaran.

MIR CURCÓ, Conxita et al. (1997) *Repressió Econòmica i Franquisme: L’actuació del Tribunal de Responsabilitats Polítiques a la província de Lleida*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

MORENO GÓMEZ, Francisco (2015) “La gran acción represiva de Franco que se quiere ocultar”, *Hispania Nova*, no extraordinario 1, pp. 183-210, accesible desde Internet: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2872>.

NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (2010) “Una benevolencia contradictoria. Los mecanismos de integración de los presos políticos en el franquismo”, *Berceo: revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, no 159, pp. 183-203.

ORTEGA VALCÁRCEL, M. Enriqueta (1994) *Ejecutados y fallecidos en la cárcel del Coto, Gijón: la represión franquista en Asturias*, Avilés, Azucel.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier (2008) “Tipología de la represión franquista”, en RODERO, Joaquín; MORENO, Juan y CASTRILLO, Jesús (eds.) *Represión franquista en el Frente Norte*, Madrid, Editorial Eneida, pp. 103-141.

RODRÍGUEZ MUÑOZ, Javier (2011) *Asturias bajo el Franquismo (1937-1975)*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana.

YUSTA RODRIGO, Mercedes (enero-junio 2005) "Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión", *Arenal*, vol. 12, no 1, pp. 5-34.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD BURGUESA A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA. LOS EJEMPLOS DE JULIO GALÁN CARVAJAL EN LA CORUÑA Y OVIEDO

Iván Mallada Álvarez

Doctorando en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo

desdelacuesta@gmail.com

Resumen: Julio Galán Carvajal se desempeña como arquitecto en los inicios de su carrera durante una década en La Coruña, no obstante, su etapa más prolífica comienza en la segunda década del siglo XX tras ocupar la plaza de arquitecto municipal de Oviedo, convirtiéndose en uno de los arquitectos más determinantes de la provincia. Durante este periodo se convierte en uno de los introductores del modernismo en el noroeste español, creando un lenguaje arquitectónico propio ampliamente solicitado por las principales instituciones socioeconómicas de la burguesía provinciana.

Palabras clave: Julio Galán, Arquitectura, Modernismo, Oviedo, La Coruña.

Abstract: Julio Galán Carvajal works as an architect at the beginning of his career for a decade in Coruña. However, his most prolific stage begins in the twenty's when he gets a job as municipal architect of Oviedo, becoming one of the most decisive architects of the province. During this period he became one of the introducers of modernism in northwestern Spain, creating his own architectural language widely requested by the main socio-economic institutions of the provincial bourgeoisie.

Key words: Julio Galán, Architecture, Modernism, Oviedo, Coruña.

Julio Galán Carvajal es uno de los arquitectos más prolíficos del primer tercio del siglo XX, dejando una huella indeleble en la expansión urbanística de dos ciudades del norte de la Península Ibérica: La Coruña y Oviedo¹. En ambas ciudades trabaja al servicio de las instituciones oficiales –tanto municipales como provinciales-, eclesiásticas y para la pujante burguesía comercial y financiera que vio en él al arquitecto idóneo para plasmar en el plano urbano, con sus diseños, la preeminencia social que elevase en el rango de lo arquitectónico, lo que era ya un hecho consumado en lo socioeconómico. La burguesía aparece así, con sus edificios de viviendas, sus establecimientos mercantiles y las sedes de sus negocios financieros, como el máximo comitente y promotor de los nuevos arquitectos, situándose al nivel de mecenazgo que tradicionalmente habían ostentado en ambas ciudades la iglesia y la aristocracia.

De la estrecha imbricación entre la burguesía y esta nueva arquitectura desarrollada por Julio Galán Carvajal nace una suerte de simbiosis que se retroalimenta a medida que las clases medias quieren emular a sus conciudadanos de mayor distinción social y encarguen aún más obras a nuestro artista. No obstante, esta relación venía de lejos, ya que podemos considerar a Julio Galán Carvajal como un arquitecto que trabaja para la burguesía desde la burguesía, pues por su familia se encuentra inserto en el entramado de apellidos ilustres del Principado de Asturias a finales de la centuria decimonónica.

