

Margarita Sánchez Romero

Marta del Moral Vargas

(coords.)

GÉNERO E HISTORIA PÚBLICA

DIFUNDIENDO EL PASADO
DE LAS MUJERES

COMARES 2021

colección



MUJERES, HISTORIA Y FEMINISMOS

10

comité editorial

MARGARITA SÁNCHEZ ROMERO - Codirectora
(Universidad de Granada)

MIREN LLONA GONZÁLEZ - Codirectora
(Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea)

NEREA ARESTI
(Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea)

MÓNICA BOLUFER PERUGA
(Universitat de València)

MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
(Universidad Autónoma de Madrid)

MARTA DEL MORAL VARGAS
(Universidad Complutense de Madrid)

ÁNGELA MUÑOZ FERNÁNDEZ
(Universidad de Castilla-La Mancha)

PAMELA RADCLIFF
(University of California-San Diego-UCSD)

HÉLÈNE THIEULIN PARDO
(Sorbonne Université)

© Las autoras

© Editorial Comares, 2021

Polígono Juncaril · C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

www.comares.com · E-mail: libreriacomares@comares.com

facebook.com/Comares · twitter.com/comareseditor · instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-1369-240-1 · Depósito legal: Gr. 1245/2021

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

SUMARIO

PRÓLOGO	VII
Margarita Sánchez Romero y Marta del Moral Vargas	
1. RECUPERANDO MEMORIAS SILENCIADAS Y PATRIMONIOS INVI- SIBLES DESDE LA ARQUEOLOGÍA DE GÉNERO. <i>PASTWOMEN Y GENDAR</i>	1
Carmen Rísquez Cuenca	
2. UNA EXPOSICIÓN PARA LA REFLEXIÓN: LAS MUJERES EN LA PRE- HISTORIA	25
Begoña Soler Mayor	
3. PENSAR LOS MUSEOS EN FEMENINO, EL MUSEO ARQUEOLÓ- GICO NACIONAL, UN CAMINO EN MARCHA	39
Margarita Moreno Conde	
4. LA HISTORIA DE LAS MUJERES, TAMBIÉN EN LOS MUSEOS	53
Antonia Fernández Valencia	
5. HACER PÚBLICA LA HISTORIA DEL ARTE: REFLEXIONES DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA	73
Lola Visglerio Gómez Noemí de Haro García	
6. ¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES? ACERCANDO RELATOS Y REPEN- SANDO IMAGINARIOS	95
Sara López Jiménez Mariela Maitane Castillo Gómez	

7.	¿UNA CIUDAD UNIVERSITARIA DE Y PARA LAS MUJERES? UN PASEO POR EL CAMPUS MADRILEÑO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO (1927-1939)	115
	Carolina Rodríguez López	
8.	NUEVAS NARRATIVAS PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES 2.0: CREAR, COMPARTIR, VISUALIZAR.	141
	Matilde Eiroa	
9.	ARQUITECTAS DE LA HISTORIA: MOMOWO Y LA VISIBILIDAD DE LAS MUJERES	161
	Esther Rodríguez Ortiz	
10.	ESTRATEGIAS PARA UNA MEMORIA FEMINISTA EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO PRODUCIDO EN ESPAÑA	175
	Núria Araña Baró	

PRÓLOGO

La Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres organiza con carácter bienal un seminario internacional sobre Historia y Feminismo dedicado a profundizar en los aspectos centrales de la práctica historiográfica desde una perspectiva multidisciplinar en el campo de la Historia de las Mujeres y del Género. En su octava edición, de octubre de 2019, este seminario se dedicó a analizar las relaciones entre la Historia Pública y la Historia de las Mujeres. El desafío consistía en abordar tanto cuestiones teóricas y metodológicas como las distintas estrategias usadas en la transferencia del conocimiento sobre la Historia de las Mujeres —y desde la perspectiva de género— a la sociedad en general, más allá del público académico especializado. Unas prácticas que necesariamente deben ser transdisciplinares.

La Historia Pública es un movimiento, metodología y aproximación que fomenta el estudio y la práctica colaborativa en la historiografía, persiguiendo como objetivo hacer que el conocimiento sea accesible y útil al gran público. En este sentido, las propuestas en las que estábamos interesadas iban desde la práctica fuera del aula en museos, en centros para la conservación del patrimonio o en los espacios públicos, a la gestión y producción de recursos digitales, explorando y compartiendo nuevos canales y formatos de difusión del conocimiento en relación con la Historia de las Mujeres. El propósito es claro, hacer atractivo al gran público este conocimiento y alcanzar así sociedades que sean capaces de compartir narrativas sobre su pasado, inclusivas en materia de género.

«Historia Pública: la Historia de las Mujeres ante los nuevos retos de difusión social» recoge diez de los estudios presentados y debatidos en el VIII Seminario Internacional de la AEIHM, celebrado en Madrid,

en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, durante los días 3 y 4 de octubre de 2019. Siguiendo la estela del seminario anterior, y de manera inexcusable dada la temática del seminario, a las ponencias y el debate posterior en sala se incorporaron una serie de talleres en tres de los principales museos del estado: el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Prado y el Museo Reina Sofía, y uno más en la propia Ciudad Universitaria de Madrid. El relato de tres de esas experiencias se ha incorporado también a este volumen.

Las distintas contribuciones de este volumen se entrelazan partiendo de la reflexión que se hace sobre la necesidad del ejercicio de la Historia Pública —o más bien en los primeros capítulos— de la Arqueología Pública, al uso del museo y del espacio público como espacio de transferencia de conocimiento sobre la Historia de las Mujeres, a las estrategias digitales que ofrecen recursos como las redes sociales, terminando por el audiovisual como forma de contar las experiencias de las mujeres que no han sido consideradas en los discursos históricos tradicionales.

En el primer capítulo *PASTWOMEN* y *GENDAR. Recuperando memorias silenciadas y patrimonios invisibles desde la Arqueología de género*, Carmen Rísquez parte de la conciencia que supone el sesgo androcéntrico y del uso sexista, tanto del lenguaje como de las imágenes, a la hora de interpretar el pasado más lejano. Un pasado que, así representado, sostiene el discurso de una sociedad patriarcal que reproduce comportamientos y roles presentistas concebidos como naturales. Esta conciencia llevó a un grupo de arqueólogas (docentes, investigadoras y gestoras) a plantearse no solo las estrategias de investigación sino también las formas de difusión de esas investigaciones. Para ello se generó la página web *Pastwomen.net*, en la que frente a la infrarrepresentación tanto de los trabajos realizados por las mujeres y de la cultura material que las acompaña, como de los espacios y paisajes a los que está asociada, propone crear un fondo con repertorios gráficos, imágenes y contenidos, poniéndolo a disposición de la ciudadanía con el fin de reconducir los sesgos sexistas y androcéntricos que aún imperan en el imaginario colectivo.

Begoña Soler Mayor en su capítulo «Una exposición para la reflexión: las Mujeres en la Prehistoria» también parte del análisis de la transferencia de conocimiento sobre las sociedades prehistóricas para analizar la oportunidad única que suponen las exposiciones para la divulgación sobre la historia y la arqueología de las mujeres desde una perspectiva feminista, convirtiendo los museos en lugares para la reflexión, provo-

cando emociones y controversias y donde el diálogo narrativo pasado-presente favorece la comprensión más directa del mensaje. La autora repasa la experiencia vivida durante la exposición itinerante «Las mujeres en la Prehistoria» realizada por el Museo de Prehistoria de Valencia para visibilizar a las mujeres de este periodo y reflexiona sobre las oportunidades que ha ofrecido para la difusión de las experiencias de vida de las mujeres en sociedades ágrafas.

Sin salir del museo pero esta vez en el marco de las exposiciones permanentes, Margarita Moreno Conde reitera la pertinencia del trabajo de difusión en estos espacios. Unos ámbitos que a pesar de que son, como señala, fundamental y tradicionalmente femeninos no han integrado de manera natural la perspectiva de género. Para paliar esta falta de miradas de género, desde el Departamento de Antigüedades Clásicas del Museo Arqueológico Nacional se han diseñado dos itinerarios específicos articulados en torno a las mujeres en Roma y Grecia para hacer *in situ*, y que sirvieron de excusa para la organización de uno de los talleres del seminario. De manera general, el museo ha elaborado un itinerario en femenino desde la Prehistoria hasta la Edad Moderna, que puede ser realizado desde la aplicación virtual y la web de la institución.

En definitiva, como señala Antonia Fernández Valencia en su capítulo *La historia de las mujeres, también en los museos*, la llegada de la mirada de género y feminista a la creación artística vino acompañada de críticas a los museos que eran reflejo de los patrones patriarcales de las sociedades históricas. Una mirada distinta que también ha estado en permanente revisión ya no sólo con la introducción de la Historia de las Mujeres sino también de la nueva historia de la masculinidad o con la ruptura de la dualidad de género de los inicios. Unos avances que han tenido mucho que ver, según la autora, con factores tales como la voluntad de los estados de utilizar las instituciones culturales como emisoras de mensajes, la respuesta de los museos a esta situación o la revalorización de la iconografía y las fuentes materiales en los estudios de las mujeres. Propone la autora una reflexión sobre las memorias y subjetividades que nos hagan pensar la Historia de las Mujeres: la memoria que las mujeres quisieron dejar de sí mismas y de su tiempo cuando encargaron las obras, la memoria de las mujeres que crearon las obras y la memoria seleccionada por el museo y su consecuente discurso. Señala, por último, la pertinencia de formar al público potencialmente visitante para que adquiriera la autonomía necesaria en la aplicación de esa mirada.

El capítulo de Antonia Fernández Valencia nos conduce desde los museos arqueológicos a los museos vinculados a la producción artística y es en ese ámbito en el que se encuadra el capítulo de Lola Visglerio Gómez y Noemí de Haro García, *Hacer pública la historia del arte: reflexiones desde una perspectiva feminista*. Comienzan las autoras haciendo una reflexión sobre la apenas existencia de tradición historiográfica que aborde el concepto de «historia del arte pública» y la importancia de su práctica para democratizar el acceso a la producción y difusión del conocimiento, en este caso histórico, revelando y haciendo accesibles los mecanismos que se ocultan detrás de dicha producción. A partir de esta afirmación las autoras analizan cómo la práctica de la historia del arte pública tiene el lugar predilecto para su presentación pública en los museos y la necesidad de intervenir con un enfoque feminista en el diseño de las colecciones permanentes, en los relatos que se generan sobre la historia del arte e incluso en los discursos que se realizan desde la educación y mediación cultural. Como ejemplo de esa necesidad de establecer vínculos y de lograr autorías compartidas en los relatos entre el museo y las personas que lo visitan, ponen el ejemplo del *¿Archivo Queer?* que además fue objeto de uno de los talleres realizados durante el seminario.

Y del museo, a la calle. La apropiación por parte de la Historia de la Mujeres del espacio público pasa necesariamente por recuperar esos espacios cotidianos y simbólicos que han sido usurpados a las mujeres, esa es la propuesta de Herstóricas en su capítulo *¿Dónde están las mujeres? Acercando relatos y repensando imaginarios*. Es precisamente esa pregunta la que marca el inicio de un proyecto cultural y educativo que ha desarrollado varios ejes de trabajo: la interpretación y recuperación de la *herstoria* local, la gestión cultural, la educación y las herramientas lúdicas de coeducación. Herstóricas ponen sobre la mesa algunas cuestiones interesantes, entre ellas, que las mujeres actúan como consumidoras de cultura en espacios que no son amables para ellas porque no las representan de manera real; o solo se logra cuestionar el imaginario colectivo mediante la comunicación y el diálogo, contando con la complicidad y la intervención de las personas participantes.

Esa es precisamente la esencia del «paseo» por la Ciudad Universitaria de Madrid que detalla Carolina Rodríguez en su capítulo *¿Una ciudad universitaria de y para las mujeres? Un paseo por el campus madrileño desde la perspectiva de género (1927-1939)*. Este fue uno de los talleres que se incluyeron en el seminario y que gracias a su diseño en diferentes ítems temáticos y profundidad permite construir la memo-

ria de las mujeres que habitaron el campus a través del espacio y la cultura material, física y concreta, de esa memoria. El paseo permite hablar de las primeras alumnas y de la normalización de su presencia en las aulas, de las primeras licenciadas, de la primera jefa de biblioteca de una facultad o de las primeras profesoras, pioneras en un espacio, físico e intelectual, no pensado para ellas.

Volvemos a cambiar de espacio, de las calles y las aulas al ciberespacio, a las narrativas digitales y a la escasez de relatos que expresen la trayectoria del colectivo femenino también en estos lugares. Así lo señala Matilde Eiroa en su capítulo *Nuevas narrativas para una historia de las mujeres 2.0: crear, compartir, visualizar*, en el que pone el acento en las denominadas humanidades digitales definidas como el campo en el que se aproximan las humanidades y la informática en un intento de hacer a las primeras, convergentes con la actualidad tecnológica. Señala la autora una serie de características que afectan a los contenidos, por ejemplo, el que no sigan una ordenación estructurada debido a la presencia de hipervínculos que proponen caminos multidireccionales, la confluencia de formatos como videos, fotografía, testimonios orales, infografías..., la creación colaborativa de muchos de esos contenidos o las particularidades de los distintos géneros (Twitter, blogs, páginas web) que influyen necesariamente en los mensajes. Todo ello además sumado a la brecha digital que afecta en mayor medida a las mujeres y que queda reflejado en el estudio de caso que expone la autora sobre la presencia de contenidos sobre la Guerra Civil y el Franquismo en la Red.

Una red que, por otra parte, se utiliza profusamente en algunos proyectos de difusión sobre la Historia de las Mujeres como el que expone Ester Laviana en su capítulo *Arquitectas de la historia: Momowo y la visibilidad de las mujeres*. El proyecto *MOMOWO-Women's Creativity since the Modern Movement* es una iniciativa financiada por el programa Europa Creativa cuyo objetivo es visibilizar y difundir el trabajo de las mujeres en el ámbito del diseño industrial, la arquitectura y la ingeniería civil. Este proyecto utiliza desde elementos relacionados con las humanidades digitales como la base de datos de las mujeres arquitectas o el uso de las redes para la transmisión del conocimiento, hasta la presencia física mediante jornadas de puertas abiertas a estudios de arquitectas o la exposición internacional itinerante *MoMoWo. 100 proyectos en 100 años. La arquitectura y el diseño de las mujeres europeas (1918-2018)* y el contenido multimedia con cada una de las 100 obras y las 100 biografías que forman parte de la misma.

Cierra el volumen el capítulo de Núria Araüna, *Estrategias para una memoria feminista en el documental contemporáneo producido en España*. En este texto la autora explica las posibilidades del documento audiovisual, entendido como un artefacto cultural históricamente situado y contingentemente sensible, a la proyección de una perspectiva feminista del pasado reciente. La marginalidad industrial del documental feminista lo ha convertido en un espacio singularmente creativo en el que las mujeres han tenido un especial protagonismo y que ha servido para denunciar opresiones que han tenido poco espacio en otros productos culturales. Desde esa perspectiva, la autora analiza dos de estas producciones, *Ainhoa, yo no soy esa* que analiza la experiencia colectiva de vivir como mujer en la España de la Transición y de los años noventa del siglo xx, y *A Media Voz*, una serie de cartas fílmicas que relatan la relación de dos amigas de la infancia después de años de separación. Dos lugares de memoria, de recreación de experiencias y de generación de emociones y sentimientos de empatía.

Las aportaciones de este volumen suponen una buena parte de lo vivido durante esos días de octubre de 2019 en Madrid, donde se logró crear un ambiente de debate en el que compartir conocimientos, conversaciones y experiencias y eso no hubiera sido posible sin el trabajo de la Junta Directiva del bienio 2018-2020, que llevó a cabo los trabajos de diseño y organización del seminario, con la coordinación de Marta del Moral Vargas. Nos gustaría agradecer expresamente el apoyo ofrecido por el Departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea y el Decanato de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, por avalar la actividad y cedernos los espacios para su celebración. Igualmente, merece nuestro reconocimiento el Instituto Universitario de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense que avaló la solicitud de financiación presentada y concedida por el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, dependiente del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, organización que financió una parte del seminario; el Centro Complutense de Interpretación de la Ciudad Universitaria de Madrid; y la labor de secretaría técnica de las integrantes del Grupo Kollontai; a las socias y socios de la AEIHM que otorgaron su confianza a la Junta Directiva y, por supuesto, a las personas participantes, por su entusiasmo con el seminario.

RECUPERANDO MEMORIAS SILENCIADAS Y PATRIMONIOS INVISIBLES DESDE LA ARQUEOLOGÍA DE GÉNERO. *PASTWOMEN Y GENDAR*

Carmen Rísquez Cuenca
*Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica
Universidad de Jaén¹*

I. INTRODUCCIÓN

Acercarnos al conocimiento de las sociedades humanas del pasado es y ha sido posible gracias a la Arqueología que, como disciplina científica, ha centrado su objeto de estudio en las formaciones sociales por medio de la recuperación, descripción, análisis e interpretación de la cultura material y sus contextos, entendiendo el papel activo que tienen en la configuración cultural de las sociedades que los han creado. Sin embargo, hasta que la Arqueología feminista y de género lo pone de manifiesto, ninguno de los planteamientos que se habían llevado a cabo desde las diferentes posiciones teóricas tuvo en cuenta, como ha señalado Almudena Hernando², que esa cultura material producida y utilizada tenía una interacción con gente distinta y que esa gente estaba generizada. En consecuencia uno de los principales aspectos, por su relevancia, a considerar en el estudio de esas sociedades, es precisamente el género. Producir, por tanto, un conocimiento más preciso sobre éstas, era uno de los retos que tenían por delante las arqueólogas feministas cuando empezaron a desarrollar sus investigaciones en la década de 1970, al que se sumaba la deconstrucción de los discursos que se habían

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos HAR2016-80020-P y la RED2018-102526T.

² Hernando, Almudena, *La fantasía de la Individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno* (Madrid: Katz, 2012).

generalizado con un claro sesgo androcéntrico³. Todas esas investigaciones evidenciaron, al igual que ha sucedido en otras disciplinas, que la pretendida neutralidad del conocimiento, creado y transferido (textos, imágenes), ha estado y continúa estando sesgado en lo que a género se refiere, silenciando la existencia y participación de ciertos grupos, albergando valores y prejuicios que han condicionado fuertemente el conocimiento que se nos ha trasladado del pasado, normalizándolo, lo que ha contribuido a crear y fundamentar estereotipos de género y a sostener una concepción dominante, de inferioridad, acerca de las mujeres. Se vio así la necesidad de exigir un replanteamiento profundo de las bases epistemológicas, ontológicas y metodológicas de la disciplina y en ello ha venido trabajando la arqueología feminista y de género que, sobre todo, en los últimos veinte años ha ido ganando peso específico en el panorama de las disciplinas históricas y sociales, proporcionando metodologías y lecturas alternativas que buscan, desde el compromiso social y activista que impone la agenda del feminismo, una mayor dimensión social y pública.

Ese es el contexto en el que se enmarcan los proyectos que sirven de base para este artículo, y que conformaron el título de la ponencia presentada al VIII Seminario Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres en octubre de 2019⁴. Mi intervención obedecía a un trabajo conjunto, como expondré, que venimos desarrollando desde hace quince años, con algunas de mis «socias

³ Los inicios de la arqueología feminista y de género tenemos que buscarlos en los años que transcurren desde mediados de los años 70 del siglo pasado a la mitad de la década siguiente en los que, coincidiendo con una renovación de las corrientes teóricas, la investigación arqueológica, muy especialmente la anglosajona y la escandinava pusieron las bases para un nuevo enfoque de la condición femenina en la Prehistoria, caracterizado desde sus inicios por una doble estrategia la de investigar el género en el pasado y abogar por una cultura de la igualdad dentro de la disciplina, señalando que tanto el ejercicio de la profesión como la interpretación/presentación del pasado poseían un carácter marcadamente androcéntrico Dommasnes, Liv Helga y Montón, Sandra, "European Gender Archaeologies in Historical Perspective". *European Journal of Archaeology*, 15, 3 (2012), pp. 367-391; Montón, Sandra, «Arqueologías Engeneradas. Breve introducción a los estudios de género en Arqueología hasta la actualidad», *Arqueoweb*, Vol. 15,1 (2014), pp. 242-247.

⁴ Agradezco a las coordinadoras del mismo la oportunidad ofrecida para mostrar nuestros trabajos.

de la vida»⁵ parafraseando a Marcela Lagarde⁶. Con ellas, en el marco de estos proyectos centrados en la investigación de la historia material de las mujeres y orientados a la divulgación y difusión de esas investigaciones, empezamos a debatir, a intercambiar opiniones y experiencias, a aprender unas de otras y a hacer crecer nuestras redes, un camino en el que continuamos. Estábamos concienciadas de lo que suponía el sesgo androcéntrico y el uso de un lenguaje sexista en la interpretación del pasado y en cómo se contaba la vida de esas sociedades. Ambos eran causantes tanto de la invisibilidad de determinados grupos, entre ellos las mujeres, como de la creación de imágenes estereotipadas de éstas, muy arraigadas en el imaginario colectivo. Esto llevó a que nos planteáramos no solo las estrategias de investigación, sino también (y a ello es a lo que nos referiremos en este texto), la difusión que debían tener nuestras investigaciones y las vías de transferencia que podíamos y debíamos articular sobre el conocimiento generado, donde el reconocimiento y el valor de trabajos y actividades, que sistemáticamente han sido borradas de los discursos por su simple vinculación al ámbito femenino, cobraran el protagonismo que se merecen. Solo así se consigue recuperar esas memorias silenciadas y esos patrimonios invisibles, para que pasen a formar parte del imaginario colectivo.

Algunas de las cuestiones que surgen ante lo que estamos expresando están relacionadas, en primer lugar, con lo que ha supuesto y ha aportado el feminismo a la arqueología y, de forma particular, con la pregunta de si está contribuyendo la arqueología de género, feminista, a los cambios en esta disciplina. Por otra parte, seguro que hay quien se interroga sobre si son necesarios este tipo de proyectos. La clara infrarrepresentación, tanto de los trabajos realizados por las mujeres y de la cultura material que las acompaña, como de los espacios y paisajes a los que éstas también están asociadas, contesta por si sola la cuestión formulada. La constatación continuada, en todo lo que concierne a los

⁵ Me refiero a mis compañeras en esta andadura, Paloma González Marcén, Antonia García Luque, Eva Alarcón García, Begonya Sóler Mayor, Paula Jardón Giner, Marta Díaz-Zorita, Cristina Masvidal Fernández, Carmen Rueda Galán, Ana Herranz Sánchez, Marina Picazo Gurina, Margarita Sánchez Romero, Laia Colomer Solsona, Francisca Hornos Mata, Ana Delgado Hervás, M.ª Paz de Miguel Ibañez, Clara Masriera Esquerra, María Cacheda Pérez.

⁶ Lagarde, Marcela, *Para mis socias de vida* (Madrid: Horas y Horas, 2005).

distintos espacios de divulgación histórica⁷, de que la Prehistoria y la Protohistoria siguen siendo «*cosa de hombres*», exige prestar la máxima atención a las imágenes, a las reconstrucciones históricas que nos llegan y a los valores que, a través de ellas, se están transmitiendo. Finalmente, poniendo el acento en el activismo, se trata de plantear cuáles han sido las estrategias para promover, a partir de estas investigaciones llevadas a cabo desde los planteamientos de la arqueología de género, un cambio de cultura disciplinar que acabe con estos sesgos y conlleve una transformación de la sociedad. A todo ello se intenta dar repuesta en los siguientes apartados.

II. ¿ESTÁ CONTRIBUYENDO LA ARQUEOLOGÍA DE GÉNERO A LOS CAMBIOS EN ESTA DISCIPLINA?

Esta no es realmente una cuestión nueva. Margaret Conkey, una de las pioneras a la hora de incorporar las perspectivas feministas a la arqueología en la década de 1980, preocupada por hacer visibles a las mujeres del pasado ante los relatos claramente androcéntricos que prevalecían, y por analizar entre otros aspectos el término de género y la teoría que lo sustentaba⁸, se preguntaba, casi veinte años después de esos primeros trabajos, si el feminismo había cambiado a la arqueología⁹. Su respuesta fue: *absolutamente*. En todo ese tiempo los términos género y arqueología feminista habían pasado a formar parte de las entradas de enciclopedias de arqueología y de las ciencias sociales. Además, en sus trabajos ya apuntaba cómo la introducción de «el género», como una categoría de análisis en el debate arqueológico, había contribuido no solo a humanizar el pasado, sino a demostrar que las relaciones de género fueron cruciales para el funcionamiento de las sociedades antiguas, por lo que la incorporación de esta perspectiva había llevado

⁷ Incluimos aquí tanto la educación formal e informal, los libros de texto, las publicaciones destinadas al gran público, los medios de comunicación, los proyectos museográficos, así como páginas web.

⁸ Conkey, Margaret y Spector, Janet D. «Archaeology and the Study of Gender.» *Advances in Archaeological Method and Theory*, 5 (1984), pp. 1-38; Geró, Joan y Conkey, Margaret, *Engendering Archaeology Women and Prehistory* (Oxford: Blackwell, 1991).

⁹ Conkey, Margaret, «Has feminism changed archaeology?», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/3 (2003), pp. 867-880.

a proporcionar una visión de las sociedades diferente, más completa. Sin embargo, también llamó la atención sobre el hecho de que si bien los estudios de género eran visibles, ante el importante incremento de publicaciones, la disciplina arqueológica como tal no se había comprometido críticamente con estos presupuestos, entendiéndose que eran poco aceptados en la práctica arqueológica, pues la mayor parte de estas investigaciones, como se revelaba, estaban realizadas únicamente por mujeres. Había pues una atención tan solo emergente, a pesar de que muchos aspectos de la práctica feminista, como podían ser el activismo, el establecer espacios colaborativos o las metodologías participativas pudieran ser muy adecuadas para la arqueología.

En todo este tiempo han sido numerosas las propuestas que se han venido desarrollando y los logros que se han ido consiguiendo desde la arqueología feminista y de género¹⁰. Ante todo se debe resaltar la influencia directa o indirecta que ha tenido en el desarrollo de otras arqueologías y el hecho de haber aportado una dimensión humanista a nuestra disciplina¹¹.

Otro aspecto que no debemos dejar de mencionar, claramente relacionado con la temática del Seminario que nos reunía, es su dimensión pública, pues partimos de que la arqueología de género es, ya en sus principios, arqueología pública. No me detendré en analizar esta importante faceta, pues un reciente trabajo de Paloma González Marcén y Margarita Sánchez Romero¹², afronta de una forma más amplia los vínculos entre la arqueología de género y feminista y la arqueología

¹⁰ Cruz Berrocal, María, «Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica», *Trabajos de prehistoria*, Vol. 66, 2 (2009), pp. 25-43.

¹¹ La queer archaeology, Dowson, T.A., «Why Queer Archaeology? An Introduction». *World Archaeology*, 32,2 (2000), pp. 161-5. El interés por las personas ha fomentado la investigación teórica sobre la vida cotidiana, con la arqueología de la agencia Dobres, Marcia-Anne y Robb, John E., «Agency in Archaeology. Paradigm or platitud?», en Marcia-Anne Dobres y John E. Robb (eds.), *Agency in Archaeology* (Londres, Routledge, 2000) pp. 3-17; la arqueología de las actividades de mantenimiento, González Marcén, Paloma; Montón, Sandra y Picazo, Marina (eds.), *Dones i activitats de manteniment en temps de canvi*. Treballs d'Arqueologia 11 (Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005); la arqueología de la identidad Hernando, Almudena, *Arqueología de la identidad* (Madrid: Akal, 2002), ha permitido visibilizar también la infancia, Sánchez Romero, Margarita y Cid Rosa M.^a (Eds.), *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity* (Oxford, Oxbow, 2018).

¹² González Marcén, Paloma y Sánchez, Margarita, «Arqueología pública y género: estrategias para nuevas formas de relación con la sociedad» *Storia delle Donne*, 14 (2018), pp. 19-42.

pública. Se analiza cómo a pesar del claro compromiso de las arqueólogas feministas de los 80' por convertir la arqueología en una disciplina socialmente relevante, coincidiendo así los objetivos de ambas, la perspectiva de género aparece infrarrepresentada en las publicaciones y en los proyectos de arqueología pública. También hacen algo de autocrítica, al señalar que nosotras mismas no hemos considerado estas actividades de divulgación y acción social como suficientemente sustantivas o valiosas para ser publicadas en revistas académicas, optando la mayoría de la veces por publicaciones de carácter local y en lengua propia, lo que hace que gran parte de esta arqueología pública feminista, resulte poco visible en la comunidad académica¹³.

El vasto panorama que nos muestran las investigaciones llevadas a cabo en este casi medio siglo ha sido objeto, también en nuestro país, de revisiones de perfil historiográfico desde diferentes perspectivas, con valoraciones y síntesis de lo que han supuesto estos estudios en nuestra disciplina y de las transformaciones que ha ido sufriendo¹⁴ que revelan, por una parte, su consolidación, habiéndose dotado de una dimensión epistemológica y metodológica fundamental y, por otra, la presencia de distintas corrientes y planteamientos.

Por ello pienso que aún hoy, transcurridas de nuevo casi dos décadas de las reflexiones que hicieran Margaret Conkey o Alison Wiley en torno a la cuestión que planteábamos en este apartado, la situación sigue siendo, en muchos de esos aspectos, similar, pues las investigaciones se realizan mayoritariamente por mujeres, que lentamente empiezan a trasladar esos resultados a foros de investigación más amplios y consecuentemente también a publicaciones más diversificadas, no solamente al de los estudios feministas y de género. Lo que, sin embargo,

¹³ González Marcén y Sánchez, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁴ Algunos de estos trabajos: Falcó, Ruth, *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Cuadernos de Trabajo de investigación, 6. (Alicante, Universidad de Alicante, 2003); Díaz Andreu, Margarita, «Historia del estudio del género en Arqueología» *Saguntum Extra* 15 (2015), pp. 25-32; Escoriza, Trinidad; López, M.^a José. y Navarro, Ana (eds.), *Mujeres y Arqueología: Nuevas aportaciones desde el materialismo histórico*. (Sevilla, Dirección General de Museos Junta de Andalucía. Sevilla, 2008); Montón, Sandra y Lozano, Sandra, «La arqueología feminista en la normatividad académica». *Complutum*, 23 (2012), pp. 163-176; Vila, Assumpció, «Política y feminismo en Arqueología prehistórica». *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social*, n.º 13 (2011), pp. 17-32 Sánchez Margarita (coord.): *Arqueología y Género*. (Granada, Servicio de publicaciones Universidad de Granada, 2005).

cabe destacar es que la disciplina se ha visto enormemente enriquecida por los planteamientos de la arqueología de género y feminista. No solo la han fortalecido al abrir nuevos caminos a la interpretación y comprensión del pasado, creando los marcos oportunos para la reflexión teórica y metodológica, sino que además le ha aportado autocritica. Ha aportado el carácter reivindicativo y comprometido para acabar con los sesgos sexistas y la invisibilidad de las mujeres o la reproducción de determinados estereotipos en la explicación del pasado, generando interpretaciones históricas alternativas demostrado que hay otras historias que contar y que éstas se pueden narrar de otra forma, incorporando al análisis histórico las experiencias de las mujeres, de la infancia y de otros grupos hasta entonces invisibles e infravalorados en la investigación, apostando por una línea integradora que recupera las memorias femeninas y nos acerca a un conocimiento mucho más aproximado del desarrollo histórico real y, sobre todo, más justo.