Efectivamente, nacido en Avilés en 1875, estaba emparentado por vía materna con la prestigiosa familia de los Zaldúa y Carvajal, cuyo más insigne miembro era el Marqués de Pinar del Río, hombre notable en toda la comarca avilesina por su munificencia y obras caritativas². Por otra parte, su padre, José Galán, es un emprendedor avilesino, como muestra el hecho de trasladar la residencia familiar a Salinas antes de que esta localidad se convirtiera, en las postrimerías del siglo XIX, en una importante ciudad-balneario en la que se daba cita la alta sociedad

¹ Julio Galán Carvajal, junto con su hijo, el también arquitecto Julio Galán Gómez, fue uno de los principales responsables del crecimiento urbanístico de ciudades como La Coruña y Oviedo. En la capital del Principado, eclipsados por otras figuras de mayor renombre como Juan Miguel de la Guardia o Manuel del Busto, nunca recibieron el reconocimiento que se merecen de acuerdo a su actual huella en dichas ciudad. Puede realizarse una suncita aproximación a la labor de ambos en: I. MALLADA ÁLVAREZ. “Los arquitectos Julio Galán Carvajal y Julio Galán Gómez. Cien años de arquitectura (1875-1975)”, en R. J. PAYO HERNANZ *et al.* (Eds.). *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, volumen 2, Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 1799-1804.

² Para más información véase M. M. FERNÁNDEZ-PEÑA BERNALDO DE QUIRÓS *La oligarquía indiana, Asturias-Cuba: opinión pública y propaganda (1898-1899)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

asturiana para tomar sus baños de sol y de mar³. Procede, pues, de esa burguesía enriquecida que desde las desamortizaciones había experimentado un gran auge y entroncado con la nobleza titulada, renovando e insuflando nuevas ínfulas, especialmente en el ámbito empresarial, a dicha clase social⁴.

No es de extrañar que, criado en este ambiente, nuestro protagonista recibiese una magnífica educación no al alcance de cualquiera. Cursó estudios de segunda enseñanza en los jesuitas de Carrión de los Condes, y se trasladó después a Madrid para estudiar la carrera de Arquitectura, obteniendo el título en 1900. A buen seguro, fue en Madrid donde contactó con las principales corrientes arquitectónicas practicadas en ese momento en España y que tenían su reflejo en la capital como crisol y síntesis del fermento intelectual y artístico de todo el país⁵. Unido a ello, ha de ser en este momento cuando el autor comienza una labor de bibliófilo empedernido, coleccionando todo tipo de libros, tratados artísticos y revistas especializadas, que mantendrá a lo largo de su vida y que le permitirá continuar informado de las últimas novedades en todo lo referido a estilos y materiales de construcción. Es muy difícil pensar en La Coruña u Oviedo como receptores de esa cultura bibliográfica sin contactos previos del autor en Madrid.

Una vez obtenido el título, su primer destino como Arquitecto Municipal fue la localidad extremeña de Trujillo, en la que permanecerá durante muy pocos meses entre 1900 y 1901. De esta época tan sólo conocemos – en el archivo del autor⁶– el diseño de un chalet particular que asume ya la estética modernista. No deja de ser significativo que el único diseño conocido de esta estancia extremeña sea el de un chalet, proyectado para algún potentado local cuyo nombre desconocemos, que muestra la querencia y comodidad de Julio Galán Carvajal para diseñar las casas de campo de un grupo social muy concreto y con unas tipologías que, aunque encarecían el resultado final -algo asumible para los comitentes-, permitían el despliegue de una serie de elementos ornamentales que enriquecían el lenguaje arquitectónico.

³ La localidad de Salinas adolece de la publicación de una monografía en la que se aborde su historia arquitectónica ligada al patrimonio socioeconómico que en dicha localidad se asienta. No obstante, podemos rastrear datos interesantes sobre este particular a través de la obra de V. CARREÑO BLÁZQUEZ. *Real Club Náutico de Salinas. Cien años de historia 1915-2015*. Avilés, Nieva, 2015.