III. «LA PREHISTORIA Y LA PROTOHISTORIA NO SON SOLO COSA DE HOMBRES». DECONSTRUIR PARADIGMAS Y CAMBIAR LOS IMAGINARIOS COLECTIVOS

Desde el momento en que la Prehistoria y la Arqueología se configuran como disciplinas en el siglo XIX (y empezaron a sucederse las investigaciones sobre nuestros ancestros, aparecieron los grandes conjuntos de pinturas rupestres como Altamira o Lascaux, o se dio inicio a los estudios con los datos que proporcionaban, en mayor o menor medida, los registros arqueológicos), se trató de imaginar cómo podría haber sido la vida en esos tiempos lejanos y se buscó para ello la ayuda de la representación pictórica, de la creación de imágenes. A esas interpretaciones visuales de gentes y sociedades del pasado se van a trasladar los valores dominantes del momento, de una sociedad claramente patriarcal, reproduciendo comportamientos y roles presentistas que se concibieron como naturales, como si de conocimientos probados se tratara, algo que sabemos que no era así. En consecuencia, se crea ya desde entonces un discurso autorizado para escenificar esas imágenes que va a tener unos únicos protagonistas «los hombres». Esto sin duda distorsiona la verdad de lo que realmente sucedería en esas comunidades, que contarían con mucha más variabilidad social. De esta forma, tanto las narraciones como las imágenes con escenas sociales que abordaban imaginativamente el pasado, crearon modelos que han venido siendo repe-

tidos durante décadas, donde se consideró a lo masculino lo normativo y estructural a toda la Historia, con un gran poder en la difusión de las ideas que representaban y que han sido asumidas e interiorizadas como parte del imaginario colectivo por la sociedad y en la cultura popular.

Son frecuentes expresiones, que se reiteran una y otra vez, como «la evolución del hombre», «árbol genealógico del hombre», «los primeros hombres», «los hombres del paleolítico vivían de lo que cazaban» o «La tecnología prehistórica. La conquista de la naturaleza» que van acompañadas únicamente de imágenes masculinas (Fig. 1). De igual forma, para momentos posteriores seguimos encontrándonos «príncipes, héroes, guerreros, campesinos, artesanos (orfebres, escultores...), comerciantes...», en textos que llevan aparejada una sobrerrepresentación de personajes masculinos en todas las esferas sociales y económicas.



Fig. 1. Museo de Murcia. Fotografía realizada por la autora

En cambio, no se nombra en femenino, salvo para introducir a las divinidades, las venus en la Prehistoria o a las Damas, por ejemplo, en las sociedades ibéricas. Tampoco se mencionan, ni han sido consideradas para su representación, aquellas actividades que sí están atestiguadas, relacionadas con el cuidado y el mantenimiento de la vida en los grupos humanos (las que se refieren a la producción y consumo de alimentos,

a la socialización de individuos infantiles, a las prácticas relacionadas con el cuidado y salud y al mantenimiento de los espacios), las denominadas como actividades de mantenimiento¹⁵, que son consideradas como estructurales en el desarrollo de cualquier sociedad, así como las redes —básicamente de mujeres— que la sostienen, lo que supone su infravaloración y la de sus contribuciones. Menos aún aparece la representación de niñas y niños realizando actividades productivas o en las propias prácticas de aprendizaje, algo que también sería bastante normal en esos contextos.

En consecuencia, las mujeres han sido doblemente invisibilizadas, por un lenguaje pretendidamente «neutro» y por no aparecer en las imágenes o hacerlo estereotipadas. No es que no se incluyeran imágenes de mujeres, que algunas hay, pero en su mayor parte éstas aparecen reducidas a mostrar sus capacidades reproductivas, lo que sirve para oscurecer la realidad mucho más compleja de las estructuras sociales pasadas. O, en todo caso, nos encontramos con relatos arqueológicos que han proporcionado lo que se ha denominado una «ilusión óptica», pues se han incorporado mujeres a esas representaciones, pero siempre con los mismos roles sociales, normalmente en actitudes pasivas, en un número importante de veces, sentadas, de rodillas, de espaldas, casi nunca en primeros planos. La cuestión no es ver solo mujeres en el pasado, se trata de ver las estructuras sociales dentro de sus contextos culturales únicos, como señaló Lynn Meskell.¹⁶

A esto se han unido los propios prejuicios que ha tenido la investigación misma, como por ejemplo, las falacias construidas sobre el hecho de que las mujeres son naturalmente más sedentarias que los hombres debido a los embarazos y la maternidad, lo que las invalidaría para llevar a cabo un número elevado de trabajos, o la atribución directa, y sin más comprobaciones, de ajuares de armas a enterramientos masculinos y aquellos con adornos o elementos textiles a los femeninos, como vemos sucede para todas las épocas.

¹⁵ Entre otras: Bardavio, Antoni y González Marcén, Paloma, «La vida cotidiana a la prehistoria: l'estudi de les activitats de manteniment», *Balma*, 6 (1996), pp. 7-17.; Colomer, Laia; Gili, Silvia; González Marcén, Paloma y Montón Subias, Sandra, «Maintenance Activities, Technological Knowledge and Consumption Patterns: a View of Northeast Iberia (2000-500 Cal BC)», *Journal of Mediterranean Archaeology* 11,1 (1998), pp. 53-80.

¹⁶ Meskell, Lynn, «Archaeologies of Identity», en Ian Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today* (Oxford: Polity Press, 2001), pp. 187-213.

Desde finales de la década de 1970, y sobre todo la siguiente, las arqueólogas feministas de uno y otro lado de Atlántico, motivadas por la posibilidad de llegar a deconstruir la ideología patriarcal, ponían de manifiesto el error conceptual fundamental que suponía asimilar y confundir «hombre» con humanidad. De la misma manera, siendo conscientes del enorme poder de las imágenes, que se habían convertido en un formidable instrumento de transmisión de ideas y estereotipos, hicieron una llamada a denunciar los prejuicios androcéntricos y los supuestos implícitos en ellos, consignéndola como una de las primeras tareas a llevar a cabo en las investigaciones que se estaban iniciando. A ello responde, por ejemplo, el primer encuentro organizado por las arqueólogas escandinavas en Stavanger (Noruega) en 1979¹⁷, o las primeras publicaciones de Margaret Conkey y Janet Spector (1984)¹⁸. En los años siguientes se abrió un nuevo campo de análisis crítico relacionado no solo con denunciar ese pretendido neutro masculino, sino con estudios y análisis en profundidad sobre las representaciones de género en las ilustraciones y la reconstrucción a partir de imágenes de escenas del pasado, entre ellas las de la Prehistoria y la Protohistoria, que ha ido generando una amplia literatura científica¹⁹. Todas esas publicaciones revelan un notable desequilibrio en las figuras de hombres y mujeres,

¹⁷ Bertelsen, Reidar; Lillehammer, Arnvid y Næss, Jenny-Rita (eds.), *Were they all men?: An examination of sex roles in prehistoric society*. (Stavanger: Arkeologisk museum, 1987).

¹⁸ Conkey y Spector, *Archaeology and the Study*, p. 3.

¹⁹ Desde los primeros trabajos Gifford-González, Diane, "You can hide, but you can't run: representation of women's work in illustrations of palaeolithic life." *Visual Anthropology Review* 9,(1993), pp. 3-21, que aboga por una colaboración más estrecha entre científicas/os y artistas (ilustradoras/es), para ampliar y ofrecer una diversidad de posibles pasados representados. Gifford-González, Diane, "The Real Flintstones? What are Artists' Depictions of Human Ancestors Telling Us?", *History – Anthro Notes National Museum of Natural History Bulletin for Teachers*, 17,3 (1995), pp. 1-6; libros como los de Molyneaux, Brian Leigh (ed), *The Cultural Life of Images: Visual Representation of Archaeology* (Londres: Routledge, 1997); Moser, Stephanie, *Ancestral Images: The Iconography of Human Origins*. (Stroud: Sutton Ed, 1998); Smiles, Sam, y Moser, Stephanie (eds.), *Envisioning the past. Archaeology and the Image* (Oxford: Blackwell,2005); O los más recientes Gutschmiedl-Schümann, Doris, Fries, Jana Esther, Matias, Jo Zalea y Rambuscheck, Ulrike (coords.), *Images of the Past gender and its representations* (Münster New York: Waxmann, 2017); Patou Mathis, Marylène, *L'home préhistorique est aussi une femme* (París: Allary Éditions, 2020); también en nuestro país: González Marcén, Paloma, «Dones i prehistòria: viure el present, pensar el passat», en Begonya Soler (ed.), *Les dones en la prehistòria* (Valencia: Museu de Prehistòria, 2006), pp. 15-26; Querol, M.^a Angeles y

y una fuerte tendencia a los estereotipos de género en las actividades que se mostraban.

Por otra parte, se ha puesto el foco en los museos como espacios de la memoria, que muestran igualmente de manera mayoritaria ese relato oficializado de nuestro pasado, que llega así al público diverso y de todas las edades que lo visitan. A los trabajos pioneros de Gaby Porter, han seguido otros muchos, como recoge de manera precisa y amplia Laura Becares en su interesante tesis doctoral²⁰. En nuestro país encontramos, asimismo, estudios y proyectos en esa misma línea que cuentan con destacadas publicaciones²¹.

Pese al importante crecimiento que han experimentado las investigaciones arqueológicas desde una perspectiva de género y feminista²², las nuevas aproximaciones tanto teóricas como metodológicas, que ponen el foco en las mujeres como agentes sociales activas en diferentes tiempos y espacios (partícipes, a través de sus diversas prácticas de las transformaciones socioculturales de la época), siguen estando ausentes de los discursos dominantes. No han acabado de trascender a los relatos que se narran sobre las sociedades del pasado, ni a suscitar una producción de imágenes alternativas a las convencionales, que son las que, mayoritariamente, seguimos encontrando en gran parte de los libros de texto, las publicaciones de arqueología destinadas al gran público, o los espacios patrimoniales, como los museos y los sitios arqueológicos.

Esta ausencia entronca, en palabras de Paloma González Marcén, con la propia concepción de la historia que caracteriza la investigación (pre)histórica: la variable del género o el papel diferencial de hombres y mujeres se asume como no relevante para la construcción de modelos explicativos generales de las dinámicas (pre)históricas y, por lo tanto,

Treñiño, Consuelo, *La mujer en el «origen del hombre»* (Barcelona: Bellaterra, 2004); Sanahuja, Encarna, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria* (Madrid: Cátedra, 2002).

²⁰ Bécares, Laura, *Memorias e identidades silenciadas. La legitimación del pasado androcéntrico en los museos* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2020).

²¹ Algunos de los últimos trabajos: Querol, M.^a Ángeles y Hornos, Francisca, «La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria», *Complutum*, 26, 2 (2015), pp. 231-238; Prados, Lourdes y López, Clara (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en la igualdad* (Madrid: UAM Ediciones, 2017)

²² Me remito en este caso a la página web de Pastwomen.net donde en el apartado de Mediateca se podrán un número importante de ellas <http://www.pastwomen.net/bibliografia>

no es un objeto de estudio a considerar, más que de forma secundaria.²³ Esto ha hecho que la mayor parte de las interpretaciones, tanto de la Prehistoria como de la Protohistoria, se hayan estructurado en torno a un limitado número de temas en los que todo aquello que concierne a las mujeres se ha considerado poco significativo.

Por ello sigue siendo necesario no solo indagar en los imaginarios sociales construidos, sino plantear metodologías e idear estrategias de difusión y divulgación que incorporen estas investigaciones llevadas a cabo desde la arqueología feminista y de género y establecer herramientas que permitan, desde el activismo creativo, intervenir en los paradigmas existentes para crear nuevos valores, romper con la simplificación que hasta ahora marcaba la pauta de los discursos y de las temáticas y, visibilizar debidamente a aquellos grupos de género y edad excluidos.

IV. NUESTRO COMPROMISO CON LA ARQUEOLOGÍA DE GÉNERO FEMINISTA. ESTRATEGIAS PARA PROMOVER EL CAMBIO SOCIAL: PASTWOMEN Y GENDAR

Atendiendo a lo que hemos expuesto, es importante sumar esfuerzos y crear redes fluidas entre investigadoras. Estas permitirán generar un mayor dinamismo a la arqueología de género y dar más visibilidad a las investigaciones que venimos realizando.

Precisamente esto nos llevó, a un grupo de investigadoras y gestoras (procedentes de diversas universidades y otras instituciones vinculadas igualmente al ámbito de la investigación y de la difusión, como son los museos) que compartíamos un mismo interés respecto a la arqueología de género, a solicitar en común un proyecto de investigación. En el año 2007, se puso en marcha *Los trabajos de las mujeres y el lenguaje de los objetos: renovación de las reconstrucciones históricas y recuperación de la cultura material femenina como herramientas de transmisión de valores*, seguido del proyecto *La història material de les dones: recursos per a la recerca i la divulgació*²⁴. Iniciamos así un camino conjunto por el que venimos transitando desde entonces, al que hemos ido sumando nuevos

²³ González Marcén, Paloma, «Otra Prehistoria, Una mirada desde la arqueología de género» en Raquel Castella (Coord.), *Dones: història i memòria a Catalunya* (Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2020).

²⁴ Estos proyectos fueron coordinados por Paloma González Marcén, el primero fue financiado por el Instituto de la Mujer, estando vigente hasta 2010 y, el

proyectos, como el de *Recursos para la investigación de la Arqueología de las mujeres y del Género en España*²⁵ o el último, iniciado recientemente *BodyTales. Tecnologías del cuerpo. Investigación, innovación y difusión de la (Pre)Historia de las Mujeres*²⁶, que se ha visto reforzado por la reciente concesión de la Red Pastwomen²⁷. Nos centramos aquí únicamente en los primeros, que dieron origen a la *Página web Pastwomen.net* que es la que vamos a tratar y que fueron objeto de la ponencia en el Seminario de la AEIHM que ahora se publica.

Estos proyectos planteaban, partiendo de un análisis de la cultura material examinada bajo una perspectiva de género y de los propios cuerpos de esas mujeres presentes en los registros funerarios, poner en valor la relevancia de la agencia femenina en la vida social de los períodos históricos concretos y en aquellos territorios de la península ibérica en los que cada una de nosotras situábamos nuestras investigaciones, abarcando desde la Prehistoria a la Protohistoria.

Tras analizar la diversa documentación, a la que ya nos hemos referido al inicio de este texto, y detectar aquellos sesgos que constataban no solo la escasez de la presencia femenina sino los estereotipos a los que ésta aparecía vinculada, nuestro propósito se centró en deconstruir esos argumentos sexistas, más ideológicos que científicos. Había por tanto que elaborar nuevas imágenes y contenidos, desde el conocimiento que proporcionaban nuestras investigaciones, que contribuyeran a enriquecer los discursos creados hasta entonces y a cubrir la carencia en este tipo de representaciones de las que adolece la divulgación histórica en sentido amplio. Ello requería generar sinergias con las ilustradoras e ilustradores gráficos, pero también crear contenidos históricos, pensados en clave gráfica mediante elementos de cultura material y esceni-

segundo obtuvo la financiación durante el año siguiente 2011, por parte del Institut Català de les Dones.

²⁵ En 2014 este proyecto financiado por la Junta de Andalucía, recoge el testigo, con el acrónimo GENDAR, 2014 a 2019. Coordinado por quien suscribe este texto, en el marco del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén.

²⁶ Un proyecto, recién iniciado en el marco del Sistema Andaluz del Conocimiento siendo la IPI, Margarita Sánchez Romero, de la Universidad de Granada, y como segunda IP yo misma.

²⁷ RED2018-102526T, Red Temática del Ministerio de Ciencia e Innovación, compuesta por más de 30 investigadoras de 15 universidades, centros de investigación y museos españoles y europeos agrupadas en 7 equipos, coordinada por Paloma González Marcén.

ficaciones sociales complejas. Por esta razón una parte importante de los proyectos se dirigió a la elaboración documental y gráfica de recursos, mediante la creación de repertorios gráficos de referencia sobre los trabajos y acciones realizadas históricamente por mujeres, tanto en lo que se refiere a la cultura material propia de tales actividades (objetos arqueológicos, etnográficos o en uso) como a las reconstrucciones históricas de los espacios y paisajes asociados y, en general, de representaciones en las que se pongan en valor, mediante la plasmación rigurosa, la relevancia de la agencia femenina en la vida social, centrándonos en los periodos comentados²⁸.

El objetivo era crear un fondo con repertorios gráficos, imágenes y contenidos, para ponerlo a disposición no solo de las y los profesionales de la divulgación histórica, sino también de investigadores e investigadoras, de docentes de las distintas etapas formativas y de profesionales en general vinculados a la puesta en valor y difusión del patrimonio arqueológico, con el fin de eliminar los sesgos sexistas y androcéntricos que imperan, aún hoy, en el imaginario colectivo.

Al mismo tiempo, era necesario utilizar otras fórmulas de transferencia de esta investigación a la sociedad, más ágiles y accesibles, lo que nos llevó a crear una plataforma específica, *www.pastwomen.net*. Su estructura abierta nos permite ir incorporando nueva información en todos los campos, ir sumando experiencias y también trasladar información a soportes interactivos para una mayor difusión en otros ámbitos como el educativo o el turismo cultural²⁹. Todo ello la convierten en una potente herramienta que nos vale para crear nuevos relatos que aportan enfoques distintos a los que tradicionalmente se han venido efectuando, y que puede servirnos, en este caso, como vehículo para trasladar estos discursos inclusivos, generando así un valor social importante. En definitiva, nos está permitiendo, dotar de visibilidad estas líneas de investigación que se vinculan al estudio de las mujeres y las relaciones de género, impulsar el desarrollo de redes de investigadoras/es sumando instituciones e investigadoras, e ir abriendo nuevas

²⁸ Para ver más en profundidad en Paloma González Marcén (coord.), Memoria del Proyecto I+D+I 2007. https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/estudioslinea2012/docs/los_trabajos_mujeres_lenguaje_objetos.pdf.

²⁹ Con una repercusión importante en el ámbito educativo. Compañeras del Proyecto han iniciado algunos cursos en el marco de la Red Pastwomen como *El passat amb mirada de gènere des de l'arqueologia. Recursos i estratègies educatives del projecte Pastwomen*, Universidad de València.

líneas de trabajo, todos ellos puntos clave en los objetivos que teníamos fijados.

V. LA WEB PASTWOMEN

Para alcanzar el resultado de la Web que se puede consultar hoy, hay toda una serie de planteamientos previos, que permiten entender la estructura final de la misma, fijadas en la propia metodología de trabajo que se estableció desde el primer momento, tras el estudio previo y diagnosis que conformó el punto de partida³⁰. Lo importante fue fijar los criterios de contenidos y desarrollarlos.

1. El marco temporal y espacial

Se estableció un marco temporal y espacial que aportara la información histórica. Este se puede seguir en el apartado *Mujeres en*, donde en estos momentos se ofrece *un recorrido por la prehistoria y protohistoria peninsular a través de diferentes periodos y sociedades*, que incluye desde la «Evolución humana» a las «Sociedades Iberas», y que sigue abierto a la inclusión de nuevas etapas y culturas. En cada periodo se ha propuesto un texto que acompaña a las imágenes realizadas, en las que hombres y mujeres de diferentes edades, algunas con diversidad funcional conforman y participan en la sociedad, con el objetivo de superar las interpretaciones históricas tradicionales.

2. La definición conceptual

En segundo lugar, resultaba necesario establecer una definición conceptual compartida entre todas las integrantes del equipo, de la noción «los trabajos de las mujeres» que al mismo tiempo resultara operativa para su expresión en términos de cultura material. Se tomó como referencia la categoría «Actividades de mantenimiento», para hacer alusión a aquellas actividades comunes a todas las mujeres en la actualidad y, como hipótesis, a todas las mujeres que han forjado, histórica-

³⁰ El desarrollo completo en González Marcén *Memoria del Proyecto I+D*.

mente y en trayectorias socio-culturales diversas, unos conocimientos —saberes— y unos modos de gestión eminentemente relacionales, otorgándoles con ello, el reconocimiento de su función estructural en la creación, recreación y transformación de las formas sociales³¹. De este modo el apartado de **Actividades** hace alusión a esos «trabajos de las mujeres»/»actividades de mantenimiento», que quedaron estructuradas en cinco ámbitos: *cuidado de las personas, procurar alimentos, construir la comunidad, espacios de vida y tecnologías cotidianas*, desarrolladas para cada una de las etapas cronológicas establecidas (Fig. 2). Estas nos permitían, al mismo tiempo, presentar a las mujeres como agentes activas participando plenamente de las dinámicas sociales de sus comunidades, sustentando la cohesión de los grupos humanos, tanto en lo que se refiere a rituales y creencias comunitarias como a trabajos colaborativos, o en aquellos ámbitos donde se estrechan los lazos de relación interpersonales y asociarlas, además, a conocimientos e innovaciones técnicas.



Fig. 2. Página Web Pastwomen (Montaje realizado por Ana Herranz Sánchez)

A estas se ha unido recientemente el dedicado a los **Ciclos de vida**, con la pretensión de ir incluyendo el recorrido por las distintas etapas de la vida de las mujeres, resaltando las cuestiones más relevantes en cada una de ellas. En estos momentos hay contenidos referentes al embarazo,

³¹ González Marcén, *op. cit.*

parto y crianza en época ibérica, y a la infancia, en este caso niñas atenienses durante el período clásico.

En tercer lugar, era importante asociar esos contenidos con la cultura material, procedente de distintos contextos de excavación y vinculada a las actividades tratadas, que quedarían igualmente reflejadas en las ilustraciones que se realizarían. Se constituyó así el apartado **Objetos**, conformado por fotografías de diferentes piezas que van acompañadas de una breve información que incluye la cronología, el lugar de origen, la institución donde está depositado y autoría de la foto. Creímos oportuno incorporar un apartado exclusivo dedicado a la metodología arqueológica y a las técnicas utilizadas para el análisis de las evidencias que constataban muchas de estas actividades, relacionándolo así con los apartados anteriores. Se introdujo en este sentido el apartado **Rastros Arqueológicos**, que permitía además mostrar información de aspectos muy diversos, como el estudio de las huellas de uso en los útiles líticos (traceología); las deformaciones de algunos huesos vinculadas a la práctica de determinadas actividades a partir de la paleoantropología, desde la bioarqueología, conocer la pautas de movilidad de las personas en el pasado con los análisis de isótopos de estroncio sobre restos humanos, las relaciones de parentesco a partir de ADN, prácticas de destete a partir de los isótopos estables de nitrógeno ($^{15}\text{N}/^{14}\text{N}$) y carbono ($^{13}\text{C}/^{12}\text{C}$) sobre huesos y dientes indicativos también de la dieta, etc.

3. Las imágenes

En base a los criterios de contenidos expuestos, había que afrontar la representación en imágenes de esos conjuntos de información. El objetivo era mostrar esas actividades en cada uno de los períodos, en escenas sociales contextualizadas, partiendo de la investigación arqueológica, teniendo en cuenta el medio ambiente, tipo de hábitat, la cultura material y personas diversas, mujeres y hombres de diferentes edades, algunas de ellas con diversidad funcional. Para ello se fijaron igualmente una serie de criterios: la aparición equilibrada de personajes femeninos y masculinos de diversas edades, que aparecieran representadas aquellas actividades de las que se tenían indicadores arqueológicos o se tuvieran evidencias, empleando otras estrategias de análisis basadas en investigación etnográfica y etnoarqueológica, asociándolas a hombres o mujeres en función de esos mismos marcadores;

tener en cuenta esa representación equilibrada tanto en los planos de aparición, como en los diversos espacios. Estos elementos se representarían en una lámina general, atendiendo a los períodos de referencia, que permitieran distinguir el máximo número de actividades, acciones, objetos y estructuras.

Esta era una de las partes esenciales de los proyectos y también una de las más complejas pues al decidir crear una imagen estábamos forzadas a tomar decisiones, siempre basadas en la interpretación que hacíamos de las evidencias arqueológicas conservadas en los registros investigados. Conllevaba por tanto crear sinergias con las ilustradoras e ilustradores³² que se encargarían de realizar las láminas arqueológicas, con quienes habría que debatir la visión de la imagen y lo que se quería representar. Era esencial que las imágenes combinaran el rigor científico con la adecuación a su comprensión por parte de posibles usuarias y usuarios, el ejercicio de comunicación que viene a representar la parte gráfica es primordial, y realmente se convierte en la traductora de aquello que las investigadoras queríamos trasladar. Tras los bocetos preliminares, los debates de nuevo entre el equipo de investigación, para establecer los ajustes necesarios, con el examen detallado y detenido de todos los aspectos de la información arqueológica que se incorporaban a la imagen, hasta dar el visto bueno final (Fig. 3).

³² Las ilustraciones que se pueden ver en la página las han realizado: Andrés Marín, Miguel Salvatierra, Rafael Ráfols, M.^a Carmen Ruiz, Iñaki Diéguez, Esperanza Martín. En esta línea de crear sinergias con otros colectivos se desarrolló el Seminario – Taller *Patrimonio arqueológico y mujeres: redibujando el pasado. De la investigación a la difusión*, desarrollado en febrero de 2018 en la Universidad Internacional de Andalucía. Sede Antonio Machado de Baeza.

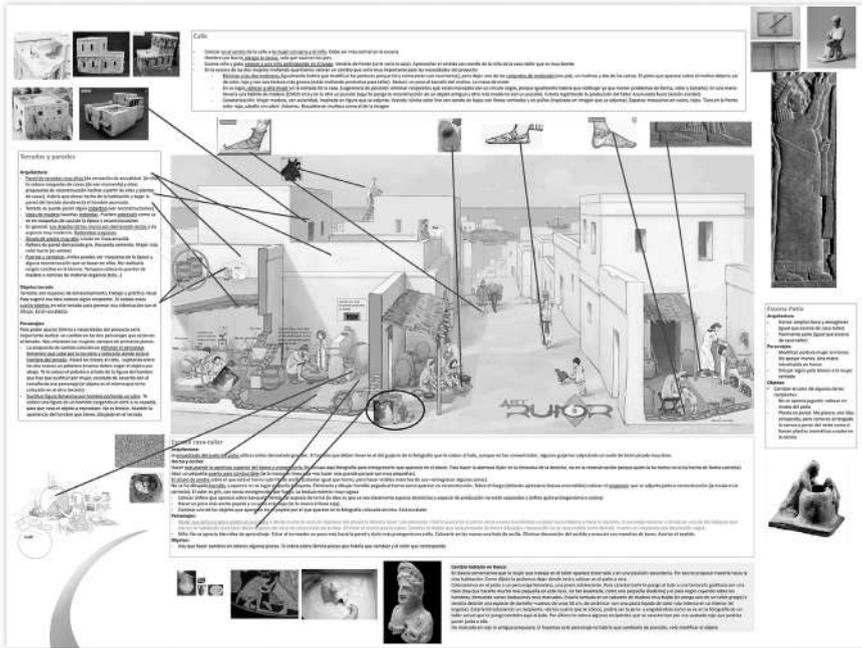


Fig. 3. Proceso de trabajo para la realización de una lámina. Lamina correspondiente a comunidades fenicia y púnicas, asesorada por Ana Delgado Hervás e ilustrada por M.ª Carmen Ruiz (."RU-MOR).

4. Un acercamiento al Patrimonio Arqueológico

Al mismo tiempo, pretendíamos crear mecanismos y proponer modelos innovadores de intervención colaborativa con los agentes involucrados en el patrimonio cultural, especialmente del patrimonio arqueológico. El creciente interés de la sociedad por los lugares vinculados con el pasado y con la memoria ha hecho posible que éstos se integren en las formas de ocio más demandadas en la actualidad. Esto nos permite utilizar el patrimonio arqueológico como un instrumento para trasladar el conocimiento que tenemos de las mujeres, y plasmar en ellos su memoria. Nuestro objetivo en el apartado **Lugares** era incluir nuevos discursos desde la perspectiva de género con experiencias piloto sobre determinados Sitios arqueológicos en los que venimos trabajando, Rutas del patrimonio en femenino, Museos y Memoria e Identidades femeninas. Si bien esta sección, aunque con información parcial, sigue en construcción, destacamos *la Ruta Cultural Viaje al Tiempo de los Íberos*³³ (Fig. 4), y el apartado de Museos donde se pueden seguir dos de las exposiciones en las que hemos trabajado. Una de ellas, *Las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del museo de Jaén* constituye un ejemplo de transferencia de conocimiento directa, partiendo de las colecciones de este Museo, que nos permiten acercarnos a momentos de vida de las mujeres iberas, marcados ritualmente y perpetuados en la memoria colectiva mediante el uso simbólico de unos objetos y espacios concretos. La información completa se puede consultar en esta la página Web, donde están disponibles además todos los contenidos generados por la exposición. La otra, *Las Mujeres en la Prehistoria*, contó con una ponencia en este seminario y tiene presencia en este mismo volumen. Se trata de exposiciones temporales que permiten completar las lagunas que presentan los espacios museográficos incorporando la perspectiva de género, que ha posibilitado en gran medida visibilizar a las mujeres como protagonistas de las sociedades pasadas.

³³ Una ruta enmarcada en el Plan de desarrollo turístico en la provincia de Jaén, puesta en marcha por la Diputación provincial. Un análisis de la misma desde perspectiva de género enmarcada en este proyecto se puede seguir en Herranz, Ana y García Antonia, «Educación patrimonial con perspectiva de género: análisis del Viaje al Tiempo de los íberos (Jaén)», en Carmen Rosa García, Aurora Arroyo y Beatriz Andreu (eds.), *Deconstruir la alteridad desde la Didáctica de las Ciencias Sociales. Educar para una ciudadanía global* (Madrid: Entimena, 2016), pp. 433-446.

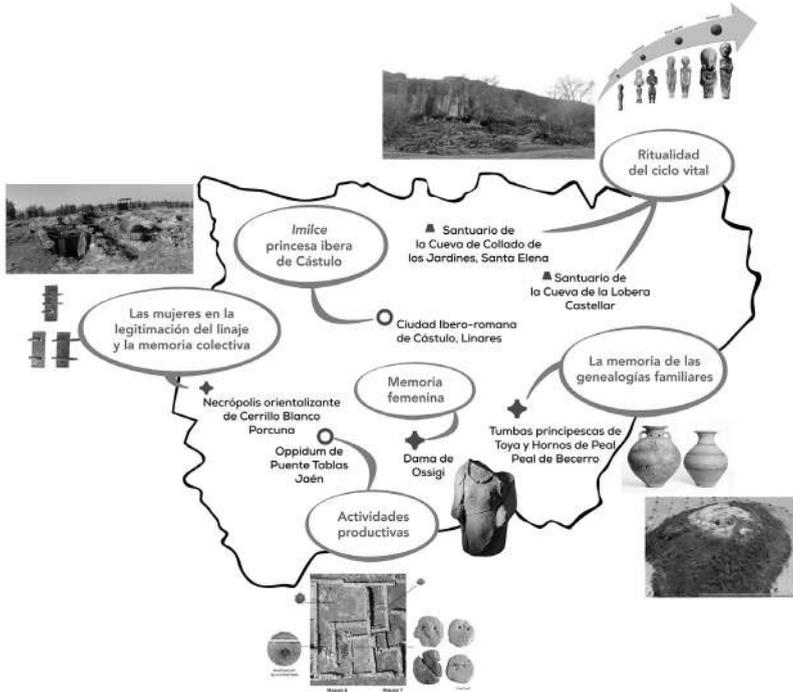


Fig. 4. Una propuesta de ruta en femenino al *Viaje al Tiempo de los Iberos*, en el marco de la Tesis doctoral de Ana Herranz Sánchez.

Se busca así crear sinergias con otro sector importante como es el del turismo cultural, pues también se hace necesario introducir en esos espacios (Sitios arqueológicos, Centros de interpretación y Museos) la perspectiva de género como una herramienta crítica, analítica y reflexiva. Estos lugares no sólo poseen una alta capacidad de incidir en la construcción y formación de identidades, subjetividades, imaginarios y memorias colectivas inclusivas, sino también de crear otras formas de aprendizaje desde la igualdad. De esta forma se dará entrada, por una parte, a las mujeres del pasado al hacerlas visibles, valorando así el legado que nos dejaron y haciendo más compleja nuestra mirada y, por otra, a las mujeres de hoy y de mañana, estableciendo pasarelas sumamente enriquecedoras entre el pasado, el presente y el futuro³⁴.

³⁴ Birriel, Margarita y Rísquez, Carmen (coord.), *Patrimonio, turismo y género. Estrategias para integrar la perspectiva de género en el patrimonio histórico*. PH 89 (Sevilla: Junta de Andalucía, 2016).

5. Otros recursos

La página se completa con un apartado de *Mediateca*, que contempla un número importante de recursos para la investigación y difusión. Incluye una sección de *Bibliografía*, que recoge publicaciones relacionadas con este campo de estudio que se va actualizando, así como un *Mapa de Investigación*, donde se van registrando tanto grupos de investigación, como investigadoras e investigadores que centran sus intereses de estudio en estas temáticas. Cabe destacar igualmente la sección de *Recursos*, con enlaces a webs, documentos pdf, artículos online, videos, y descargas directas de contenidos para educación. En *Novedades* se van indicando aquellas actividades que se llevan a cabo en las que participan integrantes del equipo. Cada año se incluye, desde 2018, el calendario Pastwomen, que recoge varias de las imágenes realizadas en el marco de los proyectos de investigación que nutren esta página web, en el que se reivindican las actividades de mantenimiento necesarias para el sostenimiento de la vida de la comunidad y la visibilización de las sociedades en su conjunto. Está traducido a varios idiomas y puede descargarse e imprimirse desde la propia página web. Finalmente, se pueden seguir algunos de los videos e intervenciones de componentes del equipo, alojados en el Canal YouTube, o consultar las diferentes redes sociales³⁵.

Un indicador importante del uso que está teniendo la página *Pastwomen*, nos lo ofrecen las estadísticas, que nos proporcionan como dato revelador, el alto número de consultas y de descargas, con más de 73.000 usuarias/os contabilizadas a enero de 2021, siendo el 74% nacional (España) y el resto muy distribuido entre un número amplio de países (EEUU, Argentina, México, Perú, Chile, Colombia, Francia, Ecuador, Brasil...).

Toda la labor de difusión que se viene realizando incide directamente sobre la audiencia de la web, y delata que es imprescindible no solo estar sino interactuar con la sociedad.

Sirven estos últimos datos para introducir una estimación final, que nos permite valorar con optimismo el trabajo que venimos realizando

³⁵ Instagram: @somospastwomen; Twitter: @past_women; Pinterest: Pastwomen; YouTube: <https://www.youtube.com/c/Pastwomen>; Facebook: <https://www.facebook.com/pg/pastwomen/community>

desde este equipo *Pastwomen* y reafirma la importancia de trabajar en programas estructurados de divulgación que, desde la investigación, no sólo deconstruyan los sesgos existentes, sino que replanteen los modelos explicativos del pasado desde la existencia de las relaciones de género y de la interpretación de esa cultura material generizada. En ello seguimos trabajando, ahora en el marco de un nuevo proyecto como es *Body-Tales*, en el que vamos a prestar una especial atención a un aspecto que ha sido determinante en la elaboración de estereotipos sobre la identidad femenina: el cuerpo y las denominadas tecnologías del cuerpo.

Por otra parte, la Red Pastwomen, se constituye ahora en una plataforma de colaboración entre diversos grupos de investigación con objetivos comunes permitiendo aunar esfuerzos que contribuirán sin duda a impulsar nuevas actividades y proyectos.

De esta forma la arqueología que venimos realizando no sólo busca potenciar y transformar la disciplina sino también, desde la fuerza que nos dan estas investigaciones y el compromiso desde un trabajo colaborativo, incidir en la sociedad.

UNA EXPOSICIÓN PARA LA REFLEXIÓN: LAS MUJERES EN LA PREHISTORIA

Begoña Soler Mayor
Museu de Prehistòria de València

Lo verdaderamente transgresor no es meramente conformarse con estar representadas y visibles, lo transgresor es atreverse a transgredir la herencia cultural.

Asunción Bernárdez

I. INTRODUCCIÓN

La oportunidad de reflexionar teóricamente sobre un trabajo desarrollado durante quince años se muestra indispensable si queremos profundizar más allá del hecho en sí de la propia exposición. De la exposición itinerante «Las Mujeres en la Prehistoria» producida por el Museu de Prehistòria de València en el año 2006¹, ya hemos escrito antes², pero en esta ocasión queremos hacer una reflexión desde un punto de vista más teórico sobre cómo las exposiciones proporcionan una oportunidad única para la transferencia del conocimiento desde una perspectiva feminista. En nuestro caso para poner al alcance de toda la

¹ Soler Mayor, Begoña, *Las mujeres en la Prehistoria* (coord.) (Valencia: Museu de Prehistòria de València. Diputación de Valencia, 2006), pp. 166.

² Soler Mayor, Begoña, De la investigación a la difusión: el museo como vehículo de mediación. *Arenal, revista de historia de las mujeres* 15 (1) (2008), pp. 179-194. Bonet, Helena; Soler, Begoña, «Mujeres y prehistoria. Género y didáctica en el Museo de Prehistoria de Valencia», *ICOM Digital*, n.º 8 (2010), pp. 124-131. Bonet, Helena; Soler, Begoña; Ripolles, Eva y Fortea, Laura, «La presencia femenina en el Museu de Prehistòria de València», en *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Lourdes Prados y Clara López (Madrid: UAM, 2017), pp. 201-216.

población una información que, aunque recuperada por excelentes trabajos de investigadoras del estado español desde los años 90³, no había sido puesta a disposición de la ciudadanía.

La exposición es el lenguaje propio de los museos, como define H. Rivière es «la acción de poner de relieve, destinada a todo el público, un conjunto de bienes muebles, inmuebles o inmateriales⁴. La exposición permite convertir a los museos en espacios para reflexionar y departir, provocando emociones y controversias, donde el diálogo narrativo pasado-presente favorece la comprensión del mensaje.

La museología crítica⁵ y la museología comunitaria⁶ así como la incorporación de una perspectiva feminista en la investigación, están en la base de nuestro trabajo tanto en las exposiciones como en las diferentes actividades de difusión. La experiencia de esta tarea de mediación nos ha servido para avanzar en la coeducación y la socialización del conocimiento de la Prehistoria desde una perspectiva inclusiva.

³ Colomer, Laia *et alii* (eds) *Arqueología y Teoría feminista. estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología* (Barcelona: Icaria editorial, 1999). Hornos Mata, Francisca y Ríquez Cuenca, Carmen, «Paseando por un museo y buscando el lugar de la mujer». *Arqueología Espacial* 22 (2000), pp. 175-186.

Vila Mitjà, Assumspió, Viajando hacia nosotras. *Revista Atántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, V, Cadiz (2002), pp. 325-442. Hernando, Almudena, *Arqueología de la identidad* (Madrid: Akal, 2002). Sanahuja, Yll, Encarna, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria* (Valencia: Cátedra. Colección Feminismos, 2002). Escoriza Mateu, Trinidad, Crónica: «I Encuentro de Mujeres y Arqueología». *Rampas*, V (2002), pp. 395-398. Querol, M.^a Ángeles y Triviño, Consuelo, *La mujer en «El Origen del Hombre»* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, serie Arqueología. 2004). Sánchez Romero, Margarita (ed.), *Arqueología y Género* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2005). González Marcén, Paloma, «La otra prehistoria: creación de imágenes en la literatura científica y divulgativa». *Arenal, revista de historia de las mujeres*, 15 (1) (2008), pp. 91-109.

⁴ Rivière, George H. *La museología* (Madrid: Akal. Museologia, 1993).

⁵ Padró i Puig, Carla, «Re-visitat els muesus des de la museologia com a crítica cultural» *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 55, N 6 (2002), pp. 85-94. Lorente Lorente, Jesús-Pedro, «Nuevas tendencias en teoría museológica: A vueltas con la museología crítica», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, ISSN 1698-1065, N.º 2 (2006), pp. 24-33

⁶ Méndez Lugo, Raúl Andrés, «Concepción, método y vinculación de la museología comunitaria», *Cuadernos de Sociomuseología*, 41 (2011), pp. 45-58.

II. ¿CÓMO HA SIDO CONTADA LA PREHISTORIA DE LAS MUJERES EN LOS MUSEOS?

La Prehistoria ha sido y es divulgada, comunicada, explicada o difundida (términos utilizados habitualmente) ya sea en forma audiovisual, escrita, gráfica o expositiva. Su utilización desde la consolidación de la arqueología como ciencia en el siglo XIX ha servido para justificar, adoctrinar y reafirmar, diferentes posicionamientos político-ideológicos. Los museos nacen de las élites socio-económicas masculinas y son ellas quienes deciden qué y cómo presentar los discursos museológicos. Por tanto, los museos han sido reflejo de la sociedad patriarcal en la que nacen en el siglo XVIII y se consolidan a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX, dejando fuera del discurso histórico no sólo a las mujeres, sino también, a la pobreza, la desigualdad y la diferencia, como explica Bernárdez: «las mujeres como todas aquellas «culturas subalternas» han sido minimizadas y poco valoradas en el desarrollo de la museística»⁷.

Como decíamos al principio, la exposición es el lenguaje del museo y «Los museos documentan relaciones sociales representadas en los lenguajes, las imágenes, los objetos, etc. Son cajas llenas de ideologías»⁸. Esta frase es lo suficientemente clara como para advertir de la no inocencia de los museos a la hora de dar una visión, en nuestro caso, sobre el pasado más remoto de la humanidad. Parafraseando a M.^a Ángeles Querol, el pasado que se transmite nunca es inocente⁹, además el museo no sólo trasmite ideas, como hemos dicho, también transmite sentimientos, sensaciones, problemas o realidades, a una sociedad cada vez más vulnerable para tomar decisiones sin información científica.

La interpretación de los objetos, de las técnicas o de los paisajes conduce a una construcción de ideas basada en los referentes que poseen quienes visitan estos espacios. Y debemos ser conscientes de que existe una desconexión con el pasado, no se tienen referentes claros. La transmisión de ideas sobre la Prehistoria basadas en presunciones e interpretaciones presentistas, refuerza el «siempre ha sido así» y una

⁷ Bernárdez, Asunción, «Sobre públicos, museos y feminismo» *El protagonismo de las mujeres en los museos*. López Fdez. Cao, Fernández Valencia, A. y Bernárdez Rodal, A. (eds). (Madrid: Editorial Fundamentos. 2012), pp. 53-66.

⁸ Coffe, Kevin, «Cultural inclusión, exclusión and the formative roles of museums» *Museum management and Curation*, 3 (2008), pp. 261-279.

⁹ Querol, M.^a Ángeles, «Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología». *Arqueoweb*, 15 (2014), pp. 270-280.

interpretación desde el presente que deja a las mujeres en la orilla marginada de la historia.

El feminismo lleva años trabajando para construir referentes e incluir a las mujeres en los discursos museológicos «podríamos argumentar que la verdadera fuerza de la herencia política e intelectual del feminismo no radica (o no solo, al menos) en la incorporación de unos "temas" o de unas obras, sino en su capacidad de propiciar nuevas formas de narrar y nuevos modos de conocimiento»¹⁰. Si nos atenemos a la segunda mitad del siglo xx y al desarrollo de los museos arqueológicos a partir de ese momento, podemos observar cómo la mirada feminista no ha llegado prácticamente a ellos, ni a la investigación científica, hasta muy entrados los años 2000, por tanto las mujeres han estado ausentes de los museos¹¹. Como explicábamos en un texto reciente hablando del estudio del adorno prehistórico «Partiendo de la idea de la Ilustración de que la evolución y el cambio son los signos que definen el progreso de la Humanidad, la investigación prehistórica —desde inicios del siglo xx— anclada en el positivismo y teniendo el evolucionismo cultural como paradigma, hizo del estudio de la tecnología lítica y de su desarrollo a lo largo de la Prehistoria el marcador fundamental que ha determinado la mayor parte de nuestro conocimiento y perspectiva de las sociedades paleolíticas y mesolíticas»¹². Este interés por la investigación de la industria lítica para prácticamente todos los períodos de la Prehistoria antigua, ha dominado claramente la investigación, dando un protagonismo exacerbado a la «evolución tecnológica» dejando con un desarrollo mucho menor otros campos de la investigación arqueológica. Esos otros campos de estudio son los que visibilizan a las personas. Si al registro arqueológico solo le preguntas por la tecnología o el porcentaje de determinadas piezas, difícilmente encontraremos a las personas detrás de esos importantes restos. Y como los discursos museológicos referidos a estos primeros momentos de la evolución humana se han construido a partir de estos restos, encontramos grandes colecciones de piedra tallada que, gráficamente, casi siempre muestran a un hombre

¹⁰ Mayayo, Patricia, «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas*, 25, 4 (2013), pp. 25-37.

¹¹ Bolaños, María, *Historia de los museos* (Gijón: Trea, 2008).

¹² Soler Mayor, Begoña y Aura Tortosa, Joan Emili, «Adornos en transición. Magdalenense y Epipaleolítico en la región central del Mediterráneo ibérico (ca. 15-10 ka cal BP)» en, *Avances en Arqueomalacología. Mon. Soc. Hist. Nat. Balears*, 32 (2021), pp. 15-30.

tallando y que por tanto hacen que el público infiera que si la talla es lo más importante (al estar muy representada en los museos) y la hacen los hombres (los dibujos lo muestran), las mujeres no participarían en esas actividades «importantes» del pasado prehistórico. Encarna Sanahuja ya lo explicó claramente se debe cuestionar «la supuesta objetividad de una historia concebida en neutro, un neutro que es en realidad masculino y androcéntrico»¹³.

Generar un discurso museológico teniendo en cuenta la mirada feminista es un reto que todavía en el siglo XXI es difícil, a pesar de los muchos y grandes esfuerzos realizados en los últimos años por muchas conservadoras de museo¹⁴. Presentar a las mujeres en los museos con un papel activo y protagonista, todavía resulta sorprendente¹⁵.

Un ejemplo, por cuanto que se presenta como referente estatal de la arqueología, es la remodelación del Museo Arqueológico Nacional, que ha incluido una mirada de género en su nuevo discurso. Podemos discutir si es suficiente y otras muchas cosas, pero el hecho de que se haya introducido de manera transversal en el discurso museológico, como han explicado sus responsables, es ciertamente importante.

También son destacables otras iniciativas del Ministerio de Cultura como «Museos en Femenino» y "Patrimonio en Femenino"¹⁶, primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España que realiza un recorrido sobre la presencia de las mujeres en diversos ámbitos y sobre su imagen en diferentes culturas y periodos históricos¹⁷.

Desde el Museu de Prehistòria de València, quisimos contribuir con nuestra exposición itinerante a visibilizar a las mujeres de la Prehistoria, a partir de nuestros propios recursos, en nuestro entorno más próximo, que es el País Valenciano, pero con una mirada amplia que

¹³ Sanahuja, *op. cit.*, 3.

¹⁴ Querol, M.^a Ángeles, y Hornos Mata, Francisca, «La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos». *Revista Atlántica-Mediterránea* 13 (2011), pp. 135-156.

¹⁵ *Op. cit.*, 4.

Querol, M.^a Ángeles, «Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología» en, *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Lourdes Prados y Clara López (Madrid: UAM, 2017), pp. 270-280.

¹⁶ www.museosenfemenino.es

¹⁷ Bueno Gómez, Ángel. y Moreno Conde, Margarita. «Con voz de mujer: "Patrimonio en Femenino", primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España» *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, N.º 7-8, (2011-2012), pp. 298-307.

podiera servir para explicar como decimos en el audiovisual que acompaña la exposición que «las mujeres siempre hemos estado ahí, aunque no se nos haya reconocido».

Las exposiciones itinerantes sacan el museo a la calle y lo llevan a los lugares más remotos de nuestra geografía provincial. Nuestro trabajo consistió en una labor de mediación traduciendo la investigación que sobre las mujeres en la Prehistoria se conocía en ese momento (2004-2005), a un formato de fácil comprensión. Para ello utilizamos textos breves, réplicas de objetos arqueológicos e imágenes de gran formato. Estas imágenes fueron trabajadas una a una poniendo un interés especial, no sólo en la reconstrucción del paisaje o de los hábitats (que también) sino sobre todo en la representación de las personas. Nos pareció esencial que aparecieran representadas todas las edades, los sexos y los diferentes ciclos de la vida por los que pasamos las personas, porque en muchas ocasiones «Las decisiones sobre a quiénes representar, si a hombres o a mujeres, en qué actitudes, con qué ropas o realizando qué labores, suelen dejarse en manos de dibujantes o personal técnico de TIC, que se preocupan por las propias técnicas o calidades de sus productos pero no por los mensajes que están emitiendo»¹⁸.

También cuidamos mucho el lenguaje porque la Prehistoria ha sido contada en neutro masculino es decir, en masculino. Era necesario que esta exposición se explicara en un lenguaje inclusivo, se trabajó para ello, porque para que la comunicación se produzca, emisor y receptor deben reconocerse en el lenguaje.

El lenguaje es pieza clave en la comunicación de los museos hacia su público. Está claramente reconocido para cualquiera de nosotras que el lenguaje sí importa, porque el lenguaje nos hace aparecer o desaparecer no sólo de las salas de exposición sino de la Historia. Los textos, los dibujos y los audiovisuales son elementos de comunicación que se utilizan en las exposiciones y es imprescindible cuidar su diseño y redacción. Porque la lengua no es sexista, es sexista su uso¹⁹ de igual manera que el «lenguaje no discrimina, lo hace quien lo utiliza»²⁰.

¹⁸ *Op. cit.*, 5.

¹⁹ Meana, Teresa, «Entrevista» en *Iralia* n.º 52 (2003). Meana, Teresa, «El lenguaje como territorio de poder» *II Jornadas de Debate Feminista* (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=2pqFzCrzpB8>

²⁰ Lledó Cunill, Emilia, «De la visibilidad de las mujeres en el lenguaje» *Iralia*, n.º 52 (2003).

Y la filóloga Mercedes Bengoechea explica que «el masculino genérico no se interpreta como genérico nunca. Los hombres sólo ven varones y los hombres jóvenes no producen en su mente una imagen de mujer. Las mujeres acaban viendo mujeres después de un largo proceso de aprendizaje»²¹. La ocultación femenina en el lenguaje tiene implicaciones importantes en el desarrollo de la identidad personal y social, según esta autora, que considera importante la visibilidad femenina que dan las terminaciones as/os. Según explica Bengoechea, el público sólo ve hombres cuando hablamos de ciudadanía o de alumnado. Reivindica que la doble forma ha estado siempre presente en el castellano, desde el «Cantar del mío Cid» y que es la que realmente da visibilidad a las mujeres.

Por su parte, la revista Emakunde, en su presentación de «El lenguaje algo más que palabras», explica que los niños varones al ser siempre nombrados y protagonistas generan una sobreidentidad que les capacita para hacer cualquier cosa y por el contrario, a las niñas, al no ser nombradas no disponen de modelos con los que identificarse a través del lenguaje y eso les genera una subidentidad».

Es indudable que desde los museos debemos hacer un esfuerzo continuado en el cuidado del lenguaje, teniendo muy presente lo que supone, como hemos visto, la utilización del neutro masculino que no hace más que reforzar el androcentrismo y nos borra de una manera sutil del discurso histórico pasado y presente.

III. LAS MUJERES DESDE DENTRO DE LOS MUSEOS

«Cuando las mujeres entramos en espacios patriarcales...cuando reivindicamos los espacios, no sólo abrimos los espacios para las mujeres... sino también para la democracia, para los excluidos, para todos los otros»²².

¿Qué hacemos las mujeres que trabajamos dentro? El porcentaje de mujeres que trabajan en museos es elevado, aunque el porcentaje en las direcciones es escaso, cosa que va cambiando lentamente, la realidad se

²¹ Bengoechea, Mercedes, «El lenguaje igualitario y no sexista. Avances y resistencias». *La Nau de la Igualtat. Debats*. (2020) <https://www.youtube.com/watch?v=DPXBkaTOATE>

²² López Fdez Cabo, Marián, «Las mujeres cambian los museos», *Jornada Apropa Cultura 2019 | Museus i dones en situació de vulnerabilitat* (2019), <https://youtu.be/WFUJItdUzIw>

impone, cada vez más mujeres se gradúan, somos mayoría en la universidad así que, por lógica, también deberíamos ser más a la cabeza de las instituciones museísticas. Pero eso no es todavía así (Tablas 1 y 2).

Tabla 1. Personal adscrito a Museos y Colecciones Museográficas por características. Fuente: MECD. Modificado

Años	Valores absolutos					Distribución porcentual				
	2008	2010	2012	2014	2016	2008	2010	2012	2014	2016
Hombres	5.867	6.261	6.245	6.228	6.799	42,8	44,1	45,0	44,8	46,6
Mujeres	7.842	7.933	7.635	7.674	7.791	57,2	55,9	55,0	55,2	53,4

Tabla 2. Estadística de Museos y Colecciones Museográficas. Fuente: MECD. Modificado

Categoría profesional	2008	2010	2012	2014	2016	2008	2010	2012	2014	2016
Director/a y personal técnico	4.123	4.511	4.500	4.479	4.534	30,1	31,8	32,5	32,2	31,1
Personal administrativo	2.056	2.499	2.424	2.358	2.389	15,0	17,6	17,5	17,0	16,4
Personal de mantenimiento y limpieza	1.768	2.074	1.969	2.025	2.170	12,9	14,6	14,2	14,6	14,9
Personal de vigilancia y seguridad	3.869	3.521	3.287	3.505	3.559	28,2	24,8	23,7	25,2	24,4

Si hablamos de los museos estatales españoles dependientes del Ministerio de Cultura y Deporte, «tanto el personal como el público es de mayoría femenina, con un 66,44% de mujeres trabajadoras en museos en general —destacando la mayoría abrumadora femenina en los cuerpos técnicos: conservadoras, ayudantes, auxiliares, restauradoras—, y un 53% de público femenino, con picos como en el Museo del Traje (con cerca del 75% de visitas femeninas). Todos estos avances y la mayor presencia femenina en los circuitos científicos, académicos y museológicos conducen a que el museo y su exposición se abra naturalmente a nuevos valores de significación social²³.

²³ Izquierdo Peraile, Isabel; López Ruiz, Clara; Prados Torreira, Lourdes «Exposición y género: El ejemplo de los museos de arqueología», *Nuevos museos*,

Otro ejemplo de un museo dependiente de una administración de carácter provincial, Diputación de Valencia, es el Museo de Prehistoria de Valencia. En enero de 2020 tenía una plantilla de 12 mujeres y 11 hombres, contando dirección (1 mujer), administración (2 mujeres), investigación (7 hombres), restauración (1 hombre y 1 mujer), biblioteca (3 mujeres), publicaciones (1 hombre), difusión (3 mujeres y 2 hombres) y didáctica (2 mujeres). Dentro de los grupos que establece la administración pública (A el más alto y E el más bajo), las mujeres ocupan todos los escalafones de la administración mientras los varones son todos grupo A1 y A2. A pesar de ser una plantilla equilibrada en cuanto al número de hombres y mujeres, es visible como el mayor número de hombres está vinculado a la investigación, mientras que las mujeres se concentran en las áreas que mayoritariamente han sido consideradas femeninas de biblioteca, difusión y didáctica. Es imprescindible dar paso a las nuevas generaciones que, por estadística, han de aumentar todavía más el porcentaje de trabajadoras de museos que según el Ministerio de Cultura y Deportes en 2016 se situaba en el 53.4 % del total (Tabla 1) para poder llegar a puestos de relevancia en la estructura organizativa de los museos, para poder eliminar todos los sesgos que todavía permanecen.

Tabla 3. Personas que han visitado museos, exposiciones y galerías de arte en el último año. (En porcentaje de la población de cada colectivo).

Fuente: anuario de estadísticas culturales 2017 del ministerio de Cultura y Deporte.

Sexo	2006-2007	2010-2011	2014-2015
Hombres	38.1	38.1	38.8
Mujeres	38.2	37.6	40.1
Total	38.2	37.9	39.4
Edad			
De 15 a 24 años	46.3	47.6	52.5
De 25 a 34 años	45,5	43,8	41,1
De 35 a 44 años	44,6	42,9	45,0
De 45 a 54 años	42,3	41,7	44,4
De 55 años y más	24,2	25,8	28,7

IV. LAS MUJERES COMO PÚBLICO

En cuanto al público de los museos, del estudio del Laboratorio permanente de Público de Museos del Ministerio de Cultura y Deporte sobre los perfiles de sus visitantes, se desprenden los siguientes datos:

- Museo Arqueológico Nacional: De los incluidos en el estudio de público de los museos estatales (2011), menor presencia de mujeres entre los visitantes 44,4%, frente al 55,3% representado por los varones.
- ARQUA: El porcentaje de visitantes varones (58,6%) en este Museo es superior al de mujeres (41,3%). Es interesante destacar que ARQUA es el museo donde el porcentaje de mujeres visitantes es menor en relación con los varones.
- ALTAMIRA: La presencia de mujeres (52,3%) en este Museo es ligeramente superior a la de varones (47,1%). Esta diferencia porcentual es superior a la existente en la población española, donde los géneros están casi equilibrados. Consecuentemente, la participación femenina en él está ligeramente sobredimensionada respecto a su presencia en la población.

En 2019, según el análisis de *statista.com*, el MAN tuvo 499.000 visitantes, el Museo de Altamira 277.000 y Arqua 107.000 (Gráfico 1).



Gráfico 1. Estadística de Museos y Colecciones Museográficas.
Fuente: MCD. Modificado.

Según el anuario de estadísticas culturales 2017 del Ministerio de Cultura y Deporte, entre 2014 y 2015 el porcentaje de mujeres y hombres que visitaron los museos y galerías de arte en España fue muy similar, siendo algo superior el número de mujeres,

En definitiva, las mujeres visitamos algo más los museos y eso todavía legitima más el que su presencia sea absolutamente transversal en el discurso museológico y los museos arqueológicos no debemos ser una excepción. Se ha repetido en infinidad de textos que si las niñas y las mujeres no se ven reflejadas en los museos, no se crean referentes para ellas, de ahí la importancia de su inclusión. Las mujeres como artificios del discurso histórico, también.

V. ¿QUÉ HEMOS APRENDIDO?

Volviendo a nuestra exposición «Las mujeres en la Prehistoria», es interesante analizar algunas cuestiones que ha suscitado su largo recorrido de 15 años. Cabe recordar aquí que esta exposición fue pensada para un circuito provincial dentro del programa de exposiciones itinerantes del Museu de Prehistòria de València. Pero el interés suscitado por el tema desde el primer momento ha hecho que hayamos recorrido 70 localidades de dentro y fuera de la provincia de Valencia, desde Ferrol a Sevilla, y que hayan visitado la exposición más de 150.000 personas. Ese es un dato importante a tener en cuenta, pero quizá no el más importante.

Es remarcable el interés mostrado por el público hacia las mujeres, en general, y por las de la Prehistoria, en particular, en todas y cada una de las sedes donde se ha expuesto, ya fueran pequeñas localidades de cientos de habitantes o grandes urbes. También es importante remarcar que hemos expuesto en salas que dependían de municipios gobernados por diferentes signos políticos y, en todo ellos, los y las responsables políticas han promocionado y apoyado cualquier actividad relacionada con la exposición. Un ejemplo claro de que desde la política se sabe del interés que provoca cualquier tema relacionado con las mujeres en la sociedad actual.