⁴ Para más información sobre este interesante particular en la ciudad del Adelantado, léase: V. DE LA MADRID y J. C. DE LA MADRID. *Cuando Avilés construyó un teatro. Arquitectura y sociedad a principios del siglo XX*. Avilés, Trea, 2002.

⁵ Confróntese: VV.AA. *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*. Madrid, Fundación COAM, 2009; y L. MOYA BLANCO. “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, en *Revista Atlántida*, nº 2 (1990), pp. 20-36.

⁶ Archivo Julio Galán Carvajal, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Caja 1, legajo 3.

Trujillo era por entonces una villa de tamaño medio, cabeza de una comarca agrícola, en la que no existía una clase social burguesa potente ni los encargos del ayuntamiento podían proporcionar a Julio Galán Carvajal la proyección que deseaba, por lo que ya en 1901 se traslada a La Coruña para ejercer como Arquitecto Provincial, un cargo más acorde a sus ambiciones de fama y progreso y, quizás también, una ciudad elegida por sus pretensiones de trabajar en el nuevo estilo arquitectónico modernista.

En ese momento inicial del siglo XX algunas ciudades gallegas como La Coruña, Vigo o Ferrol experimentan un crecimiento demográfico y económico que ensancha sus cascos urbanos y permite el diseño de nuevas áreas urbanas. El caso coruñés es sin duda el más prominente dentro de Galicia por ser la ciudad más poblada y la que concentraba el más pujante sector empresarial y financiero que, en un doble proceso, favorecía la instalación industrial y el consiguiente nacimiento de barrios obreros en la periferia; mientras que, en un desarrollo opuesto, la apertura de nuevas avenidas, plazas y calles en el casco urbano era aprovechado para significar, a través de la arquitectura, su posición social⁷.

En la década que permanece en La Coruña alcanzará su madurez creativa, proliferando entre sus trabajos los encargos públicos y privados de todo tipo y condición. En el plano institucional es el responsable de obras de tal envergadura como el Palacio de la Justicia de La Coruña, las casas consistoriales de Carballo y Riberia⁸ o el Sanatorio Marítimo de Oza. Es, por tanto, uno de los artífices -desde luego el más destacado en la primera década del siglo XX- de la materialización plástica y arquitectónica de la ciudad liberal⁹.

Galán Carvajal no dejará sólo su particular diseño, sino que comenzará a perfilarse como un 'arquitecto total' en el que ningún elemento del edificio escapa a su diseño por ínfimo que éste sea. Muchas de ellas son, además, obras de unas dimensiones y significación más que notables, que se enclavan en el corazón del ensanche coruñés -del mismo modo sucederá con sus diseños ovetenses- y que

⁷ S. BÚRDALO (2002). "Diálogo entre historia y modernidad: En Galicia, su arquitectura abierta a todas las tendencias se ha convertido en sinónimo de creatividad", en *Revista del Ministerio de Fomento*, nº 509 (2002), pp. 144-154.

⁸ Desgraciadamente, no conservamos ninguna de estas dos obras singulares de Galán, pues ambas desaparecieron en la década de 1970 para dejar paso a dos ayuntamientos de nueva planta J. D. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. "Dos obras perdidas del arquitecto Julio Galán: las casas consistoriales de Carballo y Ribeira", en *Porta da ariá. Revista de historia del arte orensano*, nº 11 (2006), pp. 435-454.

⁹ X. L. MARTÍNEZ SUÁREZ. "A orixe da urbanística na cidade da Coruña (I): a arquitectura institucional na construción da cidade moderna", en *Obradoiro: Revista de arquitectura y urbanismo*, nº 24 (1995), pp. 126-129.

relacionan al arquitecto con los poderes fácticos de la región, en una relación que no debió circunscribirse exclusivamente al trato arquitecto-comitente, dado que debemos recordar los orígenes familiares de Julio Carvajal precisamente entre las clases altas del noroeste peninsular. Merced a su buen hacer y a sus reconocidos trabajos, comienzan a cruzarse las cartas de recomendación y la solicitud por parte de particulares para contratar sus servicios¹⁰. La burguesía gallega, deslumbrada por su labor como arquitecto provincial y sus diseños para los edificios institucionales de la nueva ciudad que se está gestando, demanda sus diseños para sus residencias como modo de prestigiarse y situarse al mismo nivel que las instituciones que dirigen.

En este tiempo cultiva profusamente el modernismo, siendo uno de los introductores de este estilo en Galicia y ejerciendo una gran influencia sobre arquitectos posteriores, algo comprensible si estudiamos la nómina de más de sesenta edificios que proyecta en su década de trabajo en Galicia. No obstante, la que quizás sea la aportación más original de Galán Carvajal para la arquitectura gallega de esta época fue la reinterpretación y adaptación a la arquitectura moderna de un elemento tan funcional y popular como las galerías acristaladas¹¹, pudiendo aunar tradición y vanguardia en un mismo diseño. Es significativo que el arquitecto logre crear un nuevo patrón, ligado al modernismo que se desarrolla ya profusamente en el noreste peninsular, aunque conservando la naturaleza tradicional de la arquitectura gallega, lo cual es fruto del estudio de las nuevas corrientes arquitectónicas que se distribuyen por Europa y de la atenta y esmerada observación de la tradición gallega para lograr aunar ambos conceptos. Nacen así las famosas “galerías de cristal” que acabarán por dar nombre varios barrios de la ciudad al definirlos como “balcón Atlántico” o “ciudad de cristal”.

Es también en esta época en la que se aprecia en Julio Galán Carvajal el conocimiento, el gusto e, incluso, el uso de determinados elementos provenientes del estilo *sezession* de Otto Wagner. Es bien sabido la difusión que en manuales, libros y publicaciones periódicas hizo la escuela de Viena de sus obras, unas publicaciones que comenzaron a llegar a la Escuela de Arquitectura de Madrid en torno al cambio de siglo, es decir, en el preciso momento en que Galán estaba terminando sus estudios en la capital del reino:

¹⁰ Archivo Julio Galán Carvajal, Caja 1.

¹¹ J. M. BERNARDI LÓPEZ-VÁZQUEZ. “La arquitectura gallega contemporánea”, en *Galicia eterna*. Vol. 5, Barcelona, Nauta, 1981, pp. 1137-1151.

En los primeros años del siglo XX se habían recibido en la Escuela de Arquitectura de Madrid una serie de libros alemanes, italianos y principalmente austríacos que cambiarían la orientación formativa de los arquitectos españoles, hasta entonces sometidos al exclusivo influjo galo¹².

De este modo, podríamos decir que Galán trabaja en Galicia una arquitectura modernista con notables influjos de la secesión vienesa sobre una base de arquitectura popular muy notable que logra reinterpretar para adaptarla a los tiempos, tal y como explica Amado Lorenzo en su estudio sobre la biblioteca de este arquitecto:

En el periodo de 1895 a 1915, Galán tenía una colección de unas 180 publicaciones entre libros, revistas y álbumes de arquitectura. Teniendo en cuenta que la difusión y facilidad de adquisición sería entonces limitada, se deduce que el interés en las últimas realizaciones europeas por parte de un arquitecto de provincias era evidente¹³.

La década gallega termina en 1911, cuando Galán Carvajal regresa a Asturias para ejercer como arquitecto municipal de la capital del Principado. El Oviedo que se encuentra Julio Galán Carvajal a su vuelta de Galicia en 1911 es un Oviedo nuevo, de vibrante actividad comercial y en pleno crecimiento urbano. Lo más destacable a la altura de 1910 es el derribo de viejas edificaciones conventuales, la apertura de nuevas calles y el trazado expansivo de la ciudad¹⁴ a partir de la parcelación del espacio comprendido entre las calles Fruela, Santa Teresa, Rosal y Marqués de Santa Cruz¹⁵. Estas nuevas calles, de trazado regular, acogerán toda una serie de edificios representativos de la ciudad de Oviedo y de la provincia. El nuevo palacio de la Diputación Provincial, el Banco Herrero, y el Banco de España son algunas de las instituciones que se asientan, prestigiándola, en esta zona. Se va configurando esta área, además de como un centro de negocios, como un núcleo residencial de primer orden para el asiento de la burguesía ovetense¹⁶, en un grado

¹² *Ibíd.*, p. 1142.