Personalmente me ha impactado como ha sido recibida la exposición por las mujeres mayores. Ellas se sentían identificadas con las mujeres del pasado por el hecho de reivindicar el trabajo de mantenimiento de los grupos humanos. En muchas ocasiones hemos visto como al ir acompañadas de sus parejas masculinas (maridos o hijos) insistían en

la importancia de su trabajo diario, escasamente reconocido por la sociedad y por su propia familia y tantas veces sobrepuesto a otro trabajo fuera del ámbito doméstico.

Cada municipio ha hecho suya la exposición y así se han creado desde talleres para escolares, visitas guiadas para grupos, adaptación para grupos con intereses específicos, conferencias, lectura comentada de libros o ciclos de cine abordando el tema de las mujeres y el pasado. Estas actividades han hecho crecer la exposición hasta el punto que en varios museos como Sevilla, Tarragona, Santander o Valladolid la exposición ha dado la oportunidad a los equipos de investigación de esos centros a elaborar sus propios textos así como a elegir sus propias piezas que han dialogado de manera perfecta con nuestra exposición.

También hemos constatado cómo a través de la investigación prehistórica rigurosa es posible cambiar los sesgos androcéntricos de los discursos expositivos sobre el pasado. Parece obvio, pero no lo es tanto si nos fijamos en los textos, cartelas y títulos que recorren las exposiciones de Historia o Prehistoria (Los Iberos príncipes de occidente, Los Mayas, Vikingos guerreros del norte, etc.) donde la referencia a las mujeres no aparece.

Por otra parte, este proceso de trabajo ha sido muy enriquecedor, ha permitido introducir a las mujeres en muchos de los discursos del museo, al menos a pensar en cada exposición que hemos producido de qué forma están presentes, revisar atentamente los textos para evitar sesgos, trabajar conjuntamente con quienes realizan los diseños para que en la información gráfica no los haya y compartir todas estas cuestiones con los y las compañeras/os de trabajo en el día a día.

Y la exposición también ha hecho que el Museu de Prehistòria de València sea reconocido como uno de los más activos en el estudio de las mujeres del pasado, su representación y su difusión. Esto nos ha llevado a participar en diferentes proyectos de investigación. El más relevante y del que formamos parte desde 2008 es el proyecto «Pastwomen»²⁴ del que, en este mismo libro Carmen Riskey explica su filosofía. Trabajar conjuntamente con otras investigadoras de una manera abierta y colaborativa, nos ha permitido abrir nuevos horizontes de trabajo y avanzar, sobretodo, en la transformación del imaginario colectivo sobre las mujeres del pasado.

²⁴ www.pastwomen.net

También gracias a ese impulso dado por la repercusión de la exposición y nuestros trabajos a raíz de ella, formamos parte desde 2017 del proyecto «Relecturas: itinerarios museales en clave de género»²⁵. Promovido por la Universidad de Valencia y financiado por la Generalitat Valenciana. Este proyecto ha reunido en tres fases a 15 museos de València y su área metropolitana. Relecturas ofrece miradas diversas dirigidas a las colecciones que albergan cada uno de los museos participantes, con la intención de generar nuevos discursos que permitan al visitante reflexionar acerca del papel de la mujer, de los mitos patriarcales o de la desigualdad social entre hombres y mujeres. Está concebido como un constante *work in progress* al que se van añadiendo más museos, nuevas piezas, nuevos itinerarios, señalética específica en los museos participantes, pero también presentaciones, conferencias y publicaciones.

VI. REFLEXIONES FINALES

Me gusta pensar que podemos ser optimistas, pero queda mucho por hacer a pesar de lo ya ganado. No se puede dar ni un paso atrás, ni un paso en falso. Hay que seguir trabajando para incluir a las mujeres en los discursos museológicos, desgraciadamente sigue siendo necesario. Seguimos siendo más del 50% de la población y nuestra posición en los discursos sigue siendo minoritaria. Por eso hay que continuar reivindicando la mirada feminista en los discursos museológicos y también en los museográficos, tan importantes a la hora de fijar estereotipos en el imaginario colectivo.

Las mujeres han de estar presentes para poder formular reflexiones sobre el pasado porque de esa manera se articulan mejor las reivindicaciones del presente.

No es suficiente el feminismo como complemento sino como un elemento constituyente, «elaborando recorridos temáticos «superpuestos» a la narración expositiva...la necesidad de establecer nuevos marcos de actuación en los que el feminismo no sea un complemento sino un ele-

²⁵ www.relecturas.es

mento constituyente capaz de «alimentar la imaginación del futuro²⁶ o como dice Patricia Mayayo «incorporar no solo el feminismo en los contenidos, sino también en los modos de trabajo y en las estructuras, buscar modelos de acción y reflexión propios²⁷.

Si una modesta exposición como «Las Mujeres en la Prehistoria» ha tenido un recorrido tan largo es porque nunca se había hablado así de ellas. Así que sigamos hablando de ellas, pongámoslas en el centro de las discusiones científicas, rompamos los estereotipos impuestos y hagámoslas visibles en las salas de nuestros museos.

²⁶ Fernández, Olga, «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013) pp. 97-118.

²⁷ *Op. cit.*, 4.

PENSAR LOS MUSEOS EN FEMENINO, EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, UN CAMINO EN MARCHA

Margarita Moreno Conde
Museo Arqueológico Nacional

A pesar de sus variadas definiciones, según pongamos el acento en uno u otro de los aspectos que lo construyen, todos tenemos una imagen mental de lo que es un museo, esos centros de educación no formal, abiertos al público que se han venido configurando como espacios de diálogo entre los visitantes y los objetos¹. Lo que quizás es más desconocido es que, además, son espacios fundamental y tradicionalmente femeninos. Así, podemos recordar² que según los datos oficiales, actualizados a fecha de 2018, el cómputo global de Técnicos de Museos de Titularidad Estatal en activo, con independencia de donde estos desempeñen su trabajo, es de 388, de los que 282 son mujeres y 106 hombres, es decir, la cifra de profesionales mujeres se sitúa en torno al 76%³. Esta destacada presencia femenina se mantiene, 69% si sumamos el resto de categorías de trabajadores que desempeñan su actividad profesional en Museos (Fig. 1).

¹ Sobre el concepto de museo y su evolución: Gutiérrez Usillos, Andrés, *Manual práctico de Museos* (Gijón: Editorial Trea, 2012); Jiménez-Blanco, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2014).

² Según se recoge en *Nuestros Museos son Profesionales*, Ministerio de Cultura y Deporte. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/museos/museos-cifras/un-vistazo-otras-cifras.html>

³ Los Museos de Titularidad Estatal y gestión directa, dependientes del Ministerio de Cultura y Deporte, ascienden a dieciséis: Museo Arqueológico Nacional, Museo Casa Cervantes, Museo Cerralbo, Museo de América, Museo del Greco, Museo del Traje-CIPE, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Arqueología Subacuática-ARQUA, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Arte Romano, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Museo Nacional de Escultura, Museo Nacional del Romanticismo, Museo Sefardí, Museo Sorolla y Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira.



Figura 1. *Nuestros museos en un vistazo. Nuestros museos son profesionales* (2018), p. 8.

Por otra parte, y aunque nunca es suficiente, un importante número de mujeres detenta cargos de responsabilidad. Así, a octubre de 2019, de los dieciséis Museos de Titularidad Estatal dependientes del Ministerio de Cultura y Deporte, nueve estaban dirigidos por mujeres. Si pensamos en la plantilla técnica del Museo Arqueológico Nacional (MAN), es decir, el conjunto de Conservadores, Ayudantes y Auxiliares de Museos que la integran, ésta está compuesta por veintiséis mujeres y cuatro hombres. A su vez, de los nueve departamentos técnicos⁴ en los que se subdivide el museo, ocho jefaturas están desempeñadas por mujeres frente a una por varones. Esta «abrumadora» y tradicional presencia femenina ha conducido a que, ya desde la segunda mitad del siglo xx⁵, al MAN se le conozca coloquialmente, en la jerga de los museos, como el WOMAN. Por otra parte, si atendemos al público, según la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2018-2019* que realiza el Ministerio de Cultura y Deporte cada cuatro años, el perfil del visitante mayoritario en los museos españoles es también una mujer (un 40,9 % frente al 40 %), con estudios superiores.

La pregunta que podríamos formularnos al hilo de todos estos datos y marcadores, se plantea casi sola... ¿esta extraordinaria presencia

⁴ Prehistoria, Protohistoria y Colonizaciones, Antigüedades Egipcias y Próximo Oriente, Antigüedades Griegas y Romanas, Antigüedades Medievales, Edad Moderna, Numismática y Medallística, Documentación y Difusión.

⁵ Moreno Conde, Margarita, «Las profesionales de los Museos en España, una historia envuelta en silencios», Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz, Sergio Ramiro Ramírez (eds.), *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid: Abada Editores, pp. 823-842.

femenina, que caracteriza a nuestro gremio y al ámbito de los museos en general, ha hecho de estas instituciones espacios en los que se haya introducido de manera natural la perspectiva de género? La respuesta es, como ya podíamos imaginar, que ¡lamentablemente no! Los discursos se han venido construyendo desde la masculinidad hegemónica, enfoque que hemos ido adoptando o asumiendo, tanto varones como mujeres, y que estriba en la mirada que proyectamos sobre lo que nos rodea, una mirada que, en el ámbito de los museos, como en otros tantos, muchas veces evacúa del devenir de la Historia a la mitad de sus agentes, a las mujeres.

Sin embargo, y si bien es cierto, que en el panorama de la inclusión de la perspectiva de género en los museos aún queda mucho por hacer, no lo es menos que, en esta última década, hemos dado pasos de gigante. En lo que respecta a los Museos de Titularidad Estatal, hubo un punto de inflexión que marcó un antes y un después; la firma, en 2010, del Convenio Marco de Colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid y la Subdirección General de Museos Estatales que puso en marcha un ambicioso proyecto que, de alguna manera, nos iba a sacar del letargo y de la inercia androcéntrica en los que nos movíamos. Bajo el título *Estudio de Fondos Museísticos desde la Perspectiva de Género* participaron en un primer momento, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía y el Museo del Traje CIPE, centros a los que más tarde se sumaría el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia. Este proyecto brindó además a los museos una preciosa colaboración con el Instituto de Investigaciones Feministas a través de tres de sus capitanas, Marian López Fernández-Cao, Antonia Fernández Valencia y Asun Bernárdez Rodal que nos ayudaron en buena medida a enfocar la mirada.

Fue un proyecto ambicioso que tuvo toda una serie de articulaciones. En primer lugar, y en lo que al Museo Arqueológico Nacional se refiere, nos detuvimos en la palabra, es decir, había que detectar si en el lenguaje que usábamos desde los museos, no solo en la difusión, sino también en la documentación o incluso en la investigación había sesgos de género y... ¡claro que los había! Sin ir más lejos, en la base documental con la que se gestionan las colecciones museográficas de los Museos de Titularidad Estatal, DOMUS⁶ ahora se contempla la variante de género necesaria,

⁶ DOMUS: Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica. En la actualidad, un total de 195 museos españoles, con independencia de su titularidad, integran la Red Nacional de Museos de España cuyos fondos museográficos y

(catalogador/a; cumplimentador/a) máxime si tenemos en cuenta que el colectivo de profesionales de Museos está, como acabamos de ver, integrado en su mayor parte por mujeres, pues bien, este cambio fue fruto de esta nueva sensibilización que comenzaba a abrirse paso.

Se revisaron también las Hojas didácticas y los materiales infantiles donde en el *Paseo por la Historia*, las mujeres hacedoras brillaban por su ausencia (Fig. 2), el niño (Fig. 3) era el gran protagonista, pero nos habíamos olvidado de las niñas, los varones eran los únicos capacitados para investigar o el difunto (Fig. 4) aparecía «representado como una mujer», como si estuviera en un baile de disfraces y se nos hubiera olvidado que el diccionario contempla la palabra difunta...



Figura 2. *Paseo por la Historia*, MAN

documentales son accesibles a través del portal CERes (Colecciones en Red, ceres.mcu.es) que pone gratuitamente a disposición de los usuarios más de 300.000 bienes culturales y de 500.000 imágenes.

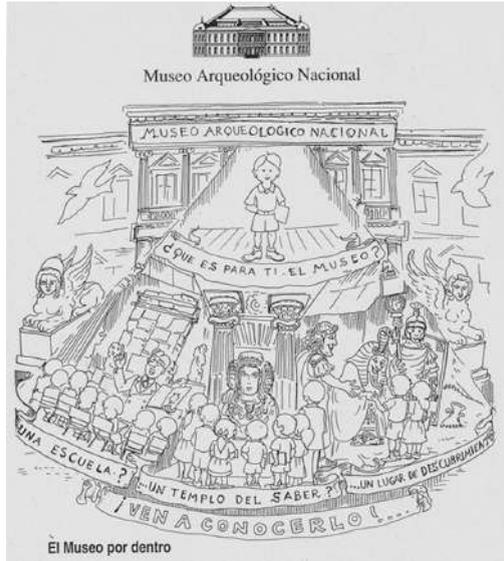


Figura 3. El Museo por dentro, MAN

VISITA AL MUSEO Sala 25

Este sarcófago de mármol apareció en Berja (Almería). En él fue enterrado un personaje de comienzos del siglo IV, esto es, de la última etapa de la cultura romana. Estuvo cubierto con una losa o tapa hoy perdida y se colocaría dentro de un edificio funerario o mausoleo, en una habitación subterránea llamada cripta, donde los familiares del difunto podrían acercarse a visitar el monumento.

Las palabras en negrita se explican en el vocabulario.

En aquella época los sarcófagos de las familias más ricas solían decorarse con escenas en relieve alusivas a la vida del "más allá", después de la muerte. Por las escenas de este sarcófago, sabemos que la creencia religiosa del difunto era la cristiana.

En el frente de este sarcófago hay cinco escenas diferentes narradas sin una separación entre ellas, al contrario de lo que ocurre en las vitrinas de los museos. Además, el estado de deterioro del relieve hace difícil la identificación de las escenas porque hay figuras que se han perdido. Pero tú puedes identificar las escenas y los personajes que intervienen en ellas a medida que lees los textos, en los que aparecerá subrayada la parte más relacionada con la escena en la que se inspiran. Para ello te puede ayudar el dibujo de la página central en el que las escenas están numeradas y donde puedes escribir los nombres de los personajes (en los recuadros que hay en la parte inferior) y rellenar los "globos" con las frases que pudieran decir (en la parte superior). Por último, puedes completar las escenas que aparecen junto al texto, dibujando las figuras o los elementos que faltan.

LA ORANTE

«Jesús les dijo: Todo cuanto orando pidiérais, creed que lo recibiréis y se os dará. Guardaos pastos en no para os: si leváis alguna cosa contra algun perdonado primero, para que vuestro Padre que está en los cielos os perdone a vosotros».
Evangelio de Juan, cap. 11, vers. 32-44)

El difunto se encuentra representado como una mujer acompañada de dos personas, quizás familiares suyos; está orando de pie y con los brazos levantados, como era costumbre en la Antigüedad.

Esta escena es la número.

Como puedes ver te faltan las manos a la orante. Si quieres puedes dibujárselas.

¿Qué te llama la atención de su modo de vestir?

Figura 4. Hoja didáctica, sarcófago paleocristiano de Berja (Almería)

Ahora todo esto nos choca porque hemos empezado a orientar la mirada, pero hay que ser honestos, todos estos materiales se generan en los años noventa cuando la perspectiva de género no era casi ni una entelequia en el ámbito museístico⁷. Lo que ponen en evidencia es que tenemos el sesgo androcéntrico tan sumamente interiorizado que ya ni siquiera somos conscientes de su existencia. En el fondo, no es más que reflejo de una forma de hacer, consolidada en el tiempo, que obligaba al lenguaje a hacer verdaderas piruetas lingüísticas con tal de no llamar a las cosas por su nombre, y que abundaban en el silenciamiento de la mujer. Podemos pensar en la entrada que recoge la biografía de Ángela Rives, la primera bibliotecaria de carrera de nuestro país, en el compendio que, con ocasión del centenario de la creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, se publica en 1958⁸, y donde hoy leemos con cierto estupor y sonrojo «Por oposición ingresó en el Cuerpo de Archiveros en 1913, siendo la *primer bibliotecario femenina...*».

Otra de las articulaciones de este convenio, en este caso con una vocación más colectiva y en la que el MAN ha sido particularmente activo, fue el nacimiento de *Patrimonio en Femenino*⁹, una exposición on-line que busca escuchar a los objetos en clave de género, a esos testigos mudos o no tan mudos de la Historia que, en muchas ocasiones, tienen nombre de mujer y que se acompaña de una publicación, con artículos de fondo, sobre la temática que aborda cada una de las exposiciones virtuales¹⁰. Se han alcanzado hasta ahora seis ediciones, cinco a nivel nacional y la sexta abierta a Iberoamérica, entre 2010 y 2016 que

⁷ Algunas de estas reflexiones se recogen en: Moreno Conde, Margarita, «La perspectiva de género en los museos: reparar un silencio», en Nekane Aramburu, Piedad Solans y Rocío de la Villa (eds), *Mujeres en el sistema del arte en España* (Madrid: Exit Publicaciones – MAV, 2012), pp. 164-173; Moreno Conde, Margarita, «La ausencia o presencia de las mujeres en los museos de historia. El caso del Museo Arqueológico Nacional», en Marian López Fdez.-Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos* (Madrid: Fundamentos, 2012, pp. 11-26).

⁸ Ruíz Cabriada, Agustín, *Bio-Bibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos 1858-1958* (Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1958)

⁹ <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/patrimoniodefemenino/presentacion.html>

¹⁰ A la primera bajo el título genérico de *Patrimonio en femenino*, le siguieron *Ausencias y silencios*, *Mujeres ante la adversidad*, *Tradicción y Modernidad*, *Eros y Anteros* y *La memoria femenina*.

contaron con una media de ochenta museos participantes en cada una de ellas y que ha permitido rescatar cientos de microrrelatos en clave femenina que atesoraban muchas de las piezas de nuestros museos y a las que quizá no les habíamos dado voz. Estas exposiciones siguen siendo accesibles a través del portal del actual Ministerio de Cultura y Deporte y la publicación electrónica que las acompaña se puede descargar gratuitamente, convirtiéndose así en un extraordinario útil de trabajo y de enseñanza al alcance de todos¹¹.

Una tercera articulación de este convenio, en la que el MAN también ha estado presente de forma particularmente activa, y en la que se materializó esta apuesta decidida por la visibilización de la mujer a lo largo de la Historia, fue la elaboración de itinerarios de género, accesibles tanto desde la página web de los cinco Museos piloto, que ya hemos mencionado, como de la web www.museosenfemenino.es, que giran en torno a *Las mujeres y el poder* y *Los trabajos de las mujeres*, en el Museo Nacional del Prado, *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*, en el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, *Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino*, en el Museo del Traje, o *Las mujeres en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*, que permite recorrer las salas del museo valenciano¹².

Desde el Departamento de Antigüedades Clásicas del MAN, y siempre en colaboración con el Instituto de Investigaciones Feministas, diseñamos dos itinerarios específicos, articulados en torno a la mujer en Roma y en Grecia respectivamente que nacieron, por así decirlo, al calor de las reflexiones y de las decisiones adoptadas en ambos proyectos museográficos dentro de la reforma integral del Museo. Si en Grecia el propio discurso expositivo gira en torno al concepto de identidad en el mundo griego, que deviene automáticamente en un discurso de género,

¹¹ Nuevo Gómez, Alejandro y Moreno Conde, Margarita, «Con voz de mujer: Patrimonio en Femenino, primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España», *Museos.es* 7-8 (2011-2012), pp. 298-307, Carrasco Garrido, Reyes y Nuevo Gómez, Alejandro, «Género en red, seis años de Patrimonio en Femenino», en *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres* (Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), pp. 79-86.

¹² López Fdz-Cao, Marian y Fernández Valencia, Antonia, «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle Donne* 14 (2018) pp. 103-124.

en la medida en que la antigua Grecia construye buena parte de su pensamiento en base a esta polarización fundamental entre lo masculino y lo femenino, en el caso de Hispania romana, al insertarse el discurso en el devenir de la Península Ibérica, este itinerario se formuló obviamente de manera distinta. Con el nombre, *Las mujeres en la sociedad imperial romana* permite poner el foco de atención sobre la mujer en aspectos tan distintos como la situación jurídico-social, la vida cotidiana, el ocio o el ejercicio del poder.

Todos estos itinerarios se pueden descargar en pdf y permiten al visitante hacer la visita de manera autónoma en las salas. Algunos museos, como el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Reina Sofía, y el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias desarrollaron además Guías Didácticas, igualmente descargables en pdf, para hacer la vista con escolares y estudiantes de educación secundaria.

Dentro de toda esta cascada de actuaciones que propició el Convenio, el Museo Arqueológico Nacional ha tenido además la suerte de vivir un momento excepcional, su reforma integral, que implicó más de cinco años de interminables obras hasta su reapertura en abril de 2014, y que nos brindó a los profesionales del Museo, la posibilidad de participar en un proceso creativo extraordinario para adaptar la institución a las exigencias de la sociedad actual, a través de un nuevo discurso museográfico que buscaba poner más el acento en los hacedores y hacedoras de la Historia, que en la seriación cronológica de piezas, característica de los museos arqueológicos¹³, y que prevalecía en el montaje anterior, ya que, aunque se habían ido introduciendo tímidas mejoras con anterioridad, estas siempre estuvieron condicionadas por el estrecho margen de actuación que permitía el montaje de la exposición permanente. En el nuevo discurso, la inclusión de la perspectiva de género se plantea ahora como uno de los ejes transversales del proyecto museográfico y cobra así una relevancia clave.

Se nos brindó una oportunidad única para poner el foco de atención en algunos conceptos necesarios para entender los procesos históricos, como la *arqueología de género*, que junto a la del espacio o la de la muerte

¹³ Prados Torreira, Lourdes y López Ruiz, Clara, «Otro museo es posible: museos arqueológicos, museos integradores. Un largo camino por recorrer», en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruíz (coord), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2017), pp. 11-22.

son alguno de los términos que recoge la presentación multimedia que recibe al visitante cuando inicia su paseo. Este recurso innovador le ofrece así las claves para introducirse en la disciplina arqueológica y en sus métodos de trabajo. Eliminar los sesgos androcéntricos no solo del discurso, donde se ha dejado de utilizar el término «hombre» como colectivo y se privilegia el uso de los plurales para la identificación de los agentes (niñas y niños, mujeres y varones), sino también, en los recursos museográficos, mediante una elección consciente, tanto de las ilustraciones de paneles, como de las recreaciones. Dentro de esta filosofía de visibilización se hizo además, especial hincapié, en la Prehistoria cuya lectura se ha prestado tradicionalmente a un marcado sesgo androcéntrico¹⁴ (Fig. 5). Se le ha dado su espacio a la mujer en los audiovisuales, como en el caso del dedicado a la ciencia en Grecia que termina con la figura de Hipatia y, sobre todo, se ha potenciado la presencia femenina en la forma de exponer a lo largo de las salas, ya sea en la ubicación de las piezas dentro del recorrido, como en la Sala 13 cuyo punto central está ocupado por la Dama de Elche, eje visual de las salas dedicadas a la Protohistoria y espacio con una preponderante presencia de esculturas femeninas que permite recuperar la importancia de la mujer ibera en la fundación del linaje¹⁵. En otras ocasiones hemos contribuido a la visibilidad mediante una selección de piezas, como en el caso de Roma, donde más de una treintena de objetos tienen nombre de mujer. Esta elección consciente nos permitió romper esa inercia androcéntrica y rescatar así, de manera decidida, la presencia femenina. Así, a la hora de diseñar la exposición permanente se optó por incluir un relevante número de piezas «con nombre de mujer» que no solo permitían contar esa etapa de la Historia como lo hubieran hecho piezas «con nombre de varón», sino que nos brindaban la posibilidad de visibilizar a esas hacedoras de la Historia que muchas veces acaban subsumidas en el

¹⁴ Querol Fernández, María Ángeles, «Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología», *ArqueoWeb* 15 (2014), pp. 270-280; Querol Fernández, María Ángeles y Hornos Mata, Francisca, «La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria», *Complutum* 26, 2 (2015), pp. 231-238; Sánchez Romero, Margarita, «La (Pre)Historia de las mujeres. Una revisión crítica de los discursos del pasado», *Andalucía en la Historia* 61 (2018), pp. 40-45.

¹⁵ Rísquez Cuenca, Carmen y García Luque, M.^a Antonia, «Mujeres en el origen de la aristocracia ibera. Una lectura desde la muerte», en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología de las mujeres y de las relaciones de género*, *Complutum*, 18 (2007), pp. 263-270.

colectivo genérico¹⁶. O tejer, como ya hemos avanzado en el caso de la Sala 36, dedicada a Grecia, (Fig. 6) un discurso expositivo en torno a la identidad, lo que deviene automáticamente en un discurso de género que vertebra el relato. Salas, las de Hispania romana (18 a 22) y la de Grecia, que pueden recorrerse mediante ese itinerario de género al que hacíamos antes alusión.



Figura 5. Cazadora, MAN
@Doctor Sombra, Museo Arqueológico Nacional

¹⁶ Cabrera Bonet, Paloma, «Miradas y conflictos: sobre la mujer griega en el nuevo discurso del Museo Arqueológico Nacional», en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruíz (coord), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2017), pp. 163-186; Cabrera, Paloma, Castellano, Angeles y Moreno Conde, Margarita, «Hispania romana en el nuevo montaje museográfico del Museo Arqueológico Nacional» *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32 (2014), pp. 397-416; Cabrera, Paloma, Castellano, Angeles y Moreno Conde, Margarita, «Descubrir la Grecia antigua: un viaje por las nuevas salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32 (2014), pp. 525-540.



Figura 6. Sala 36 Grecia, Oikos
 @Lorenzo Plana, Museo Arqueológico Nacional

Esta asunción de la importancia de la perspectiva de género por parte del equipo del Museo condujo a que la primera actividad científica con la que el MAN reabre sus puertas, en abril de 2014, fuera la jornada científica *Las Mujeres: sujeto de la Historia*, propuesta que se enmarcó dentro de las actividades del Festival *Miradas de Mujeres* de ese año. Desde entonces y a lo largo de estos casi cinco años de su nueva andadura, esta apuesta decidida por hacer del Museo un espacio de visualización y de visibilidad de la mujer, de las mujeres, a través de los objetos y a lo largo de la Historia, se ha materializado en un importante número de jornadas, seminarios o reuniones científicas en donde el género ha sido la clave, como la jornada científica en *Homenaje a Gloria Trías. Cerámicas griegas de la Península Ibérica, 50 años después*, en 2017 o los *Encuentros con las imágenes femeninas en Iberia*, en 2018, entre otras. A estas podemos sumarle un buen número de conferencias, piezas del mes, y de presentaciones de libros e iniciativas, como en 2017, el nacimiento del Blog colaborativo *Arqueólogas e Historiadoras. Mujeres que también hacen ciencia e hicieron historia* o incluso cine forums, como en 2019, con ocasión del Día Internacional de la Mujer, con la proyección de *Las Troyanas* (1971) de Michael Cacoyannis. Ofertar dentro de las actividades regulares del Museo, obras dramatizadas como *Areva una*

mujer de Numancia o *Subhh la sayyida del califa*, ser en dos ocasiones una de las sedes de la Editatona *Mujeres y Arqueología* de Wikipedia España o incluir en su agenda de Exposiciones Temporales una mirada en torno a las Amazonas que buscaba ser diálogo entre las míticas mujeres guerreras del pasado y sus compañeras del siglo XXI (*Amazonomaquia*, Clara Carvajal, 13 de diciembre de 2018-3 de febrero de 2019).

Conscientes sin embargo de que no todo el público puede acceder al Museo por cuestiones de tiempo o de distancia y de que la cultura además carece o debería carecer de barreras físicas, el Museo no solo oferta actividades presenciales que permiten potenciar la figura de la mujer, de las mujeres a lo largo de la Historia, sino que, a través de la guía multimedia, de la aplicación virtual y de la propia web del museo, <http://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/museo-femenino.html> se puede acceder a un itinerario en femenino que abarca toda la exposición permanente, es decir desde la Prehistoria hasta la Edad Moderna, gracias a una selección de piezas que permiten poner el foco de atención sobre estas agentes de la Historia. En la actualidad, se está trabajando en la elaboración de contenidos del Aula Virtual <http://www.man.es/man/mandigital/aulavirtual.html>, una multiplataforma destinada tanto a docentes como a escolares, desde Infantil a Bachillerato, que contará en un futuro próximo con contenidos específicos de género.

Por otra parte, como el resto de actividades científicas que acoge el MAN, todas las presentaciones de libros, conferencias y jornadas a las que hemos hecho alusión están disponibles en el canal YouTube del museo¹⁷. A esta labor de difusión on-line se suman aún las redes sociales, Facebook, Twitter e Instagram desde donde se trabaja activamente en la difusión de esta línea de recuperación del pasado, en clave femenina.

Aún a riesgo de pecar de optimista, es un hecho que, en estos últimos años, se están dando importantes pasos en positivo para la inclusión de la perspectiva de género en las instituciones museísticas. Podemos evocar aún el Plan de la Subdirección General de Museos Estatales, *Museos + sociales*¹⁸, que ha diseñado diferentes líneas de actuación para favorecer la inclusión de la mujer migrante o de aquella en riesgo de exclusión, líneas desarrolladas por el Museo de América, el Museo del Traje y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Los dos números destinados a

¹⁷ <https://www.youtube.com/user/MANArqueologico>

¹⁸ <http://www.culturaydeporte.gob.es/museosmassociales/presentacion.html>

Género y Museos publicados en 2013 y 2014 por ICOM-España¹⁹, órgano de expresión del Consejo Internacional de Museos. O pensar en el cada vez más frecuente número de exposiciones temporales que han tenido lugar en los últimos tiempos y donde la mujer es, al fin, protagonista, como *Mujeres de Roma* celebrada en 2015, en el Caixa Forum Madrid, la recientemente consagrada a la figura de Berenice Abbott, en la Fundación Mapfre, las que se integran en el programa expositivo del Espacio Tabacalera, gestionado por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, del Ministerio de Cultura y Deporte o las que se han venido programando en algunos museos de titularidad estatal, como el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, con ocasión de la celebración del 8 de marzo, en las que se da voz a artistas mujeres como *¿Acaso me nombras?* de Teresa Correa (2017), *Territorio de Luz* de Arancha Goyeneche (2018) o *¿Quién?* de Andrea Juan (2019), instalación, esta última, que aún puede contemplarse en el Museo²⁰.

Como todo camino, esta asunción de la inclusión de la perspectiva de género en los museos dista mucho de ser lineal y así conviene no olvidar que hubo que esperar, hasta el año 2016 para que el Museo Nacional del Prado consagrara una exposición monográfica a una mujer, Clara Peeters a la que se sumó *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, en el otoño de 2019, enmarcada dentro de las actividades del Bicentenario del Museo, o que aún sigue siendo una legítima reclamación que haya una mayor representación de mujeres artistas expuestas en las salas²¹ o que los grandes buques insignia de nuestros museos vean al fin a una mujer a su frente.

¹⁹ *Museos, Género y sexualidad*, ICOM-España, ICOM-CE Digital 8 (2013) y *Museos, arqueología y género: relatos, recursos y experiencias*, ICOM-España, ICOM-CE Digital 9 (2014).

²⁰ A estas podríamos añadir otras muchas como *El desvanecimiento de la belleza*, de Laura Torrado (2019), en el Museo Nacional de Artes Decorativas, *El poder de la imagen*, de Agatha Ruíz de la Prada (2019), en el Museo del Traje, *El reverso de los monumentos y la agonía de las lenguas*, de Eva Lootz (2020) en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, *Otra mirada: Sharon Core & Laura Letinsky PHOTOEspaña* (2019), en el Museo del Romanticismo o *La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* (2019), en el Museo de América, por no citar más que algunas de las más recientes.

²¹ Martínez Tejedor, M.^a Concepción y Cámara López, Elvira, «La ausencia/presencia de las mujeres en los museos con colecciones artísticas. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en Marian López Fdez.-Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds), *El protagonismo de las mujeres en los museos* (Fundamentos: Madrid, 2012), pp. 177-190.

No es menos cierto que, la paulatina inclusión de la perspectiva de género en los espacios museísticos, ya sea en el calendario de exposiciones temporales, en las remodelaciones de las salas de la exposición permanente, o en la agenda de actividades ofrecidas al público, traduce de alguna manera una nueva sensibilidad y una toma de conciencia, esperamos definitiva, que conduce a enfocar la mirada y que en el fondo no hace sino reivindicar un legítimo derecho. En la medida en que los museos son espacios de memoria y de conocimiento, es preciso que den voz a todos los agentes de la Historia, porque si amputamos a una mitad, esta estará irremediablemente coja.

Por si nos faltaba algo para acabar de tomar conciencia, no hay que olvidar, como ya hemos señalado, que el perfil del visitante por excelencia en los museos es el de una mujer con estudios superiores... por lo tanto, las propias mujeres tenemos que ser motores del cambio, porque los Museos, hoy y desde hace algún tiempo ya, son mayoritariamente un espacio femenino. En este sentido, y aunque aún queda un largo camino por recorrer y sabiendo que es necesario no bajar la guardia, pues la involución acecha siempre detrás de la esquina, creemos que, a lo largo de estos cinco años desde su reinauguración, el MAN ha hecho una apuesta decidida por ser un agente activo en esa construcción de genealogías femeninas de las que formaron parte las que nos precedieron y que seguimos construyendo día a día.

LA HISTORIA DE LAS MUJERES, TAMBIÉN EN LOS MUSEOS

Antonia Fernández Valencia
Universidad Complutense de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

El título de esta ponencia puede parecer una obviedad, pero no lo era así hasta hace poco más de 10 años para una parte significativa del profesorado y de quienes gestionaban los museos o sus gabinetes educativos y, desde luego, para la mayor parte de quienes los visitaban. Hay que recordar las variables y protagonismos que han sido dominantes en la enseñanza de la heredada historia patriarcal y cómo las iconografías y huellas de la cultura material del pasado han sido utilizadas —salvo excepciones y, obviamente, en ausencia de fuentes escritas—, más como ilustración o apoyo a una idea que como documento a partir del cual pensar y construir conocimiento histórico¹. Los museos entraban escasamente en ella salvo como complemento de la dimensión artística desde perspectivas más formalistas que sociales.

Por su parte, los museos han sido organizados, esencialmente, desde ópticas cronológico-estilísticas y en torno a individualidades-genio —que consolidan una imagen de la creación asociada a la masculinidad— o una selección de objetos que jerarquiza o prioriza el papel social masculino en la evolución de la cultura y los pueblos. Las visitas que se ofrecen siguen priorizando esos esquemas a pesar de las nuevas miradas sugeridas

¹ Sobre su valor como documento histórico: Fernández Valencia, Antonia, «La pintura como fuente histórica e instrumento didáctico», *Iber*, 1 (1994), pp. 83-88; Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).

das desde la propia Historia social del arte, la teoría de la recepción literaria, la semiótica, el psicoanálisis, la renovación temático-metodológica de la Historia y la reivindicación de visibilidad de quienes, como sujetos históricos olvidados, quieren encontrar en esas fuentes huellas de su pasado que los explique. Porque iconografías y fuentes materiales no sólo son documentos históricos legibles e interpretables desde diferentes perspectivas o categorías, sino que tienen una especial capacidad para favorecer la empatía histórica y las relaciones pasado-presente, cualidades esenciales para introducir al público visitante, de forma natural, en discursos, protagonismos y relaciones sociales hasta ahora escasamente contempladas y, sin embargo, esenciales desde una perspectiva democrática de educación para la igualdad. De ahí su enorme valor documental para la Historia de las mujeres y el acercamiento de esta a los museos en las últimas décadas².

² Entre los primeros trabajos en España: Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990); Bornay, Erika, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Cátedra, 1994); Fernández Valencia, Antonia, «Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres», *Arte, Individuo y Sociedad*, 9 (1997), pp. 129-157; Bornay, Erika, *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* (Madrid: Cátedra, 1998); López Fdez Cao, Marián, «Modelos, conductas y estereotipos femeninos en la creación icónica» en Antonia Fernández Valencia (coord.), *Las mujeres en la enseñanza de las ciencias sociales* (Madrid: Síntesis, 2001), pp. 169-205; Prados Torreira Lourdes e Izquierdo Peraile, M.^a Isabel «Arqueología y género: la imagen de la mujer en el mundo ibérico», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 42 (2002-2003), pp. 213-230; Amador Carretero, Pilar y Ruiz Franco, Rosario (eds), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres* (Madrid, Archiviana, 2003); Sánchez Romero, Margarita, *Arqueología y género* (Granada: Universidad de Granada, 2005); Querol Fernández, M.^a Ángeles, «El tratamiento de las mujeres en las reconstrucciones prehistóricas: nuevos relatos para el siglo XXI», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 15 (2007), pp. 201-212; Sánchez Romero, Margarita, «Arqueología de las mujeres y de las relaciones de género», *Complutum*, 18 (2007), pp. 163-165 y el dossier que encabeza; Fernández Valencia, Antonia, «La pintura en la enseñanza de la historia: una perspectiva de género» en Fernanda Henriques (coord), *Género, Diversidade e Cidadania* (Lisboa: Colibrí, 2008), pp. 75-87; Izquierdo Peraile, Isabel, «Arqueología, iconografía y género: códigos en femenino del imaginario ibérico», *Verdolay*, 11 (2008), pp. 121-142. Interesantes reflexiones y proyectos en o para museos en la última década, entre otros: *Her&Mus*, 3 (2010), dedicado a «Mujeres y Museos»; Fernández Valencia, Antonia y López Fdez Cao, Marián (Coords), *Contar con el cuerpo. Construcciones de la identidad femenina* (Madrid: Fundamentos, 2011); López Fdez Cao, Marián, Fernández Valencia, Antonia y Bernárdez Rodal, Asunción (eds), *El protagonismo de las mujeres en los museos* (Madrid, Fundamentos, 2012); Domínguez Arranz, Almudena (ed), *Política y género en la propaganda de la Antigüedad* (Gijón: Trea, 2013); *Icom España Digital*, 8 y 9 (2013 y 2014), dedicados a «Museos, Género

El feminismo asociado a las artes visuales viene denunciando la ausencia de creación femenina en colecciones y exposiciones, ausencia explicable desde la Historia de las mujeres en las posibilidades creadoras de las mujeres y la valoración de sus obras en cada tiempo con sus posibles porqués. La intuición de Griselda Pollock de poner en relación la creación e interpretación del arte con las reivindicaciones del movimiento feminista fue mucho más allá: no basta con incorporar autorías femeninas, hay que *romper el canon*³. Exposiciones de los últimos 20 años en España ofrecen ejemplos de cómo comenzó a introducirse el interés por visibilizar creadoras o mundos asociados a la feminidad⁴, así

y Sexualidad y «Museos, Arqueología y Género»); Domínguez Arranz, Almudena y Marina Sáez, Rosa M.^a (eds), *Género y enseñanza de la historia. Silencios y ausencias en la construcción del pasado* (Madrid: Sílex, 2015); Torreira, Lourdes y López Ruiz, Clara (eds), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad* (Madrid: UAM, 2017); Albero Verdú, Sofía.& Arriaga, Amaia, «Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos», *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 7(1) (2018), pp. 1531-1555; Muñoz Fernández, Ángela y Del Moral Vargas, Marta (eds), *Cultura material e historia de las mujeres* (Granada: Comares, 2020). La búsqueda de *Género y Museos* en web permite seguir la multiplicación de proyectos impulsados por museos del mundo en los últimos 3 años.

³ Pollock, Griselda, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013); *Encuentros en el museo feminista virtual* (Madrid: Cátedra, 2010) y «Disparar sobre el canon», *Mora*, 8 (2002). En esa dirección: Alario Trigueros, Teresa, *Arte y feminismo* (San Sebastián, Nerea, 2008) y «Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo», *Her&Mus*, 3 (2009), pp. 21-26.

⁴ En España, en 1993: exposición sobre Maruja Mallo en Santiago de Compostela (1993) —en Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2010— y la colectiva *100%*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. En 2007: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Para el MNCARS: Nualhart Lee, Cristina, «El sesgo de género en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», *Revista AACC digital*, 45 (2018). El Museo Thyssen-Bornemisza ha presentado dos líneas: una en torno a ideas o conceptos —*El triunfo de Venus: la imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII* (1997-1998), *Heroínas* (2011), *Pioneras. Mujeres de la vanguardia rusa* (2019), *Patriarcado: Cristina Lucas/Eulàlia Valllosera* (2019)— y otra de creadoras (*Sonia Delaunay, Berthe Morisot, Doris Salcedo, Paloma Navares...*). La Fundación Lázaro Galdiano ha impulsado interesantes proyectos de artistas contemporáneas en relación con obras del propio museo entre 2015 y 2019. El Museo Nacional de Prado presentó su primera exposición de una artista —Clara Peeters— en 2015 y la segunda —Dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana— en 2019. Para Barcelona 2011-2015: Baygual, Joana, Brugat, Rosa y Cabré, M.^a Ángeles, *Exposiciones de mujeres en centros de arte de Barcelona*, 2016. 4.^a informe del observatorio general de género con la colaboración de MAV (diciembre de 2016). Las exposiciones se han multiplicado en Fundaciones, Galerías y todo tipo de museos, especialmente a partir de 2015.

como de la excelente recepción social que recibieron. La investigación sobre creadoras es esencial para su reconocimiento y acceso a los museos. Másteres y Doctorados empiezan a apoyar esta vía de investigación, que tiene en la creación contemporánea un campo de acción privilegiado.

Pero más allá de la reivindicación de obras de creadoras —extensible a otros ámbitos de la gestión museística— para conocer la historia de las mujeres nos interesan las formas de representación y memoria que de ellas ofrecen los museos y la posibilidad de asociar a experiencias femeninas de diferentes etapas vitales muchos de los objetos de uso personal, doméstico o social que en ellos se exponen⁵. Todo ello un potente y excepcional archivo cargado de información y significados con el que podemos dialogar para pensar aspectos de su vida personal y social, sus funciones, límites, saberes, iniciativas, ... sus posibilidades de ser en las sociedades que habitaron, conscientes de los límites que categorías como clase, religión, etnicidad o sexualidad imponen para establecer conclusiones generalizables. En cualquier caso, se tratará de visitar las representaciones visuales⁶ y objetos para enriquecer sus significados problematizando su lectura e interpretación con nuevas preguntas a las que no siempre podremos dar respuesta a través de la historiografía. Nuevos retos quedarán abiertos.

II. NUEVAS MIRADAS HACIA LOS MUSEOS

La llegada de la mirada de género y feminista hacia la creación coincidió con críticas a los museos desde otras perspectivas. La llamada *Nueva museología* o museología crítica, consciente del alejamiento de los proyectos museísticos de los intereses de la comunidad social, comenzó a plantear, hacia 1970, la necesidad de revisar los paradigmas vigentes para atraer sectores hasta entonces escasamente incentivados y/o

⁵ Cecilia Lagunas y Mariano Ramos llaman a *generizar* el patrimonio: «... resulta un desafío resignificar los objetos, los lugares, la distribución jerárquica de los objetos y las representaciones que de lo femenino y de lo masculino se producen y reproducen en la vida social y simbólica de los museos». En «Patrimonio y cultura de las mujeres», *La Aljaba*, XI (2007), pp. 119-140.

⁶ Término que quiere reflejar la elección, pensamiento e intencionalidad —de quien encarga y/o de quien crea— que hay detrás de las iconografías (pinturas, relieves, mosaicos, conjuntos escultóricos...). En línea con: Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Barcelona: Blume, 1987), p. 62.

concernidos y facilitar la comunicación con el gran público en toda su diversidad. El museo aspiraba a dejar de ser un lugar de conservación centrado en la obra o en el objeto para convertirse en un lugar de comunicación, memoria social y educación⁷. Para María Morente del Monte el museo se transformaba «en una institución con vocación de lugar de encuentro, en el que las colecciones son ya no sólo objeto sino medio para la creación de relatos»⁸. Hoy diríamos de nuevos relatos al servicio de nuevos objetivos sociales y de una nueva *memoria social*⁹.

Esta revalorización (crítica) del protagonismo social y educativo de los museos —con efectos económicos significativos¹⁰— también supuso admitir explícitamente —en relación con las nuevas corrientes de pensamiento—, que el museo es un centro articulador de discursos generadores de significados, de sentido, en función de las presencias y las ausencias, la distribución de las piezas, los lenguajes, la organización, las actividades que ofrece y cómo implica al público en las mismas. Un proyecto cultural con capacidad para condicionar la mirada de quienes lo visitan y la *memoria colectiva*, bien cristalizando permanencias no deseables o favoreciendo cambios que enriquezcan protagonismos

⁷ En este sentido ya aparece en La *Ley del Patrimonio Histórico Español* (1985) —museo basado en los servicios que debía prestar a la ciudadanía en función de la demanda social, más allá de las funciones de conservación, adquisición, documentación e investigación que lo habían caracterizado—, La *Ley de Museos y colecciones museográficas de Andalucía* (2007) —necesidad de verlo como un núcleo de proyección cultural y social— y el R.D 1305/2009 por el que se crea la *Red de Museos de España*, que incide en esa función social.

⁸ Morente del Monte, María, «Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica», *Museos.es*, 3 (2007), p. 18.

⁹ «Si los museos son, entre otras muchas cosas, *instituciones de la memoria*, estos como «agentes privilegiados han pertenecido a una dimensión no necesariamente emancipadora, sino acrítica, excluyente y mediada por los discursos científicos y estéticos predominantes». Por tanto, una oleada crítica con esta corriente buscará contextualizar y hacer explícito el conflicto y la exclusión presentes, y prestar atención a la existencia de las memorias colectivas olvidadas, enfatizando la necesidad del reconocimiento de la diferencia (...) la museología crítica tiene que tratar no solo lo representado, sino los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales que marcan la relevancia de qué se museíza y qué no», en Lucía Lijtmaer, «¿Qué es un museo feminista?», *elDiario.es*, 23 de abril de 2015.

¹⁰ Herrero Prieto, Luis C. y Sanz Lara, José A., «Los Museos: uso y valoración económica», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 6-7 (2001-2002), pp. 221-236. Conciben el patrimonio cultural en la doble dimensión de «respaldo de la memoria del pasado e identificación de una sociedad (...), y como fuente de riqueza y generador de actividad económica».

sociales y variables del complejo mundo de relaciones y vivencias que compartieron. Pero el interés por dirigir la mirada hacia las mujeres tardó en llegar.

III. GÉNERO E HISTORIA EN LOS MUSEOS

A través de las obras, los museos nos ofrecen reflejos de los patrones patriarcales de las sociedades históricas¹¹. Analizarlas para el público desde perspectivas de género y/o feminista es una de las vías para entrenar, enriquecer y complejizar su mirada histórica y abrirles la puerta a la Historia de las mujeres o a una nueva historia de la masculinidad. Partimos de un concepto de *género* en permanente revisión, que ha roto la dualidad que caracterizó sus inicios¹² reconociendo opciones diferentes de identidad¹³ que también podemos pensar y visibilizar —por presencia o ausencia— a través del arte. El propio plural *mujeres* es indicativo de la diversidad que encierra.

¹¹ Cipolla, Damián C., «Género e identidad: las mujeres a través de los museos», *Atek-Na*, 8 (2019), p. 133. Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2006).

¹² Me siguen pareciendo clave, entre otras: Scott, Joan W, «El género, una categoría útil para el análisis histórico» en James Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Alfons el Magnanim, 1990), pp. 23-58 y su revisión sobre la utilización teórica del concepto en «Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?», *La manzana de la discordia*, 6(1) (2011), pp. 95-101.; Harding, Sandra, *Ciencia y feminismo* (Madrid: Morata, 1996); Haraway, Donna, *Ciencia, ciborg y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1996); Butler, Judith, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006); Mónica Witting, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Barcelona: Egales, 2006). Para cambio de paradigma: Gil, Silvia L, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión* (Barcelona: traficantes de sueños, 2011), pp. 210-226. Para estudios de las masculinidades, por ej.: Herráiz García, Fernando, «Educación artística y estudios de masculinidad», *Revista Iberoamericana de Educación*, 52/5 (2010); Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero: representación de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90* (Murcia: Cenderac, 2005); Gallego Franco, Henar (ed.), *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género* (Granada: Comares, 2018); Cuesta, Liliane (coord.) *Museos y Género ¿Y los hombres?*, *Icom CE Digital*, n.º 14 (2019).

¹³ «Cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento (...) Los términos que nos permiten reconocernos como humanos son articulados socialmente y son variables» en Butler, *Deshacer...*, p. 14.

El avance de la perspectiva de género —*género* como categoría de análisis— ha tenido un apoyo explícito creciente en Organizaciones internacionales. Las normativas que han derivado en los Estados asociados en este siglo XXI permiten pensar que vivimos un tiempo favorable para conceptualizar los museos como centros de estudio y difusión de la Historia de las mujeres si tenemos en cuenta:

1: *La voluntad de los Estados* de utilizar las instituciones culturales como emisoras de mensajes renovados apoyando con normas, programas y proyectos la incorporación de la perspectiva de género en los Museos. En España fue clave la *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* (2007), cuyo artículo 26 dedicaba a *La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual* con orientaciones de acción a todas las entidades culturales.

En este contexto se enmarcó el proyecto de Género y Museos *Itinerarios en Femenino* que un equipo del Instituto de Investigaciones Feministas (IIF) de la UCM —entonces dirigido por Marián López Fdez Cao— presentamos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2008/2009. El proyecto aunaba líneas de trabajo de larga trayectoria personal: recuperar mujeres en el sistema del arte y utilizar iconografías y fuentes materiales para visibilizar y poner en valor el histórico protagonismo social de las mujeres. Aceptado, a propuesta del IIF se firmó un Convenio Ministerio – Rectorado de la UCM que nos abrió las puertas a cuatro museos nacionales: Museo del Prado, Museo Arqueológico, Museo Reinas Sofía y Museo del Traje. Todos se implicaron sin dudarle asignando equipos de colaboración¹⁴. La diversidad de museos permitió trabajar con diferentes tipos de fuentes. A través de Cursos y Jornadas¹⁵ se pudo implicar a personas ligadas a la dirección y gestión

¹⁴ Referencias al proyecto en: López Fdez Cao, Marián, «La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino?», *Icom España Digital*, 8 (2013), pp.16-23; López Fdez Cao, Marián y Fernández Valencia, Antonia, «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle donne*, 14 (2019), pp. 103-124. Fernández Valencia, Antonia, «Género y museos: un proyecto para enriquecer la mirada y educar en igualdad» en Teresa Álvarez, Teresa Joaquim, Teresa Pinto (organizaçao): *Estudos sobre as Mulheres. Conhecimentos itinerantes percursos partilhados* (Lisboa: CEMRI/ Universidade Aberta, 2019), pp 8-18. Los *Itinerarios* —desarrollados entre 2009 y 2016— y las guías didácticas correspondientes pueden seguirse en www.museosenfemenino.es y las páginas webs de los museos implicados.

¹⁵ Dos Cursos de verano de la UCM en El Escorial (2009-2011), una Jornada en el Museo Romántico y una Conferencia en el Museo del Prado en 2011, una Jor-

de museos, lo que contribuyó a la revisión de los proyectos expositivos que tenían a su cargo y el inicio de acciones desde esta perspectiva. En 2010 el propio Ministerio impulsaba *Patrimonio en femenino, un proyecto de exposiciones virtuales* que implicó en la selección y análisis de obras desde la perspectiva de género a museos de la recién creada red CER.ES¹⁶.

En 2011, la *Ley de la Ciencia* apoyaba explícitamente la perspectiva de género y en la *Estrategia* de la UNESCO para el período 2014-2021 la igualdad de género se identificaba como una de las prioridades mundiales¹⁷. En 2013 el *Programa Horizonte 2020* de la Comisión Europea indicaba: «La dimensión de género se integrará adecuadamente en el contenido de investigación e innovación de las estrategias, programas y proyectos, y se hará un seguimiento de la misma en todas las etapas del ciclo de investigación»¹⁸. Dos años después la UNESCO apoyaba explícitamente la inclusión de la perspectiva de género en la lectura e interpretación del Patrimonio y en España se impulsaba el Plan *Museos+ Sociales*, incluyendo como Programa 4 de su tercera línea estratégica: *Visualización de la perspectiva de género*¹⁹.

Los Museos, y quienes investigan o enseñan con sus fondos, debieron sentirse necesariamente concernidos por estas orientaciones y normativas que son un apoyo muy significativo para los estudios de género.

2: *La respuesta de los Museos* ha comenzado a ser cuantitativamente significativa y generalizada. España fue pionera con el proyecto de Género y Museos ya indicado y hecho público en 2010²⁰. Los cambios

nadas y dos Mesas Redondas en el Museo Arqueológico Nacional (2014 y 2016). El Proyecto se ha difundido también a través de conferencias en universidades y otras instituciones.

¹⁶ El equipo del IIF organizó las obras sugeridas por los museos en conceptos y asesoró —a través de dos colaboradoras— la redacción de los textos de la I exposición (2011). Véase: Bueno Gómez, Alejandro y Moreno Conde, Margarita, «Con voz de mujer: "Patrimonio en Femenino", primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 7-8 (2011-2012), pp. 298-307. Se han realizado cinco exposiciones más.

¹⁷ Arango Restrepo, María C., Corona-Vargas, Esther, *Guía para la Igualdad de Género en las Políticas y prácticas de la formación docente* (UNESCO (2016).

¹⁸ *Reglamento* (UE) n.º 1291/2013, art. 16.

¹⁹ Información sobre el proyecto en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/museosmassociales/presentacion.html>

²⁰ El 8 de marzo de 2010 la Ministra de Educación, Cultura y Deporte, D.ª Isabel Glez-Sinde, presentaba los primeros *Itinerarios en Femenino (Feminismo: una*

se detectan en las propuestas de los departamentos educativos y las conferencias, las formas de catalogación y el incremento de exposiciones con nombre de mujer, pero la *Historia de las mujeres* aún no es un objetivo dominante. En 2013, la XXVIII Asamblea general del ICOM apoyaba esta perspectiva y recomendaba a los recién elegidos Presidente y Consejo Ejecutivo que:

«Desarrollen una política de incorporación de la perspectiva de género y garanticen activamente su implementación como parte integral de la dirección estratégica del ICOM. A la hora de abordar la incorporación de la perspectiva de género: 1. Recomendamos que los museos analicen las narrativas expresadas desde una perspectiva de igualdad de género. 2. Recomendamos que, con el fin de establecer una política de igualdad de género, los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de igualdad de género y, al mismo tiempo, las ideas se materialicen. 3. Recomendamos que los museos empleen el análisis interseccional (raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, etc.) para hacer viable el concepto de inclusión en los museos»²¹.

Efectivamente, la actividad de los museos se ha expandido de una manera espectacular en los últimos cinco años, siendo de enorme interés la organización de Congresos, Jornadas, Cursos y Proyectos educativos y de integración social para sensibilizar y enseñar a mirar desde la perspectiva de género. Sirvan de ejemplos pioneros la iniciativa de la Red Provincial de Museos de Lugo, que organizó el *I Congreso de Género, Museos y Arte* en 2013 y ha mantenido periodicidad anual —pasando al plural *Xéneros* en 2019— y el proyecto *Relecturas. Itinerarios museales en clave de género* que, subvencionado por la Generalitat valenciana, agrupa a 11 museos en colaboración con la Universidad de Valencia. Una línea de trabajo que parece crecer en numerosos países —América latina y Francia significativamente— y se demuestra fácil y eficaz para impulsar la introducción de la Historia de las mujeres en los Museos y en la cultura social.

mirada feminista sobre las vanguardias para el MNCARS e *Itinerario en femenino*, para la exposición *Tesoros del MAN* en El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, junto al Rector de la UCM, quienes dirigían los cuatro museos implicados, el equipo del IIF y los equipos colaboradores de los museos implicados. Su eco llegaría, sin duda, a los museos.

²¹ https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2013_Esp.pdf, p. 5.

3. *La revalorización de la iconografía y las fuentes materiales* en los estudios de mujeres. La apertura de nuevos centros de interés y la revisión de conocimientos que ha supuesto la Historia de las mujeres ha encontrado en las fuentes iconográficas y materiales posibilidades de trabajo escasamente percibidas o aprovechadas en la historiografía androcéntrica. El papel reconocido a los discursos en las dinámicas sociales y nuevas propuestas para su análisis e interpretación han venido a apoyarlo.

4. *La recepción de los Itinerarios en femenino*, y de las actividades impulsadas por los museos para visibilizar creadoras o mundos en femenino, reflejan el alto interés que han despertado en un amplio sector de públicos ante la novedad de las miradas y los conocimientos que derivan. Así lo indican experiencias docentes y culturales, la asistencia a las exposiciones y ciclos de conferencias sobre mujeres en los museos y recientes entrevistas a público asistente a itinerarios vigentes²². La investigación tiene aquí una interesante vía por la que avanzar.

5. *El propio avance en la Historias de las mujeres*, que nos permite mirar representaciones visuales y objetos desde posiciones más informadas, más ricas en matices²³, que amplían el abanico de posibilidades para el análisis e interpretación de las mismas y para poner en relación imaginarios y referencias de vida de las mujeres del pasado con los que percibimos y/o experimentamos en el presente, así como evaluar el propio valor de la iconografía como fuente histórica. Una mirada que a veces se ve sorprendida por cómo las iconografías permiten cuestionar tesis vigentes en la historia androcéntrica y patriarcal sobre el *histórico* papel social de las mujeres.

IV. MUSEOS E HISTORIA DE LAS MUJERES

Sin duda, los museos pueden ser un excelente aliado para la difusión de la Historia de las mujeres por su historia y su contenido, por la

²² Lesbros, Camille, *Généalogies perdues, mémoires effacées. Féminisme, art et musée en Espagne. L'exemple du programme Museos en Femenino*, Mémoire de recherche libre Erasmus dir par Claire Merleau-Ponty. Ecole de Louvre (Paris, 2019).

²³ Sobre la mirada informada: Ballo, Guido, *Occhio critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte* (Milano: Longanesi, 1966); Stoichita, Víctor, *Cómo saborear un cuadro* (Madrid: Cátedra, 2009).

cantidad y diversidad de públicos que los visitan, por las conferencias, visitas guiadas y cursos de formación que impulsan o las producciones escritas y visuales que ofrecen.

Las respuestas más visibles de los museos han estado en la línea que derivó del artículo de Linda Nochlin, en 1971, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, que daría pie a la primera exposición de *Mujeres artistas 1550-1950* en Brooklyn en diciembre de 1976. Es decir, siguiendo el canon dominante de autoría y excelencia, el interés se ha centrado especialmente en visibilizar creación femenina, aunque en unos porcentajes aún poco significativos. Esto no sólo no es suficiente, sino que puede consolidar el canon vigente si no va acompañado de otros cambios en el sistema, cambios que irán ligados, ineludiblemente, a la concepción que de las funciones de los museos —en una sociedad que se quiere democrática— tengan las autoridades culturales y los equipos gestores y educativos de los mismos. De ahí la importancia de su formación en perspectiva de género.

Algunas líneas de acción que podrían ser fácilmente impulsadas desde los diferentes departamentos de los museos podrían ser las siguientes:

1: *Incorporar una casilla diferenciadora* de sexo o género en la catalogación de obras (autoría, retrato, donante...) facilitará la investigación al permitir localizar a las mujeres desde diferentes centros de interés académico.

2: *Evitar un lenguaje sexista* en las cartelas e informaciones de sala, lenguaje que puede ocultar, por ejemplo, la actividad y la discriminación de las mujeres o naturalizar la consideración de la obra anónima como creación masculina. Ampliar la información también podría evitarlo.

3: *Visibilizar a las mujeres asociadas a la historia y vida del museo:* como fundadoras o inductoras de su fundación, mecenas o donantes de obras (incluir su nombre en las cartelas es fácil); como colaboradoras históricas en actividades y proyectos, restauradoras, conservadoras, gestoras... en cualquier nivel de la vida del museo²⁴. Esta línea permite asociar a los museos a mujeres muy significadas en ámbitos diversos, así como sacar a la luz niveles de la discriminación femenina que podrán ser explicados.

²⁴ Ejemplo de esta línea fueron *Las VIII Jornadas de Arte español* (Madrid, Alpuerto, 1997) o el coloquio *Écrire l'histoire des musées à travers de ses acteurs*, celebrado en París en junio de 2019.