¹³ A. AMADO LORENZO. "La biblioteca de un arquitecto modernista", en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, volumen 21, nº 28 (2016), pp. 126-135.

¹⁴ Se derriban en esta época la antigua cerca medieval, el convento de San Francisco, la fortaleza de Oviedo -Plaza Porlier- o la cárcel de mujeres -Plaza de la Escandalera-, además del celebrado carbayón sito en la calle Uría que acabarían por convertirse en epíteto de los habitantes de la ciudad. Más al respecto en: M. FERNÁNDEZ AVELLO. *En busca del Oviedo perdido*. Gijón, Mases, 1986.

¹⁵ Para más información confróntese S. TOMÉ FERNÁNDEZ. *Oviedo: la formación de la ciudad burguesa, 1850-1950*. Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1988.

¹⁶ M. C. MORALES SARO. *Oviedo: arquitectura y desarrollo urbano 1880-1930. Del eclecticismo al movimiento moderno*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981.

de jerarquización de la ciudad que, aunque no tan nítidamente, sigue siendo observable en la actualidad.

Julio Galán Carvajal será un protagonista directo en la configuración de toda esta parcelación urbana toda vez que su llegada a Oviedo se produce en 1911 con el título de arquitecto municipal del consistorio ovetense¹⁷. Su misión no es nada desdeñable puesto que sustituye a Juan Miguel de la Guardia, quien había ejercido como arquitecto municipal desde 1882 erigiendo edificios de tanta relevancia como la Plaza de Toros de Buenavista, la Casa del Deán Payarinos o Villa Magdalena¹⁸.

Con la experiencia adquirida en Galicia y buscando diferenciarse de su predecesor, al tiempo que mantiene una línea de armoniosa continuidad, Julio Galán Carvajal construye con ese estilo modernista que ha dado sus frutos en La Coruña pero que en Oviedo es apenas conocido. Esta circunstancia encandilará pronto a la burguesía ovetense¹⁹, de ahí que muchas de las obras de Galán fechadas en la década de 1910 tengan un parecido más que razonable entre sí en un intento de emulación de los propietarios de esas fincas.

A su llegada recibe unos primeros encargos para reformar las casas de los números 4 y 8 de la Calle Uría, una calle de gran significación y relieve por cuanto significa el eje viario que conecta la antigua Vetusta clariniana con la estación de tren. Todavía no es, en aquellos años iniciales de la pasada centuria, la calle de más prestigio de la ciudad, pero es ya la preferida por la burguesía para instalar sus negocios y darse a conocer en sus momentos de asueto por el Paseo de los Álamos.

Otro hecho significativo es que, aunque su obra se reparte por toda la ciudad y algunas otras localidades de la provincia, el grueso de sus edificaciones se concentrará en las proximidades de la calle Marqués de Santa Cruz, por varias razones una de las preferidas por la burguesía de la ciudad para asentar sus viviendas:

La circunstancia de que los edificios se alineasen sólo en la acera sureste, siendo la otra ocupada por el borde del Campo de San Francisco, le proporciona al frente arquitectónico una relevancia singular por el privilegio

¹⁷ J. R. ALONSO PEREIRA. *Historia general de la arquitectura en Asturias*. Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1996.

¹⁸ J. F. GONZÁLEZ ROMERO. *Juan Miguel de la Guardia. Arquitecto y urbanista*. Gijón, Trea, 2015.

¹⁹ Una información más detallada sobre la introducción del modernismo en Asturias puede rastrearse en la obra de M. C. MORALES SARO. *El modernismo en Asturias, arquitectura, escultura y artes decorativas*. Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1989.

de tener amplios puntos de vista y contemplación y a la vez ser sus casas, desde el interior, miradores al cercano bosque²⁰.

En esta calle se sitúa la que sin duda es su obra más notable en la ciudad tanto por las dimensiones como por lo inalterado de su aspecto actual con respecto a aquel diseño de 1912, el Círculo Mercantil Ovetense, que actualmente se encuentra en un lamentable estado de desuso y abandono. Ubicado en uno de los lugares más prestigiosos y de más realce de la ciudad²¹ muestra la peculiaridad de que se sitúa en una cota ligeramente más elevada, pese a su proximidad, a los edificios institucionales -Diputación- y crediticios -Banco de España²² y Banco Herrero-. Es una muestra más del peculiar ordenamiento de la ciudad que relega a las zonas bajas de la misma los barrios obreros y las zonas fabriles, mientras la burguesía ocupa los espacios elevados irguiéndose por encima de otras clases sociales y de las propias instituciones que ocupa y gobierna mostrando de esa manera su preeminencia. El edificio, que vierte hacia dos calles, posee un eje vertebrador en la rotonda, con un amplio chaflán cubierto con cúpula que sirve de nexo de unión de los dos cuerpos o alas del edificio hacia las calles Marqués de Santa Cruz y Cabo Noval. Prontamente, el Círculo Mercantil se convirtió en lugar de reunión preferente para la burguesía ovetense, que encontró en sus salones un lugar de esparcimiento, de tertulia y de alterne social.

Dos años más tarde construye en esa misma calle los edificios de viviendas de los números 11 y 12, popularmente conocidos como las “casas gemelas”. Concebidas como vivienda residencial de la alta burguesía, llama en ellas la atención el juego de sus fachadas con ligeras ondulaciones adornadas con guirnaldas y unos portales decorados con reminiscencias del estilo *sezession* que había descubierto en su etapa coruñesa.

Del mismo año es otra edificación, igualmente erigida en una de las carreteras naturales de acceso a Oviedo, en este caso la de Galicia. Una villa suburbana para la clase media acomodada que pretende vivir en la ciudad sin las incomodidades y engorros de esta. Es el chalet construido para Antonio Vázquez, que fue durante décadas el Sanatorio Miñor y que alberga actualmente la sede de la Fundación

²⁰ M. C. MORALES SARO. “Julio Galán Carvajal”, en *Artistas Asturianos*. Vol. XI, Oviedo, Hércules Astur de ediciones, 2002, p. 289.

²¹ Debemos imaginarlo exento, sin el abigarrado entramado de construcciones que actualmente lo constriñen y restan protagonismo.

²² Situado entre las calles Principado, Suárez de la Riva y Marqués de la Vega de Anzo, fue obra precisamente de Julio Galán Carvajal y, desde 1986, es la sede de la presidencia del Principado de Asturias.

Gustavo Bueno. Una obra que reúne en su planta y en la ornamentación de su alzado diferentes aspectos e influencias que hacen de ella una síntesis de los diferentes estilos arquitectónico del momento con una clara finalidad: organización en planta “cottage” -en la tradición de las casas de campo inglesas-, cerámicas con motivos biomorfos que aluden al modernismo o zócalos de piedra²³. La finalidad es la de conseguir una hibridación entre la ciudad y el campo, a pesar de que el crecimiento urbanístico del último cuarto del siglo XX haya situado esta construcción plenamente inserta en la trama urbana desvirtuando aquí, como en otras obras del artista, el espacio original para el que fueron concebidas y sin el que es difícil imaginarlas.

Otras obras del arquitecto reseñables en Oviedo fueron la Colonia del Marqués de San Feliz, el edificio de la calle Asturias 19 en marcado estilo *art nouveau*, o la Casa Simeón, frente a la universidad y levantada para la familia del mismo nombre, que tenían en los bajos su negocio comercial. Pero sin duda el edificio que más identifica a Galán Carvajal con la burguesía mercantil ovetense son los Almacenes Masaveu, con fachadas a la calles Cimadevilla y el Peso. Se trata de algo más que un almacén, pues es un edificio moderno y elegante pero funcional erigido para una de las familias que más destacan en ese momento por la variedad y entidad de sus negocios. Años después la novelista Dolores Medio recrearía dicho establecimiento en alguna escena de su novela *Nosotros, los Rivero*, ganadora del Premio Nadal en 1952²⁴.