4: *Enriquecer las colecciones con obras de mujeres*, exponiendo obras hoy conservadas en sus fondos y aumentando las adquisiciones. Los museos de arte contemporáneo tienen opciones espectaculares para comprar obra de mujeres de los últimos 100 años.

5: *Ofrecer nuevas propuestas de lectura* de iconografías y objetos e *itinerarios temáticos* que contribuyan a visibilizar discursos sobre y de las mujeres, sus posibilidades de ser y estar en el mundo en cada tiempo y rescatar individualidades destacadas en diferentes campos de actividad. Es decir, que ofrezcan alternativas al discurso patriarcal dominante de la historia del arte y colaboren para romper la «*violencia epistémica*»²⁵ que suponen las representaciones hegemónicas y el orden simbólico dominante respecto a los géneros —y sus permanencias en el presente— si no se cuestionan.

Efectivamente, los museos ofrecen enormes posibilidades para trabajar desde perspectivas de género y feministas en direcciones ya clásicas en Historia de las mujeres, entre ellas:

- La consideración de las mujeres como *sujetos históricos*. Buscarlas y fijar en ellas la atención ya las significa. Exige trabajar por presencias y ausencias.
- Encontrar los referentes o *modelos de feminidad* en cada tiempo, que orientarán valoraciones asociadas a los mismos en función de las formas de representación.
- Visibilizar a las mujeres como un *colectivo diverso*: las diferencias que se detectan en función de los espacios asociados, vestuarios, actividades, color de la piel ...en las representaciones, o la calidad de los objetos de la cultura material, permitirán introducir la diversidad a través de otras categorías analíticas (interseccionalidad).

²⁵ Las palabras de Griselda Pollock ejemplifican y sintetizan las relaciones conocimiento-poder: «El conocimiento es siempre un sistema que nos ilustra al producir comprensiones de relaciones (...) Pero este sistema no es neutro o evidente de por sí. Está generado por determinados intereses, competencias sociales y culturales y (...) por deseos. (...) tiene relaciones íntimas con el poder, constituyendo lo que Gayatri Spivak llamará *violencia epistémica* en la manera en que los grupos hegemónicos construyen representaciones del mundo que son proyectadas en los otros como medios requeridos de autorreconocimiento. (...) el feminismo y el postcolonialismo, además de otras minorías, han desafiado específicamente no solo las ausencias en los sistemas de conocimiento dominantes, sino sus estructuras, protocolos y normalizaciones», en Pollock, *Encuentros en el museo...*, p. 69.

- Evidenciar funciones sociales y trabajos de las mujeres. La riqueza de la iconografía en este sentido permite poner en valor trabajos asociados a las mujeres y escasamente valorados en la historiografía y las sociedades industriales, así como evidenciar trabajos compartidos. Los retratos de mujeres destacadas colaboran en la recuperación de genealogías femeninas olvidadas.
- Adentrarnos en el mundo de las emociones femeninas a través de las situaciones representadas y los gestos que sus rostros o cuerpos expresan.
- Detectar simetrías y asimetrías en relación a los hombres de su mismo grupo. La organización de los sujetos en las representaciones, la dirección de las miradas, la actividad que desarrollan... pueden invitar a naturalizar situaciones de igualdad, jerarquía o dominación en las relaciones de género. Los retratos de matrimonio y familia son muy significativos en este sentido.
- Conocer espacios de feminidad y colaboración femenina: asociaciones laicas, conventos, talleres, mercados, centros educativos, cárceles, espacios de cuidado, ...
- Encontrar formas de transgresión femenina a través de biografías situadas de retratadas y creadoras o de motivos representados.
- Rescatar individualidades con nombre propio: como creadoras y en los diferentes niveles de lo social. El retrato, el objeto dedicado, la lápida conmemorativa... dejan memoria personal —a veces por voluntad propia— de las mujeres. Las biografías a que pueden conducirnos los retratos o referencias objetuales de las mujeres de las élites son una oportunidad para sacar a la luz los límites y problemas que compartieron como mujeres, por el hecho de serlo, con las mujeres de su tiempo, así como para pensar en las diferencias de opciones a que pudieron tener acceso en función del grupo de pertenencia.
- Visibilizar formas históricas del conflicto y la violencia contra las mujeres, de las que iconografías y objetos ofrecen abundante reflejo (acoso, violencia física, violación, rapto, asesinato, exclusión...).

Todo ello contribuirá a significar estas fuentes por su valor como lenguaje e instrumento histórico en la creación y transmisión de memoria social, como portadoras de concepciones sociales sobre los géneros, de información y sugerencias para el conocimiento de la posición social de las mujeres en el pasado y su posible conexión con discursos y rea-

lidades del presente. «El pasado tiene mucho que decirnos de nuestro hoy», recordaba aún en 2018 quien presentaba el proyecto expositivo «Mujeres en defensa» en Paisandú (Uruguay). Dialogar con ellas *de tú a tú* —sabiendo que pueden mentir o disfrazar las situaciones representadas por razones muy diversas— exige una mirada analítica, crítica e informada. La iniciación de un público no experto en esta mirada se facilita despertando su capacidad de empatía, los saberes y recuerdos personales que puedan conectarle con las representaciones visuales u objetos observados, su capacidad para reconocer la historia representada y para pensar posibles significados desde la perspectiva deseada. Sobre esos cimientos se pueden ir abriendo nuevas preguntas, posibilidades de lecturas alternativas, exigencias de nuevas informaciones y, obviamente, nuevas interpretaciones que, desde la Historia de las mujeres, enriquezcan o cuestionen las ya vigentes²⁶. Didáctica pura.

Planificar *Itinerarios en femenino* puede considerarse una forma de visitar los museos seleccionando y agrupando obras expuestas en torno a conceptos significativos desde y para la Historia de las mujeres²⁷ —un *museo feminista* dentro del museo— que permitan trabajar nuevos motivos, formular y responder preguntas antes nunca formuladas y sacar a la luz protagonismos sociales y variables de lo social ocultos e históricas formas de las relaciones de género que ayuden a explicar y repensar nuestro presente desde perspectivas de igualdad y con dimensión de futuro.

Hoy, la virtualización de esos proyectos facilitaría su acceso a públicos no necesariamente visitantes, lo que daría unas posibilidades de sensibilización y transferencia de información, desde estas nuevas perspectivas, ilimitadas.

²⁶ Versión didáctica en línea con los tres niveles sugeridos por Erwin Panofski (Descripción iconografía e iconología) y la consideración de las representaciones visuales y objetos con *capacidad de agencia e interpelación* (Svetlana Alpers). O, en términos didácticos: qué me dice de forma directa qué puedo ver más allá o de forma indirecta, qué hipótesis interpretativas me sugiere, qué preguntas me deja abiertas, qué valor me sugiere como fuente.

²⁷ Los Itinerarios que elaboramos Marián López Fdez Cao, Asunción Bernárdez Rodal y yo misma: *Los trabajos de las mujeres* y *Las mujeres y el poder* para el Museo del Prado; *Feminismo: una mirada feminista hacia las vanguardias* para el MNCARS; *Itinerario en femenino*, *Las mujeres en la sociedad imperial romana* y *La construcción del género en la Grecia clásica* para el MAN; *Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino* para el Museo del Traje —en este caso, Yolanda Beteta—.

Estas nuevas propuestas pueden convivir temporalmente con los modelos y canon vigentes actuando como elemento crítico y cuestionador de los mismos, dado que incentivan la capacidad de observación y reflexión del público y de los propios equipos de los museos.

V. EL MUSEO: ¿QUÉ MEMORIAS PARA PENSAR LA HISTORIA DE LAS MUJERES?

El marco de posibilidades que nos ofrecen los museos se deriva de su esencia como conjunto de memorias y subjetividades articuladas y contextualizables en cada tiempo histórico. Todas deben ser tenidas en cuenta por su capacidad para conectarnos con variables y contextos complementarios que pueden enriquecer el conocimiento que perseguimos. Vayamos pues, parafraseando a Fina Birulés, a buscar «los géneros y el género en las memorias»²⁸.

- *Memoria que quisieron dejar de sí y de su tiempo* las mujeres que encargaron las obras. Nos acerca a figuras con nombre propio y a asociaciones femeninas laicas y religiosas. Tumbas, monedas, lápidas, retratos, fundaciones, creaciones ... nos acercan a figuras con deseo de permanencia, de visibilizar poder, prestigio o reconocimiento; de las funciones y trabajos que pudieron realizar y cuáles no —el valor de la ausencia—; de sus devociones, gustos, deseos, capacidad económica, modelos de feminidad que asumieron o reivindicaron, proyectos sociales que apoyaron, transgresiones ...y de su compromiso —consciente o inconsciente— con la memoria de su tiempo. Los encargos suponían, generalmente, selección de los proyectos iconográficos y control de los mismos para asegurar su mensaje y efecto²⁹. Pensemos, por ejemplo, en tumbas, retablos e imagerie religiosa, tapices, pinturas, joyas, vajillas o trajes. A veces, través de esos encargos se nos descubren importantes mecenas y/o coleccionistas. Las donaciones a espacios o centros de prestigio social

²⁸ Birulés, Fina (comp.), *El género de la memoria* (Pamplona: Pamiela, 1995); Troncoso Pérez, Lelya Elena; Piper Shafir, Isabel. «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas», *Athenea digital*, 15(1) (2015), pp. 65-90.

²⁹ Sirva el ejemplo de la abadesa de Saint Pierre, en Lyon narrado en: Mâle, Émile, *L'art religieux du XVII^e siècle* (Paris: A. Colin, 1984), pp. 38-40.

también fueron instrumento para prestigiarse en su tiempo y dejar memoria³⁰.

- *Memoria de quien realizó las obras* que, más allá de la información concreta y simbólica que ofrecen como documento histórico de su tiempo, sugiere, al menos, tres interesantes vías de trabajo: *la escasa memoria de mujeres* en las colecciones de los museos, que nos adentra en los límites normativos para la creación femenina —justificativa de la escasa producción hasta tiempos contemporáneos— y en posibles explicaciones de la infravaloración de sus obras; estudios de la *vida y obra de las creadoras en su contexto: de qué dejan memoria?* y la posibilidad de *romper con la idea de discurso único* y mirada unidireccional de los creadores a través de la comparación iconográfica de obras de idéntico motivo³¹. Iconografías religioso-mitológicas, costumbristas, bélicas, epidémicas o metafóricas nos dejan memoria referencial de la vida privada, doméstica y pública de hombres y mujeres, además del aparato simbólico colaborador del discurso social que se quiere dominante desde el sistema. El arte, como producto de un tiempo, no puede evitar reflejarlo. De ahí su valor como lenguaje y documento histórico también para la Historia de las mujeres. Seleccionar la iconografía de una temática o motivo y seguirla en el tiempo permite detectar permanencias y cambios y su posible significado desde la perspectiva de la Historia de las mujeres³².

³⁰ Ejemplos en los retratos que encargan a Velázquez la Madre Jerónima de la Fuente o D.^a Antonia de Ipañarrieta y Galdós, en los que numerosas mujeres encargan a Goya —anticipo de la retratística burguesa del XIX y de la fotografía que los democratiza— o en los colectivos encargados por asociaciones femeninas en Países Bajos; en las tumbas de Constanza de Castilla en el MAN o de Beatriz Galindo en el Museo Municipal de Madrid; en el coleccionismo de Isabel I de Castilla, María de Austria o Isabel de Farnesio que disfrutamos en los Museos; en las mujeres que han enriquecido las colecciones con sus donaciones. El Museo del Traje les ha dado visibilidad exponiendo públicamente sus nombres.

³¹ Podemos encontrar ejemplos en la selección del momento a representar de la misma historia —pensemos en *Judith y Holofernes* o en *Salomé*— o en las respuestas de las mujeres cuando se representa el mismo instante de una historia, de la que puede ser un ejemplo emblemático *Susana y los Viejos* (pudor, indiferencia, complicidad).

³² Interesante ejemplo sobre la pérdida de agencia de María en representaciones de la *Lactación de San Bernardo* en Stoichita, Víctor, *El ojo místico. Pintura y*

- *Memoria que ha seleccionado el museo*, que puede cristalizar el discurso patriarcal por presencias y ausencias, por lenguajes, por información textual seleccionada, por la posición de las obras. Hoy no puede ignorarse que la selección *significa*. Luis Gerardo Morales Moreno escribía en 2009: «En apariencia el museo sólo es un transmisor de arqueologías indeterminadas del saber, pero al sacralizar, obliga al observador a posicionar su mirada»³³. Sandra Baba nos cuenta una interesante experiencia personal sobre el papel que juega la forma de presentar las obras y la mirada informada. No me resisto a incluirla:

«De uno de los muros menos importantes de la habitación cuelga un pequeño cuadro mal iluminado, que se puede apreciar cómodamente porque los visitantes no se agolpan para verlo (...) es un tapiz. Mejor aún. ¿De la década de 1920?, y el asombro se enrarece y se vuelve desconcierto (...) Pero si el *Pattern & Design Movement* fue cosa de los ochenta! Quién pudo haber hecho tejidos. En México. En esa época. Hay que acercarse a la ficha. «Lola Cueto», y la sorpresa se duplica. (...) Una familia se detiene ante el Rivera cubista que casi los deslumbra con sus colores bien iluminados porque reciben la luz de unos focos estratégicamente colocados en el techo. Diego brilla. Lola está en la sombra. Padre, madre e hijos parecen un grupo obediente de pupilos que de buena gana le pondría mucha atención a un maestro. Asienten, se dan por satisfechos. Cómo no habrían de hacerlo si se les impone la autoridad del museo como recinto (...) sus guardias que vigilan que nadie se acerque demasiado a la valiosísima pintura que, para fortuna de los ciudadanos, no está en Sotheby's, y que heroicamente forma parte del patrimonio nacional. Las idas al museo no son solo un paseo dominical»³⁴.

Esta narrativa nos conduce a la *memoria experiencial*, a los saberes y subjetividades que condicionan la mirada. Alberto Manguel escribió «Lo que vemos es el cuadro traducido de nuestra propia experiencia» — una traducción posible del concepto de *conocimiento situado* de Donna Haraway o del *punto de vista* de Sandra Harding, herramienta intelectual del sujeto que asume conscientemente su propio posicionamiento.

visión religiosa en el Siglo de Oro (Madrid: Alianza, 1996), pp. 123-140. Un interesante proyecto podría sugerir la evolución de los retratos de matrimonio.

³³ En «Límites narrativos de los museos de historia», *ALTERIDADES*, 19 (37), p. 44.

³⁴ Sandra Barba, «Las mujeres y los museos», *Letras Libres*, 17 de mayo 2016.

to—³⁵. La mirada de género, con mayor o menor grado de información, supone la reivindicación del derecho de ver y hablar desde la experiencia femenina, el feminismo y la investigación sobre historia de las mujeres frente a las tradicionales miradas androcéntricas. Enseñar a mirar desde esta mirada enriquece la experiencia visual —en sentido amplio— del público visitante y contribuye a la educación democrática de la ciudadanía.

Todas estas memorias pueden utilizarse como instrumento didáctico para ayudarnos a encontrarnos como seres sociales con genealogía e identidad social compartida. Como escribió Marián López Fdez Cao:

«La construcción de la memoria no solo es vital desde un punto de vista individual sino social, pues ancla y ofrece legitimación a nuestra existencia presente (...) Aporta una seguridad primaria ontológica que permite que la persona se piense como ser legitimado por la cultura a la que pertenece»³⁶.

Del análisis de estas memorias y subjetividades se derivarán nuevas y legítimas dotaciones de sentido al pasado desde el presente, como ya plantearon teóricamente o nos mostraron con estudios concretos Lucien Febvre, Michel Vovelle, Aby Warburg, Arnold Hauser, Edgar Wind, Pierre Francastel, Otto Pächt, Frederick Antal, Michael Baxandall, Jonhatan Brown o Víctor Stoichita entre otros —lecturas con las que hemos podido aprender a romper y traspasar los límites impuestos por la historia formal del arte que nos enseñaron—. Walter Benjamin también percibió las obras con un potencial de significados que no se agota en su tiempo de producción, sino que puede ofrecer significados nuevos al ser interpelada desde nuevos contextos. Svetlana Alpers percibió las obras no sólo como transmisoras de ideas, *sino dotadas de agencia*, es decir, con capacidad de interpelar a quien las mira, idea esencial desde perspectivas didácticas. Marián López Fdez Cao, desde su experiencia como teórica y creadora, expresaba: «Crear es unir lo individual y lo común. Con la creación convocamos al otro»³⁷. Iconografías y objetos

³⁵ En esta línea: Marián López Fdez Cao, «Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo» en *Protagonismo femenino...* pp. 31-52.

³⁶ López Fdez Cao, *op. cit.*, p. 33.

³⁷ López Fdez Cao, Marián, *Para qué el arte* (Madrid: Fundamentos, 2013), p. 95.

son el soporte arquímideo³⁸ para adentrarnos —en nuestro caso— en la Historia de las mujeres.

Y para esa tarea sirven todas las obras: religioso-mitológicas, metafóricas, costumbristas, vida cotidiana, retratos. Pero una comprensión en su contexto también exige la colaboración con la Historia de las formas del arte en cada tiempo: conocer sus lenguajes (posición, gesto, mirada, colores...) y el aparato simbólico utilizado con intención comunicativa (significados de la presencia de signos, animales, plantas, objetos, colores,...) ayuda a detectar e identificar relaciones asimétricas entre hombres y mujeres o entre mujeres, a intuir pensamientos, cualidades o valores en las personas y/o situaciones representadas. La asociación de objetos de la vida cotidiana a hombres o mujeres en las exposiciones museísticas también puede contribuir a naturalizar modelos de género desde perspectivas revisadas a la luz de la Historia de las mujeres. La necesaria colaboración interdisciplinar se diversifica y complejiza en función de las características de cada museo y de las temáticas o conceptos que se quieran poner en juego.

VI. CONCLUYENDO

En cualquier caso, en y desde el museo se debe perseguir que la interrogación ante las obras sea una práctica cotidiana en la búsqueda del sentido que las inspiró en su contexto y de las conexiones y sentido que pueden tener en nuestros presentes, para poner en valor el histórico protagonismo social de las mujeres y el porqué del mismo. Esa conexión pasado-presente, informada, nos ayudará a explicarnos y podrá instrumentalizarse intelectualmente para pensar el futuro.

Para que el público potencialmente visitante adquiera autonomía en la aplicación de esta mirada es imprescindible que tenga formación y entrenamiento metodológico en perspectiva de género. La única forma de garantizarlo es la inclusión de la misma en los proyectos docentes de los diferentes niveles del sistema educativo —como la AEIHM viene reivindicando sin pausa— y en las actividades culturales y proyectos educativos de los museos. La diversidad de públicos y de sus potenciales campos de interés abren enormes posibilidades de itinerarios, aunque

³⁸ Recordemos: «Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo»; en nuestro caso, moveremos pensamientos, saberes, emociones... para llegar al objetivo.

será necesario tener en cuenta la edad y las diferencias formativas. Sirvan de ejemplo: mujeres y salud; mujeres y ciencia; mujeres en política internacional; mujeres y cuidados; espacios de sociabilidad femenina; rebeldes con causa; educación y saberes de las mujeres; las mujeres y la música; las mujeres y las guerras; devociones femeninas; fiesta y ocio femeninos; violencia contra las mujeres; afectos y dolor femeninos... Los museos, como espacios culturales públicos y como discurso sobre los géneros que *significa*, no pueden ignorar ni renunciar a su función educativa desde perspectivas críticas e integradoras. Y la de género es una de ellas. Se están dando pasos muy importantes, como refleja este coloquio, pero queda muchísimo camino por recorrer.

HACER PÚBLICA LA HISTORIA DEL ARTE: REFLEXIONES DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

Lola Visglerio Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

Noemí de Haro García¹
Universidad Autónoma de Madrid

I. ¿HISTORIA DEL ARTE PÚBLICA?

Los estudios realizados sobre y desde la historia pública durante los cincuenta años que han transcurrido desde su institucionalización han sido numerosos y de índole diversa. A pesar de que, en muchos casos, este tipo de trabajos se han ocupado de instituciones, lugares y temas —como los museos, los monumentos públicos o el patrimonio y la gestión cultural— que tienen que ver, de manera directa, con la historia del arte, no existe apenas tradición historiográfica que aborde el concepto de «historia del arte pública». Ni siquiera en uno de los volúmenes que de manera más precisa trata acerca de las relaciones entre el arte y la historia pública, *Art and Public History. Approaches, opportunities, and challenges*, aparece mención alguna a esta noción o, siquiera, a la disciplina misma de la historia del arte².

No ha sido hasta hace algunos años cuando, de manera tímida, varias autoras han comenzado a referirse a la «Public Art History», apareciendo así el término en artículos académicos, encuentros científicos o páginas web. Algunas de estas autoras, como Elizabeth Rodini

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta». Ref. PID2019-105800GB-I00.

² Bush, Rebecca y K. Tawny Paul (eds.), *Art and Public History. Opportunities, Challenges, and Approaches* (Londres: Rowman & Littlefield, 2017).

o Lauren G. Kilroy-Ewbank, se preguntan por qué no está extendido el uso del concepto en el campo de la historia del arte, mientras que sí lo estaría su práctica³. De un modo análogo a lo que observaba Thomas Cauvin que había ocurrido en un pasado en el caso de la historia pública, podríamos decir que, actualmente, las prácticas públicas de la historia del arte se están desarrollando sin que exista el concepto, se haya institucionalizado un movimiento o se haya configurado un campo como tal⁴. Es decir, existen entornos en los que ciertos historiadores del arte interactúan con un público amplio, no académico, pero el término no está establecido. «¿La gente ya lo está haciendo, y no hay ningún nombre?», se preguntaba, en esta misma línea, Kilroy-Ewbank⁵.

Aunque cabría debatir hasta qué punto es o no necesario el concepto en sí —como también se pregunta Robert Weible con respecto a la historia pública en general⁶—, su inexistencia resulta ilustrativa de las derivas que han atravesado a la disciplina desde su establecimiento como tal en el siglo XIX. Una explicación podría tener que ver con la aparente neutralidad y objetividad que, durante décadas, han prevalecido en los enfoques metodológicos de la historia del arte. Estas contribuyeron de forma decisiva a la profesionalización de quienes la practicaban, que devenían así los legítimos detentadores de autoridad con respecto a su objeto de estudio, y fueron fundamentales para el establecimiento del campo disciplinar⁷. Podría decirse que el mantenimiento de esta autoridad implicaba navegar en un delicado equilibrio donde era tan necesario

³ Rodini, Elizabeth, «The Ivory Tower and the Crystal Palace: Universities, Museums, and the Potential of Public Art History», *CAA Reviews*, <http://www.caareviews.org/reviews/1055#X8J6Ns1Kg2x> (Consulta: 31/01/2021); Kilroy-Ewbank, Lauren G., «What is Public Art History?», *Adventures in Pedagogy, Digital Art History, +More*, <http://kilroyewbank.org/lke-blog/what-is-public-art-history/> (Consulta: 31/01/2021).

⁴ Cauvin, Thomas, «El surgimiento de la historia pública: una perspectiva internacional», *Historia crítica*, 68 (2018), pp. 5-6; Cauvin, Thomas, «Campo nuevo, práctica viejas: promesas y desafíos de la historia pública», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 1 extraordinario (2020), p.7.

⁵ Kilroy-Ewbank, «What is Public Art History?». Salvo indicación contraria, todas las traducciones son de las autoras.

⁶ Weible, Robert, «Defining public history: is it possible? Is it necessary?», *Perspectives on History*, <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/march-2008/defining-public-history-is-it-possible-is-it-necessary> (Consulta: 31/01/2021).

⁷ En este sentido resultan de interés las reflexiones sobre la profesionalización de la historia del arte en Mansfield, Elizabeth C., «Introduction. Making art history

el reconocimiento público del valor de las obras, como lo era el carácter restringido del acceso a y el manejo de unos conocimientos y métodos que no eran sometidos al escrutinio público. Y es precisamente ese uno de los objetivos de la historia pública: democratizar el acceso a la producción y difusión del conocimiento, en este caso histórico, revelando y haciendo accesibles los mecanismos que se ocultan detrás de dicha producción epistémica. Lo que en este texto nos preguntamos es de qué manera ello atañe a la historia del arte. De una parte, indagaremos acerca de la existencia de prácticas públicas en la historia del arte que permitirían hablar de una «historia del arte pública». De otra, señalaremos algunos de los problemas que presentan cuando las consideramos bajo las premisas que definirían a la historia pública. Además de esto, prestaremos atención a qué pueden aportar ciertas prácticas de la historia del arte y, más concretamente, de la historia del arte feminista al desarrollo de la historia pública. ¿Adquieren algunas prácticas y abordajes de la historia pública una dimensión e implicaciones diferentes si se estudian con los enfoques y las metodologías de la historia del arte?

2. LOS MUSEOS Y LAS PRÁCTICAS PÚBLICAS DE LA HISTORIA DEL ARTE

En los dos últimos siglos, el lugar predilecto que han tenido la historia y la historia del arte para su presentación pública han sido los museos. El acceso público y, en muchos casos, gratuito, a sus colecciones permanentes y a sus exposiciones temporales, sus conferencias y actividades públicas, así como sus colaboraciones con colegios, institutos y universidades, así lo demuestran. No obstante, la relación entre el ámbito museístico y el académico no ha sido siempre amistosa, ni sus preocupaciones teóricas y de método han ido siempre parejas. La mayoría de los especialistas presentes en *The Two Art Histories: The Museum and the University* coinciden en señalar que este distanciamiento comenzó a ser especialmente evidente a partir de los años setenta del pasado siglo⁸. Ello tuvo que ver, en parte, con la aparición en

a profession», en Elizabeth C. Mansfield (ed.), *Making Art History. A Changing Discipline and its Institutions* (Nueva York, Londres: Routledge, 2007), pp. 3-7.

⁸ Haxthausen, Charles W., *The Two Art Histories: The Museum and the University* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002).

aquella época de la así llamada «nueva historia del arte», la cual habría propiciado la apertura de la disciplina hacia discursos y preocupaciones más amplios y comprometidos social y políticamente, y la incorporación de nuevos sujetos políticos a los relatos sobre la historia del arte⁹. Como señala Charles W. Haxthausen en la introducción del mencionado libro, la llegada de este tipo de discursos críticos no solo no tuvo cabida en las salas del museo, ocupado en transmitir una visión autónoma y autocelebratoria del objeto artístico, sino que, además, conllevó «un examen sospechoso del propio museo como cómplice del comercio y el poder», lo cual «ha llevado a muchos en esa institución a sentirse objeto de un ‘discurso museofóbico’»¹⁰.

No obstante el marcado distanciamiento que se señala en este libro, este *décalage* no parece ser tan acusado actualmente. Al menos no en todas las instituciones, ni en todos los contextos. De una parte, porque también hacia mediados del siglo pasado, es decir coincidiendo con las primeras propuestas de la nueva historia del arte, se desarrolló la nueva museología que abogaba por una mayor participación social en los museos. Este momento de inflexión es señalado también por Thomas Cauvin, uno de los teóricos que más ha trabajado sobre historia pública, que identifica un proceso de cambio en los museos a partir de los años setenta del siglo xx, que dio como resultado una progresiva transformación en dichas instituciones de los «templos del saber» del siglo xix a foros de discusión más preocupados por la conexión con los públicos¹¹. De otra, porque la subsiguiente revisión y denuncia de las fallas de la nueva museología por parte de la museología crítica que comenzó, fundamentalmente, en el ámbito académico, también fue dando forma a las prácticas de ciertos museos. En línea con estos planteamientos, estas instituciones no rehuirían la controversia y la pluralidad, sino que las harían explícitas. En estos casos sí convergerían, por tanto, las inquietudes de ciertos profesionales de la historia del arte universitarios y las de aquellos que trabajan en el mundo museístico o comisarial. Por ejemplo, como muestran y problematizan varias de las contribuciones al

⁹ Deuchar, Stephen, «Whose Art History? Curators, Academics, and the Museum Visitor in Britain in the 1980s and 1990s», en Charles W. Haxthausen (ed.), *The Two Art Histories: The Museum and the University* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002), pp. 3-13.

¹⁰ Haxthausen, *The Two Art Histories*, p. XI.

¹¹ Cauvin, Thomas, *Public History. A Textbook of Practice* (Nueva York y Londres: Routledge, 2016), p. 31.

libro *Making Art History in Europe after 1945*, en los últimos años, los museos y la academia —especialmente los europeos, que son el ámbito de estudio del volumen— han unido fuerzas, convirtiéndose en una suerte de «trincheras desde la que defender y preservar la memoria del activismo y la disidencia». En efecto, los editores del libro señalan que, en el contexto político de los últimos años, el antagonismo y la crítica social han adquirido un rol esencial en la reivindicación del poder crítico y emancipador de la cultura y que este fenómeno es apreciable tanto en el ámbito de los museos como en el académico¹².

A pesar de que son evidentes las diferencias existentes entre los modos de hacer del museo y aquellos de la universidad¹³, se pueden identificar algunos espacios de frontera que posibilitan ese acercamiento común y recíprocamente enriquecedor, tanto para las propias disciplinas como para sus públicos. Uno de los dispositivos más útiles en este sentido es la exposición, que posee la capacidad de armonizar la dimensión háptica, sensual y estética de la experiencia artística con su dimensión discursiva, social y política. Como se señala en *Thinking About Exhibitions*, de todas las esferas de trabajo en el museo, la exposición es la que ha potenciado de manera más clara las implicaciones de espacio y tiempo, por un lado, y el enfoque crítico de los discursos expositivos, por otro¹⁴.

En la práctica, es precisamente en las exposiciones y en las actividades públicas donde es más permeable el trabajo interno del museo, donde se posibilita de manera más natural la colaboración de profesionales externos al mismo. Por ejemplo, es frecuente en ciertos museos que sean comisarios invitados, muchas veces procedentes de la universidad, quienes se encarguen del discurso curatorial de algunas de sus exposiciones temporales. Así sucede también con los catálogos de las exposiciones y con las demás publicaciones impulsadas por los depar-

¹² De Haro García, Noemi, Patricia Mayayo y Jesús Carrillo, «The (Re)makings of Art History and Europe After 1945», en Noemi de Haro García, Patricia Mayayo y Jesús Carrillo (eds.), *Making Art History in Europe After 1945* (Nueva York: Routledge, 2020), p. 14.