Lejos de la capital del Principado, en el occidente de Asturias, existen asimismo varias obras de este arquitecto, construidas como residencia veraniega para una burguesía peculiar, los indianos²⁵, que quisieron contratar al arquitecto de más relumbré por ser el municipal de Oviedo. Dentro de esta categoría, quizás el ejemplo más destacado sea Villa Rosita, en Otur, edificado en 1915 para Ángel García, enriquecido en sus negocios argentinos y que era propietario de los que por aquel entonces eran los grandes almacenes más importantes de Oviedo, La Favorita²⁶. Cuatro años posterior es la construcción de Villa Rosario, en Villar

²³ M. C. MORALES SARO. “Julio Galán Carvajal” *op. cit.*, p. 293.

²⁴ I. MALLADA ÁLVAREZ. “Entre la censura y los laureles. Narrativa y peripecia vital de Dolores Medio Estrada”, en *Palabra de mujer: entre la sumisión y la emancipación (Narradoras de posguerra)*. Astorga, Casa Panero, 2021.

²⁵ Para más información: C. ÁLVAREZ QUINTANA. *Indianos y Arquitectura en Asturias*. Gijón, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1991.

²⁶ C. DEL CANO BARBÓN. *Historia del comercio y de los comerciantes de Oviedo*. Gijón, Trea, 2014, p. 167.

(Luarca), para Ramón García, hermano del anterior, para quien diseñó y construyó también el panteón familiar en el cementerio de la Villa Blanca. Ya avanzada la década de 1920 levantó varios edificios accesorios al hospital y asilo de Luarca en cuyo capital participaron importantes apellidos indianos como Anciola, Asenjo y Suárez Coronas²⁷.

Del mismo modo a como había sucedido en La Coruña y la mariña gallega, Galán Carvajal trasciende su responsabilidad como arquitecto municipal de Oviedo al ejecutar una amplia lista de encargos repartidos por toda la provincia en localidades como Salinas o Pola de Lena, incluso en pequeñas parroquias rurales como la de Brañes (Oviedo). De esta manera, más allá de los cargos institucionales que lo singularizan como arquitecto de una determinada ciudad, Galán Carvajal queda universalizado como el arquitecto por antonomasia del primer tercio del siglo XX en el noroeste peninsular.

Conclusiones

Como puede inferirse a partir de la nómina de comitentes para los que trabaja Julio Galán Carvajal, tanto en La Coruña como en Oviedo, todo el empeño edilicio de ambas ciudades está sostenido y financiado por la pujante clase burguesa que, finalizando el siglo XIX y a inicios del siguiente es, junto al proletariado, la protagonista destacada del nuevo ordenamiento socioeconómico gestado en esa centuria. Bien sea con el ánimo de albergar las sedes mercantiles y de negocios o como lugares de residencia, los nuevos edificios se adhieren a una estética nueva, el modernismo, que rompe con los paradigmas academicistas imperantes hasta entonces. Oviedo, hasta entonces poco más que una capital provinciana, “corte en lejano siglo”, se abrió así al estilo arquitectónico internacional consolidando a la urbe como una de las ciudades más representativas de la burguesía nacional, otorgándole una peculiar idiosincrasia que, en buena manera, aun se conserva.

Por todo lo anterior, Julio Galán Carvajal es, sin duda, uno de los creadores de la estética burguesa que caracteriza a las ciudades de La Coruña y Oviedo. El Oviedo creado por él es el que aparece vívidamente reflejado en novelas de sobrada consideración como *Nosotros, los Rivero* o *Tomar café en el Peñalba*. Sin embargo, si Galán Carvajal contribuyó -junto a otros como Juan Miguel de la Guardia o Manuel del Busto- a crear la imagen del Oviedo moderno, su figura y su nombre han

²⁷ M. C. MORALES SARO. “Julio Galán Carvajal” *Op. Cit.*, p. 294.

pasado desapercibidos para los investigadores y para varias generaciones de ovetenses que contemplan los edificios sin conocer su paternidad y, lo que es peor, sin que las instituciones otorguen -un siglo después- un reconocimiento que no por póstumo es menos merecido.