¹³ No podemos dejar de apuntar, por otra parte, que las condiciones de trabajo de historiadores del arte en museos y universidades también varían dependiendo del país del que se trate.

¹⁴ Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, «Introduction», en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions* (Londres: Routledge, 2009), p. 3.

tamentos de actividades editoriales y publicaciones de los museos. En ellas es común encontrar colaboraciones de especialistas que trabajan tanto en los museos como en la academia. Con respecto a los catálogos, más allá de la propia experiencia expositiva, la publicación resultante es también una herramienta necesaria para que las nuevas líneas de pensamiento, discusión y disfrute que la exposición haya abierto queden recogidas y trasciendan públicamente más allá del espacio y el tiempo de la muestra. Eso sí, para que este objetivo reflexivo se cumpliera en un grado aún mayor sería preferible, como propone Haxthausen, que el catálogo viniera *después* de la exposición, y no antes, como viene siendo habitual. De esta manera sería posible que se hiciera cargo, realmente, de los debates e ideas surgidos a raíz de la propuesta intelectual que debería suponer toda exposición¹⁵.

Por otra parte, la difusión y la transferencia de la investigación están adquiriendo una relevancia creciente tanto en las convocatorias de financiación de proyectos de investigación, como en la evaluación de la carrera de los académicos. Esta circunstancia está llevando a que cada vez más investigadores y grupos busquen formalizar colaboraciones con instituciones ajenas a la universidad y también a que se piense en cómo hacerlas cristalizar en resultados concretos. Abordar los problemas inherentes a la imposición de normas y criterios «desde arriba» queda fuera de nuestros objetivos en este texto. En cambio, nos parece necesario valorar si, independientemente de si estas prácticas tenían un nombre o algún reconocimiento, no ha habido académicos que ya las estuvieran llevando a cabo con anterioridad. Como concluyeron hace poco más de una década Elena Castro, Ignacio Fernández, Marián Pérez y Felipe Criado, en el caso de las humanidades, entonces los grupos de investigación académicos mantenían ya un nivel considerable de relaciones con su entorno, si bien estas eran de carácter informal y puntual y eran, por lo tanto, invisibles para la institución¹⁶. Los historiadores del arte pensamos muy frecuentemente en los museos como colaboradores posibles y deseables para nuestros proyectos de investigación. Nos

¹⁵ Haxthausen, Charles W., «Beyond ‘the two art histories’», *Journal of Art Historiography*, 11 (diciembre 2014), p. 7, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/haxthausen.pdf> (Consulta: 31/01/2021).

¹⁶ Castro Martínez, Elena, Ignacio Fernández de Lucio, Marián Pérez Marín y Felipe Criado Boado, «La transferencia de conocimientos desde las Humanidades: posibilidades y características», *Arbor*, CLXXXIV, 732 (julio-agosto 2008), pp. 619-636.

preguntamos si esto no podría considerarse un indicio significativo, por una parte, de ideas ampliamente compartidas acerca del rol social de los museos y, por otra, de relaciones ya existentes. Es decir, quizás este hecho apuntaría a una percepción generalizada que asume que estas instituciones están en contacto con la sociedad y que, por tanto, es lógico colaborar con ellas para realizar transferencia de conocimientos. Junto con esto, podría evidenciar la existencia de contactos y colaboraciones (o, al menos, de canales de comunicación) activos que solo requerirían ser formalizados.

Se ha incidido en la responsabilidad que han tenido los museos en la creación de los grandes relatos de la historia del arte, a través de sus exposiciones, pero también por medio de sus colecciones permanentes. Y es que no puede olvidarse que la colección permanente de un museo, como denuncia Griselda Pollock, crea una «familiaridad inicial y autorizada» con su público habitual, que posteriormente es confirmada por medio de la exposición temporal¹⁷. La teórica especializada en estudios feministas recalca cómo, a pesar de esa ruptura que consiguieron impulsar los estudios feministas y poscoloniales a partir de los años setenta, muchos museos siguen siendo ajenos a lo que la autora llama «intervenciones feministas en las historias del arte»¹⁸. En esta misma línea, en las reflexiones que realizaba a raíz de la exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (MUSAC, 2012) que comisarió junto con Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo se refería a la necesidad de intervenir con un enfoque feminista en el diseño de las colecciones permanentes, dado que es ahí donde se consolida el discurso historiográfico¹⁹. Ahora que han transcurrido unos cuantos años después de la exposición de Mayayo y Aliaga, vemos que fue probablemente gracias a ella que el trabajo de varias artistas ha sido incluido en exposiciones temporales internacionales como *The World Goes Pop* (TATE Modern, 2016) e incluso ha pasado a formar parte de las colecciones permanentes de museos como el Museo Reina Sofía. Con todo, resulta obvio que

¹⁷ Pollock, Griselda, «A History of Absence Belatedly Addressed: Impressionism with and without Mary Cassatt», en Charles W. Haxthausen, *The Two Art Histories: The Museum and the University* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002), p. 127.

¹⁸ Pollock, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹ Mayayo, Patricia, «Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas*, 4 (2013), p. 28.

este tipo de impacto no implica necesariamente la desestabilización del canon, las jerarquías y, en general, las lógicas institucionales de una disciplina como la historia del arte.

Como señala Pollock con respecto a la exposición *Mary Cassatt: Modern Woman* (Art Institute of Chicago, 1998), es imprescindible no limitarse a «mostrar» obras de artistas mujeres, sino proponerse «contar» sus historias. Se trataría de hacer explícitas en las exposiciones —y no solo en los catálogos que las acompañan—, las particularidades contextuales de las artistas. Pollock propone para ello una interacción «más caótica y dialógica» entre las obras expuestas y el público; una relación espacial con las obras que se asemejaría más a la manera en la que los artistas piensan acerca del arte y a la manera en la que los no artistas recuerdan sus experiencias con el arte²⁰.

¿Cómo lograr esta interacción entre las piezas expuestas y el público? Más aún, ¿cómo hacerlo de un modo que no resulte impositivo y paternalista, sino abierto a la escucha y a lo imprevisto? No cabe duda de que asumir este reto implica renunciar a la mayor parte de las prácticas que han servido para construir la autoridad de los historiadores del arte, independientemente de si desarrollan su trabajo como docentes en la universidad o como conservadores en un museo. Retomando la idea de que cabe la posibilidad de que las prácticas públicas de la historia del arte ya se estén llevando a cabo sin tener ese nombre, si tuviéramos que pensar en qué profesionales con formación en historia del arte podrían estar desarrollándolas, aunque sea en la más precaria de sus variantes, quizás tendríamos que ampliar el foco y mirar a quienes desempeñan trabajos relacionados con la educación y la mediación cultural.

Este es un colectivo mucho menos visible que el de los profesores y conservadores, pero mucho más numeroso. Está muy feminizado y sufre unos niveles de precariedad laboral que no parecen conocer límites. En el caso de los museos se trata, habitualmente, de una labor externalizada, a cargo de subcontratas, cuyos «servicios» se requieren una vez que las exposiciones ya están diseñadas. En unas estructuras que siguen siendo muy rígidas y jerárquicas, ni las educadoras ni las mediadoras suelen participar, por ejemplo, en el diseño y concepción de las muestras, menos aún en los de la colección permanente. En definitiva, a pesar del interés de las cuestiones debatidas a raíz del «giro educativo»

²⁰ Pollock, «A History of Absence Belatedly Addressed», p. 131.

en las prácticas artísticas y comisariales²¹, a pesar de la existencia de algunas iniciativas que parecen apostar por otras maneras de hacer²², las lógicas institucionales mayoritarias parecen discurrir al margen de ello. En el mejor de los casos, en los programas de los grados en Historia del Arte solo alguna asignatura podría hacer pensar que está orientada a proporcionar ciertos rudimentos relacionados con la difusión, la educación o la mediación. Esto podría considerarse indicativo de la escasa visibilidad, valor y reconocimiento que se otorga a unas labores que, paradójicamente, desempeñarán algunos de sus (afortunados) egresados.

Es posible pensar que el advenimiento de la pandemia mundial de la Covid-19 haya servido como catalizador de ciertas transformaciones en este sentido. Así lo planteaba Olga Sevillano, responsable de proyectos digitales del Museo Reina Sofía, durante el encuentro *Cultura y COVID: una conversación pública sobre espacios y prácticas artísticas en tiempos de pandemia*²³. En él, Sevillano señalaba cómo el hecho de que el museo estuviera cerrado durante el periodo de confinamiento en España permitió que otras líneas de trabajo, como la mediación digital y la educación, que normalmente quedan ocultas tras las exposiciones *blockbuster*, adquirieran una importancia inusitada. Cabría preguntarse, como también lo hacía Patricia Mayayo en el encuentro citado, hasta qué punto esta mutación en los roles y jerarquías de los distintos departamentos y actividades del museo durante la pandemia ha sido puntual o ha venido para quedarse.

²¹ Irit Rogoff examinaba el «giro educativo del comisariado» en un conocido artículo: Rogoff, Irit, «Turning», *E-flux*, 00 (noviembre 2008) <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (Consulta: 31/01/2021).

²² Pensamos, por ejemplo, en cómo el equipo de mediación participa de los proyectos expositivos desde el principio en el caso de *Bombas Gens Centre d'Art* según expusieron Sonia Jiménez Hortelano y Clara Solbes Borja en la ponencia titulada «Programas públicos para públicos plurales. Las estrategias de mediación en Bombas Gens Centre d'Art» que presentaron en el marco del congreso *Grandes públicos y artes visuales de 1950 a nuestros días: agencias, políticas y discursos* (UAM, MNCARS, 2018).

²³ *Cultura y COVID* fue un encuentro organizado por Alejandra Crescentino, Inés Molina Agudo y Lola Visglerio Gómez como parte del proyecto de investigación Ref. PID2019-105800GB-I00. El encuentro fue organizado con motivo de la celebración de la Semana de la Ciencia y la Innovación 2020.

3. EL GIRO DEL ARCHIVO Y LOS RETOS DE UNA «AUTORIDAD COMPARTIDA»

En la «working definition» elaborada por Cauvin para la historia pública, el autor afirma que esta se basa en poner el acento en tres cuestiones: la comunicación de la historia a audiencias no académicas, la participación pública y la aplicación de la metodología histórica en asuntos del presente²⁴. Considerada bajo este prisma, la importancia paulatina que han adquirido los archivos dentro de los museos ha participado de varias de ellas. Por una parte, el así llamado «giro del archivo» ha posibilitado que las voces de sujetos hasta ahora excluidos de la institución, como es el caso de las mujeres, entren en ella y, también, que sus testimonios y actuaciones sean conservados, investigados y expuestos como parte de nuestra historia común.

En el caso del Museo Reina Sofía, la institución lleva años desarrollando una política activa de compra de archivos, como el *¿Archivo Queer?*, al que pudimos acceder como parte del taller organizado en el marco del VIII Seminario Internacional de la AEIHM celebrado en octubre de 2019 y titulado *La historia pública. La Historia de las mujeres ante los nuevos retos de difusión social*. Como demuestra el caso del *¿Archivo Queer?*, el acceso de este tipo de materiales a los museos no tiene por qué quedarse únicamente en su conservación, sino que también puede contribuir a que estos funcionen como activadores de discurso. Por ejemplo, en torno a este archivo, el museo ha impulsado seminarios como *¿Archivo Queer? Seminario de investigación* (2015) y exposiciones como *¿Archivo queer? Una activación virtual* (2020). Algo similar ha ocurrido en el MACBA con el *Archivo desencajado*, que indaga también en materiales, prácticas y discursos sobre el devenir de las disidencias sexuales. Alrededor de este también se han organizado exposiciones como *Archivo Desencajado* (2018) y activaciones como la de *Memorias de archivo. Entrevistas a archiveras* (2018).

La disponibilidad de estas fuentes archivísticas ha ayudado a nutrir y potenciar nuevas metodologías de estudio de la historia del arte y de los estudios visuales. El acceso a corpus archivísticos que, de otra manera, serían muy difíciles de consultar de manera conjunta, ha participado de la apertura de las fronteras de la disciplina hacia cuestiones y pro-

²⁴ Cauvin, Thomas, «Public History: A Working Definition», *Thomas Cauvin. Personal Website*. Citado en Cauvin, «El surgimiento de la historia pública», p. 3.

blemas que van más allá de aquellos que apelaban únicamente a artistas, obras de arte y movimientos. Entre ellos se contarían los relativos a cultura visual, feminismo o movimientos sociales, por poner algunos ejemplos. En muchos casos, además, estos archivos se han digitalizado y colgado en la red, permitiendo el acceso desde otros países y continentes, y ayudando así a establecer sinergias y a tejer redes de conocimiento y de práctica no solo local, sino también internacionalmente. Precisamente las herramientas digitales pueden ser muy útiles en este sentido como demuestra el ascenso de las «digital public collections», colecciones digitales que favorecen el conocimiento y la participación ciudadana en la gestión de las colecciones. No obstante, este tipo de herramientas también presentan desafíos, como la necesidad de compaginar la apertura y el acceso libre a las colecciones a la vez que se preserva el status de los documentos²⁵. En este sentido, el caso del *¿Archivo Queer?*, al que volveremos en breve, podría considerarse ilustrativo de cómo es posible diseñar nuevas soluciones para lidiar con estos problemas, pero también del enorme peso de las resistencias e inercias institucionales.

No hay que olvidar que las presentaciones públicas de este tipo de archivos, sobre todo por medio de exposiciones, circulan aún por canales secundarios o, al menos, no son acogidas por las salas principales de los museos. Esto se debe, en parte, a las barreras que siguen existiendo en las estructuras organizativas de estas instituciones, heredadas de momentos históricos ya superados, entre aquellos objetos que se consideran pertenecientes al departamento de colecciones y aquellos otros que pertenecen al departamento de biblioteca y archivo. Esta separación, en muchos casos artificial, sigue existiendo incluso en aquellos museos que incorporan las mayores innovaciones en la producción y la práctica artística, como son los museos de arte contemporáneo. Así, aunque las «grandes exposiciones» ceden cada vez más espacio al material de archivo, el comisariado de exposiciones específicas de este tipo de materiales no depende, en la mayoría de los casos, de los departamentos de colecciones y exposiciones, sino que es coordinado por otras áreas del museo, más pequeñas y, quizás por ello, más permeables y flexibles a la experimentación. Es el caso de la Biblioteca y Centro de Documentación del Reina Sofía y del Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, responsables de las exposiciones arriba mencionadas. Es significativo,

²⁵ Cauvin, *Public History*, pp. 46-47.

también, que en varias de estas activaciones estuvieran implicados los estudiantes de los programas de estudios de los respectivos museos: el Programa de Estudios Independientes del MACBA y el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el que colaboran la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense y el Museo Reina Sofía.

Habida cuenta de que una forma de trabajo consciente, coherente y crítica con y desde los archivos implica una nueva manera de pensar acerca de las audiencias, la colaboración y la autoridad, es evidente que el desarrollo de esta labor que realizan algunos profesionales comparte problemas, ambiciones y retos con la historia pública²⁶. También lo es que la incorporación de este tipo de materiales a una institución como el museo de arte genera conflictos. Y es que, en efecto, se trata de registros de experiencias que no casan bien con conceptos como la autoría o la autonomía del arte, tan importantes aún como vertebradores de una historia del arte entendida en su sentido más tradicional. Dichos conceptos están muy presentes en los procesos de catalogación, registro y exhibición del museo-mausoleo. Como hemos señalado, este es un debate que también atraviesa la historia pública. En este sentido resulta de utilidad traer a colación el concepto de «autoridad compartida», impulsado por el historiador Michael Frisch para pensar acerca de las relaciones entre historiadores y públicos. Como han hecho notar autoras como Fien Danniau, cuando Frisch hablaba de «autoridad compartida» aludía a que los historiadores no tienen el derecho exclusivo sobre el pasado. Se refería con esto a la dimensión dialógica de la historia pública y de la historia oral, algo que no tenía por qué concretarse necesariamente en la participación pública. De este modo, estaba subrayando que todo proceso de interpretación, de construcción de sentido, es compartido por definición²⁷. Otros autores como Thomas Cauvin, sin embargo, sí consideran que el carácter participativo, entendido en tanto en cuanto participación pública y democratización del proceso de construcción del conocimiento, constituye uno de los rasgos característicos de la historia pública, tal y como se ha señalado más atrás²⁸.

²⁶ Cauvin, Thomas, «Campo nuevo, prácticas viejas: promesas y desafíos de la historia pública», *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2020).

²⁷ Danniau, Fien, «Public History in Digital Context: Back to the Future or Back to Basics?», *BMGN – Low Countries Historical Review*, 128-4 (2013), pp. 122-123.

²⁸ En este sentido, véase también, por ejemplo, Cauvin, *Public History*, pp. 14-15.

Al igual que sucede con estas otras fuentes, las fuentes archivísticas son, en muchos casos, vestigios personales pertenecientes a un determinado momento vital y albergan, en la mayoría de los casos, emociones y sentimientos de las personas a las que pertenecieron. El acceso de este tipo de documentación a las instituciones museísticas debería ir acompañado de un debate acerca de la autoridad de los historiadores del arte, de los conservadores de museos o de los archiveros para verter, en exclusiva, discursos sobre ella. También debería dar lugar a una evaluación acerca de si es adecuado o no que archivos de este tipo se alojen en dichas instituciones, ancladas muchas veces en estructuras caducas. Es por eso por lo que Jesús Carrillo alertaba hace algunos años de que los museos únicamente podrían favorecer la consolidación y activación de estos archivos si implementaban «una definición profunda de sus propios fundamentos institucionales», que pasara por un cambio radical en las prácticas y no solo en los contenidos²⁹.

Algunos casos puntuales sirven como evidencia de que esto es posible pero también conflictivo. Por ejemplo, en el caso del *¿Archivo Queer?*, como explican Jesús Carrillo y Miguel Vega, investigadores, depositarios de los documentos e institución (concretamente algunos de sus trabajadores, comprometidos con el proyecto), pensaron conjuntamente una fórmula que permitiera la constitución de un tipo de patrimonio que no pasara por la expropiación y la separación, en donde la propiedad material no se contara entre los objetivos principales. De esta manera, para pertenecer al archivo lo único imprescindible era permitir la incorporación del material a un corpus digital al que el museo estaba comprometido a dar libre acceso. Los depositarios podían optar por la donación, el comodato, el préstamo temporal o la devolución de los materiales una vez escaneados. Sin embargo, Carrillo y Vega señalan cómo, más adelante, la administración neutralizó «de oficio» la anomalía legal que esto suponía. Concluían la historia del proyecto aludiendo a su agotamiento por «la incapacidad de la institución para proveer de continuidad a procesos que no estuvieran del todo bajo sus lógicas»³⁰. En este sentido, el interés de la historia pública por incorporar una pluralidad de voces,

²⁹ Carrillo, Jesús, «El museo como archivo», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 10 (2010), p. 20.

³⁰ Carrillo, Jesús y Miguel Vega, «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio, tiempo y forma*, 8 (2020), pp. 114-115.

también voces ajenas al mundo académico, por «compartir autoridad» a través de la participación pública en la construcción de los relatos, sigue siendo una asignatura pendiente en esta vertiente de la labor académica y museística de los historiadores del arte.

Huelga decir que, en el caso concreto del arte, la participación pública no se alcanza brindando al público la oportunidad y los medios para que exprese sus opiniones sobre las exposiciones o proponiéndole cualquier tipo de tarea pautada para que la realice dentro de las salas de un museo. Como señalaba Irit Rogoff, no se trata sin más de que el público responda a las preguntas que le formulan (las instituciones, los especialistas) en nombre de un proceso abierto, democrático y participativo. Se trata de que pueda plantear preguntas propias puesto que quienes formulan las preguntas son quienes establecen el campo de juego³¹. Se trata, también, de que se produzca una relación protagonizada por la reciprocidad y el diálogo.

A la luz de las contribuciones a algunas compilaciones y encuentros especializados sobre historia pública, se tiene a veces la impresión de que proponer una exposición, un audiovisual, un tour, un *reenactment*, una web, un hilo en twitter o un videojuego, sería condición más que suficiente para que dicha propuesta sea considerada como perteneciente a este campo. No cabe duda de que sería posible relacionar estas iniciativas con esa comunicación de la historia a audiencias no académicas de la que hablaba Cauvin al caracterizar la historia pública, ahora bien, ninguna de ellas garantiza por sí misma la superación exitosa del reto que implica la autoridad compartida a la que aquí nos referimos. En este sentido, pensamos que las reflexiones críticas que se están haciendo desde hace décadas en los ámbitos de la historia del arte y los estudios visuales, por ejemplo, cuando han pensado acerca de las oportunidades y límites de los museos, del arte público, del arte participativo o de la mediación, podrían ser de una gran utilidad a la hora de abordar de una manera mucho más consciente, exigente y ambiciosa los objetivos de la historia pública.

³¹ Rogoff, «Turning» <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (Consulta: 31/01/2021).

4. PATRIMONIO CULTURAL E HISTORIA (DEL ARTE) PÚBLICA

En el amplio debate que auspicia la historia pública acerca de qué es susceptible de ser conservado y pensado como parte de nuestro pasado es fundamental también la esfera del patrimonio cultural. En ella se ha implicado la historia pública de manera intensa, debido al lugar central que ocupan dentro del patrimonio las políticas de la memoria y los usos del pasado. Cauvin denuncia cómo en los proyectos de conservación del patrimonio las cuestiones que adquieren un rol prioritario son aquellas relativas a la estructura y las cuestiones estéticas, así como la tecnología, la legislación y las cuestiones administrativas. No obstante, como dice el autor, «la conservación del pasado no solo pretende preservar la estructura, sino también la historia que tuvo lugar en el sitio»³². Y no solo la historia del lugar, sino que podemos pensar en muchas cuestiones de índole histórica o historiográfica que atraviesan el concepto de patrimonio cultural; en concreto, qué y cómo se conserva y por qué, y qué lecturas se proponen o en qué relatos se incluyen los bienes conservados.

En este sentido, existe un interés creciente, también desde el ámbito institucional, por contar con la participación ciudadana en la toma de decisiones acerca de la conservación del patrimonio cultural. Así queda patente en la proliferación de consultas públicas e inventarios participativos. Este desplazamiento de la autoridad a la hora de tomar decisiones sobre el patrimonio es lo que Iain J. Robertson ha llamado «patrimonio desde abajo», una perspectiva que permite que los espacios y objetos patrimoniales sean concebidos para, desde y por las comunidades locales. A pesar de las potencialidades que este abordaje tiene de cara a generar una interacción más directa entre el entorno patrimonial, la historia local y las identidades construidas a su alrededor, el autor advierte de las dificultades que entrañan estos procedimientos canalizados de manera colectiva. Estos obstáculos se refieren, fundamentalmente, a la imposibilidad, a veces, de superar las disonancias inscritas histórica y políticamente en los objetos patrimoniales, así como a la necesidad de contar siempre con especialistas y profesionales que traba-

³² Cauvin, *Public History*, p. 55.

jen codo con codo con las comunidades, lo que relativiza esa construcción «desde abajo» que el término propone³³.

En este sentido, sea con respecto a proyectos patrimoniales impulsados por la sociedad civil o por instituciones públicas, es evidente el papel que desempeñan la historia del arte y los estudios visuales en el debate acerca del patrimonio cultural y artístico y su relación con la ocupación del espacio público. Por una parte, y como señalaba Robertson, muchos monumentos públicos siguen siendo deudores de las derivas conservadoras que han caracterizado a la disciplina de la historia del arte durante décadas. Un caso ejemplificador es la naturaleza patriarcal de muchos de estos monumentos, patente en la profusión de figuras femeninas, en muchos casos desnudas, presentes en ellos. Así lo denuncia Elo Vega, que hace un recorrido por los usos y significados que se han vertido sobre este tipo de figuras femeninas, tradicionalmente asociadas a ideas abstractas, como la libertad, la justicia o la ciencia, y a sentimientos, siendo habituales aquellos que hacen referencia a la maternidad³⁴. Como muestra este ejemplo, los monumentos públicos difunden una serie de discursos sesgados sobre el arte, la historia y la historia del arte, en muchos casos misóginos y patriarcales, precisamente en uno de los lugares de mayor y más fácil acceso, el espacio público. Sin embargo, a pesar de que es «un medio privilegiado para la transmisión de mensajes ideológicos, [el monumento] aspira, por definición, a la transparencia»³⁵. Paradójicamente, esa invisibilidad es garantizada por medio de la conservación y restauración de los mismos, financiadas con dinero público, que permiten que la continuidad de su presencia en el espacio público no sea sometida a debate ni escrutinio colectivo³⁶.

En el volumen colectivo *Art and Public History. Approaches, opportunities, and challenges*, se presentan varios ejemplos de la manera en la que las intervenciones artísticas son útiles para comprender y potenciar la comunicación de la historia del patrimonio cultural. Uno de los mecanismos señalados es la colaboración entre instituciones. Así, se menciona el caso de *Mining the Museum*, una colaboración entre

³³ Robertson, Iain J. M., «Heritage from below. Class, Social Protest and Resistance», en Hilda Kean y Paul Martin (eds.), *The Public History Reader* (Londres y Nueva York: Routledge, 2013), pp. 56-67.

³⁴ Vega, Elo, «¿Una violencia invisible? Las mujeres en los monumentos públicos», *Boletín de Arte*, 37 (2016).

³⁵ Vega, «¿Una violencia invisible?», p. 213.

³⁶ Vega, *op. cit.*, p. 213.

la Maryland Historical Society y el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, en la cual el artista Fred Wilson reinterpretaba las colecciones del museo desde su práctica artística. Esta experiencia sirvió como punto de partida y modelo de intervención artística en colecciones y patrimonio cultural e inauguró toda una serie de experiencias posteriores³⁷. En muchos casos esta colaboración entre instituciones de historia pública e instituciones artísticas no solo es útil para ampliar las audiencias y los públicos, sino también para establecer puentes entre los relatos históricos y las realidades contemporáneas. Como señala Miranda Stearn, cuando las instituciones tratan de abordar y contar historias «difíciles» o «desafiantes», el lenguaje artístico y visual puede ser de gran ayuda si «el texto y exposiciones del museo, tradicionales y racionales por muy revisionista que sea su contenido», resultan inadecuados, insuficientes. Es en este momento cuando las cualidades olfativas, auditivas y visuales, pero también el desprenderse momentáneamente del rigor de las aproximaciones históricas, proporcionan un conocimiento y un acercamiento al que las palabras no llegan³⁸.

Con todo, las polémicas y fuertes críticas a intervenciones artísticas invasivas o que desvirtúan de modo agresivo la lectura del patrimonio cultural están a la orden del día. En este tipo de controversias se manifiesta de modo palpable la ausencia de profesionales que velen por el cumplimiento de los requisitos mínimos de conservación y tratamiento de este tipo de espacios. Nancy Dallett, en su texto «A call for proactive public historians», señala la importancia que tiene la presencia de historiadores públicos en la conceptualización de intervenciones artísticas en el espacio o en monumentos públicos. Resulta revelador cómo muchas de las aportaciones que, según la autora, pueden hacer los historiadores a estos proyectos, se acercan más a los conocimientos y competencias de un historiador del arte que a los de un historiador al uso. Nos referimos, por ejemplo, a tareas relativas a la interpretación del arte público ya existente en el entorno en el que se pretende intervenir, al apoyo en la materialización visual y objetual de una conmemoración o aspiración colectiva de la comunidad, o a los aspectos más técnicos, relativos al trabajo de archivo, a la relación con expertos comunitarios o a la cola-

³⁷ Bush, Rebecca y K. Tawny Paul, «Introduction», en Rebecca Bush y K. Tawny Paul, *Art and Public History. Opportunities, Challenges, and Approaches* (Londres: Rowman & Littlefield, 2017), pp. 3-4.

³⁸ Miranda Stearn citada en Bush y Paul, *op. cit.*, p. 5.

boración con asociaciones³⁹. Esto quiere decir que las intervenciones artísticas en edificios, monumentos o sitios patrimoniales son, junto a la conservación e interpretación del patrimonio, otro de los frentes en los que se hace especialmente evidente el papel público que puede desempeñar la historia del arte.

Es especialmente llamativa la apelación a reivindicar como propios los trabajos alrededor del arte y de lo visual por parte de los historiadores. Más aún si tenemos en cuenta lo tardío de la incorporación de la cultura visual dentro de los estudios históricos. Esta relación interdisciplinar aún no está normalizada, ya que el uso de la cultura visual como un medio relevante para el estudio histórico no comenzó a ser una realidad hasta los años noventa del pasado siglo⁴⁰. Conviene aclarar que no estamos defendiendo que únicamente los historiadores del arte estén autorizados para trabajar en estas cuestiones. Tan solo manifestamos lo extraño que resulta que no exista una relación más fluida entre ambas disciplinas y lamentamos que no sea tan frecuente como cabría esperar que los historiadores establezcan un diálogo intelectual genuino con los historiadores del arte.

En paralelo, no está de más pensar en la responsabilidad que tienen los propios historiadores del arte en esta situación. Nos referimos al desinterés que muchos de estos profesionales han demostrado por visibilizar, defender y creer en el papel social de su profesión. Así lo denuncia también Sybille Ebert-Schifferer, que señala que esta actitud, patente en muchos de sus colegas de profesión, habría generado una imagen distorsionada de su trabajo de cara a la sociedad⁴¹. La imagen distorsionada que tienen (y difunden) de su profesión muchos historiadores del arte, dificultaría, cuando no impediría directamente, su implicación con problemas del presente y, con ello, el desarrollo y reconocimiento de

³⁹ Dallett, Nancy, «A Call for Proactive Public Historians», en Rebecca Bush y K. Tawny Paul, *Art and Public History. Opportunities, Challenges, and Approaches* (Londres: Rowman & Littlefield, 2017), p. 160.

⁴⁰ Black, Jennifer M., «Citizenship and caricature. Teaching the American Past with Images», en Rebecca Bush y K. Tawny Paul, *Art and Public History. Opportunities, Challenges, and Approaches* (Londres: Rowman & Littlefield, 2017), p. 49.

⁴¹ Ebert-Schifferer, Sybille, «Art History and Its Audience: A Matter of Gasps and Bridges», en Charles W. Haxthausen, *The Two Art Histories: The Museum and the University* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002), pp. 45-47.

su potencial carácter público. Al menos si entendemos este en uno de los tres sentidos que Cauvin había señalado como característicos de la historia pública: el que tenía que ver con la aplicación de la metodología histórica a asuntos del presente⁴².