Bibliografía:

ALONSO PEREIRA, José Ramón (1996) *Historia general de la arquitectura en Asturias*, Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga (1991) *Indianos y Arquitectura en Asturias*, Gijón, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.

AMADO LORENZO, Antonio (2016) “La biblioteca de un arquitecto modernista”. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, volumen 21, no 28, pp. 126-135.

BERNARDI LÓPEZ-VÁZQUEZ, José Manuel (1981) “La arquitectura gallega contemporánea”, en *Galicia eterna*, Vol. 5, Barcelona, Nauta, pp. 1137-1151.

BÚRDALO, Soledad (2002) “Diálogo entre historia y modernidad: En Galicia, su arquitectura abierta a todas las tendencias se ha convertido en sinónimo de creatividad”, *Revista del Ministerio de Fomento*, no 509, pp. 144-154.

CARREÑO BLÁZQUEZ, Víctor (2015) *Real Club Náutico de Salinas. Cien años de historia 1915-2015*, Avilés, Nieva.

DE LA MADRID, Vidal y DE LA MADRID, Juan Carlos (2002) *Cuando Avilés construyó un teatro. Arquitectura y sociedad a principios del siglo XX*, Avilés, Trea.

DEL CANO BARBÓN, Carlos (2014) *Historia del comercio y de los comerciantes de Oviedo*, Gijón, Trea.

FERNÁNDEZ AVELLO, Manuel (1986) *En busca del Oviedo perdido*, Gijón, Mases.

FERNÁNDEZ-PEÑA BERNALDO DE QUIRÓS, María Magdalena (2014) *La oligarquía indiana, Asturias-Cuba: opinión pública y propaganda (1898-1899)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, José David (2006) “Dos obras perdidas del arquitecto Julio Galán: las casas consistoriales de Carballo y Ribeira”, *Porta da aria. Revista de historia del arte orensano*, no 11, pp. 435-454.

GONZÁLEZ ROMERO, José Fernando (2015) *Juan Miguel de la Guardia. Arquitecto y urbanista*. Gijón, Trea.

MALLADA ÁLVAREZ, Iván (2019) “Los arquitectos Julio Galán Carvajal y Julio Galán Gómez. Cien años de arquitectura (1875-1975)”, en PAYO HERNANZ, René Jesús *et al.* (Eds.) *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, volumen 2, Burgos, Universidad de Burgos, pp. 1799-1804.

— (2021) “Entre la censura y los laureles. Narrativa y peripecia vital de Dolores Medio Estrada”, en *Palabra de mujer: entre la sumisión y la emancipación (Narradoras de posguerra)*, Astorga, Casa Panero.

MARTÍNEZ SUÁREZ, Xosé Lois (1995) “A orixe da urbanística na cidade da Coruña (I): a arquitectura institucional na construción da cidade moderna”, *Obradoiro: Revista de arquitectura y urbanismo*, no 24, pp. 126-129.

MORALES SARO, María Cruz (1981) *Oviedo: arquitectura y desarrollo urbano 1880-1930. Del eclecticismo al movimiento moderno*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

— (1989) *El modernismo en Asturias, arquitectura, escultura y artes decorativas*, Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

— (2002) “Julio Galán Carvajal”, en *Artistas Asturianos*, Vol. XI, Oviedo, Hércules Astur de ediciones.

MOYA BLANCO, Luis (1990) “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, *Revista Atlántida*, no 2, pp. 20-36.

TOMÉ FERNÁNDEZ Sergio (1988) *Oviedo: La formación de la ciudad burguesa, 1850-1950*, Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

VV. AA. (2008) *Arquitectura Modernista de La Coruña 1900-1914*, La Coruña, Colexio de Arquitectos de Galicia.

VV.AA. (2009) *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Fundación COAM.