5. CODA: HACIA UNA CRÍTICA FEMINISTA DE LAS HUMANIDADES Y DE LA HISTORIA DEL ARTE DIGITAL

Nos gustaría terminar compartiendo una reflexión relacionada con una más de las maneras en las que, pensamos, podrían resultar pertinentes y útiles los aportes de la historia del arte para pensar algunos problemas del presente. De un tiempo a esta parte han proliferado los proyectos amparados bajo el paraguas de las humanidades digitales. Los historiadores públicos se contaron entre los primeros en incorporar los medios digitales a su práctica y, de hecho, la historia digital se ha integrado en el curriculum de los estudios de historia pública, especialmente en el caso de los países anglosajones. Tal y como han subrayado otros autores al referirse al impacto de los medios digitales sobre campos diversos, Serge Noiret comienza su capítulo sobre «Digital Public History» afirmando que la historia digital habría transformado el tipo de fuentes empleadas por los historiadores, así como las herramientas para acceder a ellas, almacenarlas y gestionarlas. Más aún, habría supuesto la reescritura y reinterpretación de la profesión del historiador a través del dominio de las nuevas prácticas digitales⁴³.

La inmediatez y amplio alcance de la comunicación que posibilitaría internet, su potencial para romper límites espaciales y temporales, su carácter participativo, el acceso que ofrece a fuentes a nivel global, las herramientas para trabajar con grandes cantidades de datos que brinda la computación, así como el abaratamiento de los dispositivos y la ubicuidad digital permitirían, a priori, alcanzar de un modo aún más completo muchas de las ambiciones de la historia pública. Sin embargo, también se han señalado las limitaciones, riesgos y puntos ciegos de muchos de los enfoques que se han desarrollado en el campo de las humanidades digitales. Por ejemplo, la idea de que todo el mundo

⁴² Cauvin, «El surgimiento de la historia pública», p. 4.

⁴³ Noiret, Serge, «Digital Public History», en David Dean (ed.), *A Companion to Public History* (Hoboken: Wiley Blackwell, 2018), p. 111.

puede acceder a ellas en igualdad de condiciones es falaz. Moya Z. Bailey ha hecho notar cómo se han ignorado ampliamente «las formas en que las identidades han conformado tanto la teoría como la práctica en las humanidades digitales» y cómo, por el contrario, si se pusieran «las vidas de las mujeres, de las personas de color y de las personas diversas» en el centro, las conversaciones en las humanidades digitales se transformarían en otras muy distintas⁴⁴. Además, como señalan Kathryn Brown y Elspeth Mitchell, habida cuenta de que llevar a cabo proyectos de humanidades digitales requiere disponer de una infraestructura adecuada, solo algunas instituciones pueden permitirse asumirlos⁴⁵. Por otra parte, también habría que tener en cuenta, por ejemplo, las implicaciones de los distintos grados de alfabetización digital de las personas.

Tomando como base el punto de vista de Janneke Adema y Gary Hall en su defensa de unas «posthumanidades» y teniendo en cuenta las propuestas de autoras como Hilary Robinson y Hester Baer, Brown y Mitchell argumentan que uno de los aspectos de la «historia del arte digital feminista» podría consistir en desarrollar estrategias de investigación que aborden las intersecciones entre la historia del arte y la tecnología con el objetivo de provocar un cambio social más amplio⁴⁶. A la vista de esto, nosotras nos preguntamos ¿acaso esta ambición de transformar la sociedad (presente) no estaría directamente relacionada con las características de la historia pública?

Pero avancemos un poco más en la propuesta de estas autoras. Tras hacer hincapié en cómo las tecnologías y algoritmos en que se apoyan las humanidades digitales están basadas en concepciones específicas de género (y, podríamos añadir, de clase y de raza), y hacer notar que los portales algorítmicos a través de los que actualmente accedemos al universo del conocimiento son agentes activos, que configuran el marco y tono de nuestra mirada, Brown y Mitchell se detienen en este último concepto. Y es que la mirada («the gaze») y su relación con el género ha sido una cuestión central en los debates de la historia del arte feminista.

⁴⁴ Bailey, Moya Z., «All the Digital Humanists Are White, All the Nerds Are Men, but Some of Us Are Brave», *Journal of Digital Humanities*, 1: 1 (invierno 2011), <http://journalofdigitalhumanities.org/1-1/all-the-digital-humanists-are-white-all-the-nerds-are-men-but-some-of-us-are-brave-by-moya-z-bailey/> (Consulta: 31/01/2021).

⁴⁵ Brown, Kathryn y Elspeth Mitchell, «Feminist Digital Art History», en Kathryn Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* (Nueva York, Abingdon: Routledge, 2020), p. 51.

⁴⁶ Brown y Mitchell, *op. cit.*, p. 52.

Por ello proponen que la historia del arte digital feminista no se ocupe, sin más, de utilizar la computación como un nuevo medio de analizar y visualizar información, sino que reclaman que se embarque en la tarea de indagar en cómo las tecnologías están (re)configurando nuestra mirada. Como bien señalan, este tipo de crítica también se está llevando a cabo desde otros campos. Los historiadores del arte podrían aportar al debate toda una tradición crítica sobre la mirada. En suma, como ellas concluyen, no se trata de que las tecnologías digitales puedan transformar la historia del arte (o, añadimos nosotras, cualquier otra disciplina), sino de que la historia del arte dispone «de las herramientas de análisis para poner en cuestión conceptos clave que han impulsado la emergencia de estas tecnologías, así como las implicaciones que tienen a la hora de estructurar relaciones de poder entre el observador y el sujeto»⁴⁷.

Nos parece pertinente añadir un elemento más para la reflexión. Es casi un lugar común referirse al peso que han ido adquiriendo los componentes visuales en una realidad atravesada por la digitalidad. Esta presencia de lo digital va mucho más allá de lo que implica el uso de los smartphones o las redes sociales; tiene que ver, por ejemplo, con las dinámicas del capitalismo cognitivo, con la vigilancia o, también, con lo que nos es ocultado. En relación con todo ello, nos parece claro que las tradiciones críticas de la historia del arte, entre las que se cuenta la historia del arte feminista y su reflexión radical y emancipadora no sólo acerca de la mirada como ya hemos señalado, sino, de un modo más amplio, acerca de las dinámicas de poder que configuran el arte y las imágenes, también tendrían mucho que aportar a la reflexión de toda disciplina que aspire a desarrollar prácticas públicas que ambicionen tener un efecto realmente transformador.

⁴⁷ Brown y Mitchell, *op. cit.*, pp. 51-53.

¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES? ACERCANDO RELATOS Y REPENSANDO IMAGINARIOS

Sara López Jiménez

Asociación Herstóricas. Historia, Mujeres y Género

Mariela Maitane Castillo Gómez

Asociación Herstóricas. Historia, Mujeres y Género

«Hacer de nuestra historia un imaginario social instituyente. La historia de las mujeres pone en relieve formas de estar, de compartir, de transgresión, de mediación, de cooperación, de subversión pacífica, de conquista para las mujeres y para otros colectivos, de creación de movimientos y teorías, que demuestran que no somos recién llegadas y que la historia no es posible escribirla sin nosotras»¹.

Cándida Martínez López

Una tarde de 2018 paseando con Víctor de 9 años y Claudia de 11, íbamos leyendo las frases de escritores ilustres que decoran el suelo del barrio de las letras de Madrid. Al reflexionar sobre la ausencia de mujeres escritoras Claudia dijo: «Eso es machismo, ¿verdad?» y Víctor de vuelta a casa nos miró diciendo muy serio: «Yo no quiero ser machista».

I. INTRODUCCIÓN

Mucho se ha hablado y se habla —desde que en los años setenta las historiadoras reivindicaran la necesidad de revisión de la historia para incluir los relatos invisibilizados por el discurso hegemónico— de cómo se ha ido ampliando la presencia de la historia de las mujeres en

¹ Martínez López, Cándida, «Legitimar la historia de las mujeres logros, déficits y retos de las sociedades democráticas» en Henar Gallego y Mónica Moreno (ed.), *Cómo enseñamos la historia (de las mujeres)* (Barcelona: Icaria Editorial, 2017), p. 44.

el ámbito de la investigación y en los currículums universitarios. Eso es algo que hay que celebrar y agradecer.

Sin embargo, se habla también de los esfuerzos que supone que esos avances filtren en los distintos niveles educativos. Como se debatió ampliamente en el XVII Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres celebrado en Alicante en 2014 y lo apuntaba, entre otras, Mercedes Madrid², las personas docentes se enfrentan a un déficit de formación del profesorado, falta de apertura del currículum, poca versatilidad de los materiales didácticos... donde lo masculino determina y se perpetúa como lo universal. Aún en estos espacios «la pervivencia de este enfoque historiográfico tradicional se acompaña la mayoría de las veces de una didáctica que prioriza la relación unilateral profesor-alumnado y tiene como objetivo el conocimiento y la memorización de esa cadena cronológica de acontecimientos cuya adquisición los alumnos y alumnas deben demostrar periódicamente por medio de un examen». Planteamiento que contrasta con las necesidades demandadas por la sociedad de una comprensión del pasado que les permita interpretar el presente y enfrentarse a los problemas sociales y a las situaciones imprevisibles con la capacidad para analizar, para argumentar y para pensar alternativas»³.

En esas mismas jornadas, María Dolores Ramos ponía sobre la mesa la escasa formación docente en materia de historia de las mujeres y feminismo⁴. En muchas ocasiones incluir la historia de las mujeres en las aulas se ve como un aumento de contenidos. Sin embargo, y citando a Mercedes Madrid nuevamente, «se trata simplemente de modificar el relato introduciendo una perspectiva que, por otra parte, lo enriquece y le aporta una comprensión más exacta del pasado»⁵. Nuestra reflexión ante este panorama es: si esto pasa en el ámbito educativo, ¿qué no pasará cuando salimos de estos circuitos formales de enseñanza? Si

² Madrid, Mercedes, «Enseñar historia desde la metodología de género: representaciones culturales y prácticas sociales» en Henar Gallego y Mónica Moreno (ed.), *Cómo enseñamos la historia (de las mujeres)* (Barcelona: Icaria Editorial, 2017), p. 125.

³ Madrid, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁴ Ramos, María Dolores, «La docencia de la historia de las mujeres en las universidades públicas españolas. Entre el suelo pegajoso y el techo de cristal» en Henar Gallego y Mónica Moreno (ed.), *Cómo enseñamos la historia (de las mujeres)* (Barcelona: Icaria Editorial, 2017), pp. 77-78.

⁵ Madrid, *Enseñar historia*, p. 131.

cuesta que llegue dentro del ámbito de la docencia «vocacional», ¿cómo lo podemos lograr fuera de ella?

Desde Hestóricas creemos en la difusión más allá de la enseñanza reglada y en hacer Historia Pública. Aquí nos encontramos los mismos obstáculos del ámbito educativo pero con la ventaja de no estar en una estructura hermética reglada. ¿La historia positivista, la de la política y los grandes sucesos, nos es útil con las mujeres y su historia? Dolores Sánchez Durá habla de «historia abierta, en construcción e interpretativa» y recoge también algunos conceptos con los que trabajamos. Uno de ellos es que «la historia se puede entender como un proceso de configuración, de construcción, por el cual el historiador desde el presente elige interpretar unos hechos y otros no. [...] Por lo tanto la historia es un relato abierto, o un relato en el que se pueden inscribir múltiples historias.» También compartimos que «la historia se escribe a partir de una comprensión imaginativa del pensamiento de las gentes del pasado. Esto es lo que se conoce como empatía»⁶ y, como veremos, eso es algo que empleamos como base. Si esta empatía es fundamental no solo para hacer historia, sino también para difundirla, ¿por qué no usarla?

Siguiendo con las referencias que ella hace a Edward Hallett Carr, trabajamos con la idea de que «la historia es un diálogo sin fin entre el presente y el pasado. Un proceso social, en el que participan los individuos en calidad de seres sociales, es decir, un diálogo entre la sociedad de hoy y la sociedad de ayer. Las causas determinan su interpretación del proceso histórico y su interpretación determina la selección que de las causas hace, y su modo de encauzarlas. Por lo que todo es interpretable, ya que está condicionado al contexto y su interpretación. La historia es, en su misma esencia, cambio, movimiento»⁷.

Los paradigmas historiográficos no son inocentes a la hora de permitir que las mujeres entren en el relato histórico.⁸ Tras uno de nuestros primeros recorridos urbanos en Madrid, un participante comentó: «Muy interesante y muy adoctrinante». Podría haber dicho «pedagógico» pero la palabra empleada fue clara. Desde la historia también se hace

⁶ Sánchez Durá, Dolores, «Cambiar la enseñanza de la historia para enseñar historia de las mujeres. Enseñar historia de las mujeres para cambiar la enseñanza de la historia» en Henar Gallego y Mónica Moreno (ed.), *Cómo enseñamos la historia (de las mujeres)* (Barcelona: Icaria Editorial, 2017), pp. 105-106.

⁷ Sánchez Durá, *op. cit.*, pp. 108-110.

⁸ Sánchez Durá, *op. cit.*, p. 120.

política y enfrentarse de una manera tan directa a unos valores que no son igualitarios se puede ver como adoctrinante. El sistema patriarcal lleva adoctrinando a las mujeres sin ningún tipo de filtro ni medida y no se tiende a ponerle ese adjetivo. La historia es un reflejo de quiénes hacen la historia y cómo la hacen.

Las necesidades de la sociedad actual no son las mismas que las de hace cincuenta años, cuando los responsables de hacer la historia solamente colmaban las necesidades de unos pocos. Hay otros agentes de cambio que reivindican su presencia como sujetos históricos, conocer su genealogía y el por qué esta nunca ha aparecido en los libros. Siempre, en todas las épocas, a las mujeres que querían saber sobre sus antecesoras, injustamente se las silenciaba, como sucedía con las mujeres del pasado que buscaban. Estas necesidades nos marcan otras maneras de mirar la historia y otros temas donde poner el foco, como pueden ser los cuidados y la violencia ejercida hacia las mujeres por el hecho de serlo. Además no podemos olvidar que son muchos los discursos invisibilizados por parte de la historiografía hegemónica. Por ello hay que realizar un análisis de género, clase, etnia, socioeconómico, de diversidades, etc. al desarrollar actividades culturales.

A todo esto le sumamos otro objetivo. Esperamos que las personas que se acercan a nuestras actividades tengan una actitud activa y no pretendemos que una visita o taller se convierta en algo unidireccional. Si somos conscientes de que hay métodos pedagógicos que se han quedado obsoletos, ¿por qué seguimos repitiendo esos patrones en el ámbito no docente cuando queremos difundir la historia? Tomando como ejemplo las rutas guiadas, ¿por qué no hacemos que las personas que acuden sean activas y construyan sus propios conceptos a través de la reflexión?

II. ¿CÓMO SURGE EL PROYECTO?

Herstóricas nace de nuestras propias experiencias y de las de otras mujeres que se han cruzado en nuestras vidas. El equipo es multidisciplinar y proviene del activismo feminista.

Comenzó en otoño de 2015, cuando desarrollamos un recorrido sobre la historia de las Suffragettes para la Asamblea de Mujeres de Londres. La oferta cultural de la ciudad no nos representaba y mantenía discursos que perpetuaban mitos y estereotipos en torno a la historia de las mujeres. Por lo que Herstóricas se inició siendo un proyecto donde

desarrollar las actividades culturales que a nosotras como usuarias nos hubiera gustado encontrar.

A día de hoy desarrollamos propuestas con las que seguir creciendo, aprendiendo y conociendo otras realidades y perspectivas de ver el mundo que nos rodea. Actividades que permiten cuestionarnos y repensarnos. Preguntarnos «¿Dónde están las mujeres?» se convirtió en una cuestión recurrente y por ello decidimos desarrollar un proyecto cultural y educativo teniendo claro que era imprescindible ampliar el espectro de relatos y hacerlo de una forma participativa, con acciones donde exponemos de manera dinámica e interactiva referentes femeninos, cuestionamos los estereotipos de género y el papel asignado a las mujeres en el sistema patriarcal, promoviendo la participación, el debate y el pensamiento crítico.

A lo largo de estos años se han ido desarrollando varios ejes de trabajo: interpretación y recuperación de *herstoria* local; gestión cultural; educación; y herramientas lúdicas de coeducación.

En todos prima que el contenido sea versátil y pueda adaptarse a diferentes formatos y públicos. Lo que tiene su reflejo en recorridos interpretativos e itinerarios culturales, visitas guiadas en museos, talleres, cursos, charlas, juegos, publicaciones, instalaciones y eventos temáticos.

III. DIAGNÓSTICO DEL ENTORNO EN RELACIÓN A LA DIFUSIÓN DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES EN INSTITUCIONES CULTURALES

Las mujeres actúan como consumidoras de cultura en espacios no amables para ellas. Espacios que no las visibilizan ni representan de una manera real y que recrean un discurso donde los hombres son el centro de la narrativa. Esta escasa representación femenina nos inquietaba bastante. Las mujeres que se destacaban —no solamente en las calles o en los museos, sino en las cada vez más populares rutas urbanas guiadas— eran mujeres estereotipadas y modelos propuestos desde el discurso hegemónico, mostradas con dinámicas relacionales poco positivas, casi siempre enfrentadas o aisladas.

Con esta problemática siempre presente, una de nuestras propuestas fue «Our own files – Women’s History» para la muestra «Sheroes – A social exhibition highlighting hidden herstories» realizada en 2018 en Londres. Una instalación que resume el espíritu de *Herstóricas*: visi-

bilidad, diversidad, democracia cultural y reformulación del discurso hegemónico. Surge de la idea de imaginar y crear un archivo secreto que ha permanecido oculto a lo largo de los siglos y que acoge los expedientes de las mujeres referentes en sus épocas. Consistía en una caja archivadora con las fichas de esos expedientes. Cada ficha recogía una foto, fecha y lugar de nacimiento y de fallecimiento, su profesión y un pequeño texto biográfico. Estas fichas podían ser consultadas y manipuladas por el público, que también disponía de fichas en blanco para participar añadiendo a «su herstórica». Así, la gente podía interactuar y acercarse a la historia de las mujeres de una manera activa y autónoma. Una historia con la que todo el mundo pudiera sentirse identificado por la diversidad de áreas profesionales, geográficas, culturales y socioeconómicas que abarcaba la selección. Las fichas tenían como objetivo despertar la curiosidad sobre las mujeres recogidas en ellas para que la investigación continuase en el futuro y pudiera visibilizar referentes femeninos positivos.

En el ámbito escolar, los materiales educativos complementarios son cada vez más utilizados para su lectura y propuesta de actividades con el fin de que la asignatura no se convierta en un aprendizaje memorístico. Pero también son una herramienta con la que combatir la desigualdad de los discursos hegemónicos. Persiste un estancamiento en la mirada androcéntrica de la historia que tiene su reflejo en los libros escolares, con textos e imágenes que perpetúan un imaginario colectivo sesgado en el que las mujeres han sido sujetos pasivos. Por eso creemos que una parte importante de la difusión de la historia de las mujeres puede aliarse con el mundo de la ilustración para llegar a públicos que de otra manera no lo haría. Para abordar esta problemática, desarrollamos el juego didáctico de cartas «Herstóricas Pioneras» junto al colectivo «Autoras de Cómic»; fue financiado a través de una campaña de micromecenazgo en 2018 y a través de esta el juego ha llegado a miles de hogares y también a centros educativos, siendo frecuentemente solicitado por docentes para usarlo en clase como material didáctico. Las protagonistas de las cartas son treinta mujeres del estado español para compensar la mínima presencia que tienen en los libros de texto. Con el juego «Herstóricas Pioneras» se consigue una doble visibilización, la de referentes femeninos históricos y la de ilustradoras y artistas gráficas actuales.

La falta de representación femenina en los entornos urbanos, rurales y patrimoniales la suplimos con los recorridos interpretativos, los itinerarios culturales, la recuperación de *herstory* local y los talleres.

La ausencia de diversidad y la prevalencia del «relato único», la contrarrestamos a través de los cursos de gestión cultural inclusiva y las actividades sobre diversidad sexual.

IV. DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO COMO GESTIÓN CULTURAL MEDIADORA

En un proyecto como Herstóricas la integración del patrimonio cultural es fundamental y la manera en la que se difunde va íntimamente ligado a cómo difundimos la historia de las mujeres. El Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) puntualiza que "el concepto de patrimonio cultural es subjetivo y dinámico, no depende de los objetos o bienes sino de los valores que la sociedad en general les atribuyen en cada momento de la historia y que determinan qué bienes son los que hay que proteger y conservar para la posteridad". Esta definición es una buena guía de las líneas que tenemos presentes, sobre todo en relación a cuestionar las construcciones sociales, desmontar imaginarios y debatir cómo desde una visión androcéntrica no se han valorado ni protegido los espacios femeninos y las prácticas y objetos asociados a las mujeres.

Cuando hablamos de difusión tenemos que tener claro, como indica Marcelo Martín, que «la difusión no es en sí la información, no son los archivos ni sus documentos, no son las bibliotecas ni sus contenidos. Tampoco es difusión la red informática ni sus fuentes. No lo son ni los medios gráficos ni los audiovisuales en sí mismos. Difusión no es en sí ni el Patrimonio ni la necesidad del ciudadano. Difusión es una gestión cultural mediadora entre dicho Patrimonio y la sociedad»⁹. Con esa definición nos posicionamos como proyecto mediador y nuestra labor es facilitar esa mediación.

Vanesa Trevín Pita hace una reflexión en torno a la difusión del patrimonio¹⁰ en la que señala que a la historia le corresponde estar en contacto constante con las personas, herederas de un patrimonio que debe ser difundido de manera interpretativa, pero nunca faltar al rigor histórico. Debemos invertir parte de nuestros esfuerzos para que esta

⁹ Martín, Marcelo, «La difusión del Patrimonio (I): la historia», *Revista PH*, n.º5 (1993), p. 6.

¹⁰ Trevín Pita, Vanesa, «La semana de la Historia en Ortigueira: Propuesta de difusión del patrimonio y desarrollo sostenible en un entorno rural», *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, n.º Extra 9 (2014), pp. 885-900.

disciplina sea conocida por la ciudadanía. Se trata de que no solo aparezcan como meras espectadoras o receptoras del conocimiento, sino que también lo generen y lo transmitan a través de la vivencia y la experimentación.

No habrá difusión de la historia si la comunidad investigadora corta el nexo de comunicación y no se integra en el proceso mediador. «Si el patrimonio es considerado como apoyo para la memoria social, uno de los valores fundamentales por considerar será la presencia de sus habitantes. Al poner en primer plano la capacidad de identificación y apropiación por parte del grupo social, este grupo pasa a ser considerado como protagonista de cualquier operación que se emprenda: la intervención en el patrimonio tenderá al arraigo y desarrollo de la población, evitando a toda costa su expulsión, o su marginación. [...] Es conveniente enseñar, acostumbrar y ayudar a esa gran mayoría de la sociedad a utilizar criterios interpretativos que le faciliten la comprensión de esos hechos u objetos más allá de lo puramente anecdótico»¹¹.

VI. ITINERARIOS CULTURALES – METODOLOGÍA: QUÉ SE DICE Y CÓMO

Los discursos son fundamentales. Cómo los construimos para cuestionar el imaginario colectivo es algo que tiene que estar presente durante todo el proceso de diseño y ejecución de las actividades, desde la primera toma de contacto en las fases de investigación hasta en la forma que va a llegar a quienes realicen los itinerarios culturales.

¿Cómo llevamos a cabo esa transferencia de conocimientos con el feminismo como base? Herstóricas nació en un espacio de reflexión, en el que el debate, y compartir saberes y experiencias de manera horizontal y enriquecedora para todas, estaba muy presente. Cuando pusimos en marcha el proyecto con el primer paseo «En Busca de las Suffragettes», algo que teníamos muy claro fue que esa debía ser la esencia de nuestros métodos de trabajo. Por lo que la difusión, esa transferencia de conocimientos de la historia de las mujeres, tenía que realizarse a través del debate, ya que estimula mucho más a las personas y hace que se asimilen mejor los conceptos y las ideas.

¹¹ Martín, *La difusión del Patrimonio*, p. 7.

El trabajo en grupo y con grupos nos resulta positivo, gratificante y genera unas dinámicas de crecimiento que decidimos tomar como base. Por lo tanto, para nosotras la utilización del debate como herramienta de aprendizaje cooperativo constituye una estrategia muy útil. Debatir supone adquirir nuevas destrezas y conocimientos, al tiempo que se estimula la reflexión crítica sobre los mismos. Además, nos deriva a una conexión más real entre la sociedad en la que vivimos y la historia de las mujeres. Por otro lado, como consumidoras culturales estamos acostumbradas a acudir a la oferta cultural para escuchar la mayoría de las veces un discurso unidireccional, convirtiéndonos en receptoras pasivas. No se espera que se nos haga partícipes del discurso, quizás podremos intervenir con alguna pregunta, pero poco más.

Desde Herstóricas queremos alterar las estructuras de poder tradicionales, por lo que las aportaciones de quienes participan se acogen al mismo nivel de las de quien las facilita. Por esta razón, intentamos que los grupos no sean muy grandes y no llevamos micrófonos. La comunicación y el diálogo son fundamentales, y llevarlos supondría establecer una jerarquía que echaría por tierra gran parte del concepto del proyecto. Asimismo, comenzamos las actividades comentando que «No tenemos la razón universal. Hemos investigado sobre un tema que ahora exponemos con el objetivo de reflexionar colectivamente sobre él. Todas las opiniones y aportaciones son bienvenidas y válidas siempre que se hagan desde el respeto y el cuidado a las personas que tenemos al lado». Si estamos buscando esa horizontalidad, ¿cómo vamos a decirlo desde una tribuna con altavoces?

Con estos métodos logramos que la actividad no se quede en la experiencia individual de cada una de las personas que vienen, sino que intentamos crear una identidad común para cada grupo. Para ello buscamos la complicidad e intervención de las personas participantes durante las actividades. Que sean conscientes de que se adquiere un coaprendizaje en el transcurso de esas dos horas. Por lo que reforzamos esa implicación colectiva desde las experiencias de cada participante.

Del mismo modo, sabemos que el conocimiento se consolida mejor cuando las personas intervienen activamente en un proceso. La participación activa es la herramienta que empleamos para que lo expuesto durante la actividad se lo lleven a casa interiorizado. Que no solo se queden, por ejemplo, con que las mujeres se dedicaban a lavar en el río la ropa, sino con lo que suponía esa actividad y las situaciones a las que se veían expuestas esas mujeres por el simple hecho de serlo. Entender y empatizar con ellas es una de las mejores maneras de desmontar

el imaginario colectivo. Desde Herstóricas exponemos activamente la información e intentamos que retorne al terrero de las vivencias. Queremos construir el conocimiento desde los saberes propios y el comparar en grupo, consiguiendo que lo tratado en los paseos, las visitas y los talleres conecte con sus vida y sus emociones. Es relevante que haya una implicación identitaria e incluso emocional con esta historia de las mujeres. Que se apropien de ella como parte de un patrimonio histórico que les pertenece¹². De esta manera, cuando pasan por esos lugares o por otros similares, los relacionan con las historias aprendidas y recuerdan a las mujeres como constructoras de espacios de convivencia y relación.

Por lo tanto, para este trabajo con grupos, y desde nuestra experiencia, algo fundamental es el potencial que tiene la implicación y puesta en juego de la persona que facilita la actividad. Se aporta la información con rigor y con una actitud abierta, empática y de cierta templanza para desarmar resistencias y prejuicios existentes en torno a la historia de las mujeres y al feminismo.

Un pilar fundamental para que el trabajo con grupos cumpla estos objetivos que nos marcamos de participación es que la facilitadora debe tener una actitud de escucha activa.

Ante todo, tenemos que tomar conciencia de que frente a nosotras están personas con miradas, experiencias, saberes, pasado, circunstancias y formas de expresarse. Desde este punto nos permitimos cuestionar las situaciones que discriminan a las mujeres, habitar el lenguaje a través del vocabulario inclusivo, visibilizar los conocimientos, poner el acento en la vida cotidiana y abrir el espacio para la participación en igualdad y desde el respeto con metodologías participativas basadas en la colaboración y el aprendizaje mutuo. Con esta finalidad trabajamos con dinámicas de roles. Son parte de la metodología central en los eventos temáticos. A cada participante se le asigna previamente un personaje femenino histórico y este se trabaja y comparte con el resto de participantes (y sus personajes) mediante tareas y pruebas durante la actividad.

También la empleamos en aquellos recorridos urbanos que contienen muchas biografías. Entre las personas que así lo deseen, se les ofrece dar voz a una «herstórica» de la cual leerán textos y adaptaciones

¹² Jiménez-Esquinas, Guadalupe. «El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista» en Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2017), pp. 19-48.

de su vida. En otros recorridos repartimos tarjetas al inicio donde se indica una época, una profesión y algún dato sobre origen étnico, orientación religiosa, edad, etc. Les pedimos a las participantes que se planteen cómo sería la relación con los distintos espacios que se recorren en función de las características que indica la tarjeta. Gracias a esto podemos trabajar de una manera más práctica conceptos con los que quizá el grupo no está familiarizado. Además, estas dinámicas nos llevan a reflexionar cómo serían esos espacios para esas personas, ¿conocemos esos relatos por los libros? ¿Se han tenido en cuenta en los discursos que han calado en la sociedad y en el imaginario colectivo? El debate que se puede generar con este tipo de dinámica y la apropiación de la narrativa por parte de las personas participantes es infinita.

Otro de los puntos que vemos como indispensable de la difusión de la historia de las mujeres en un proyecto feminista como es *Herstóricas*, es señalar la representación diversa en la historia y contextualizarla de una manera positiva y revalorizando esa diversidad. No podemos estar reivindicando que se incluya a las mujeres en los discursos históricos y que luego hagamos una selección de qué mujeres deben ser. Distintas clases, etnias, orientaciones, capacidades, etc. tienen que estar presentes de una u otra manera. Aunque sea desde la crítica a su no representación. La necesidad de referentes históricos es tan amplia como la sociedad actual y su ciudadanía, no podemos ignorarla porque caeríamos en lo mismo que criticamos. En muchos casos es una tarea difícil que hace que estemos en constante revisión de nuestras ideas y de nuestros privilegios.

Ante todo, siempre hemos sido conscientes de que no queríamos que la difusión de la información terminara en la actividad. Para ello, animar y motivar a las personas que participan a convertirse en agentes multiplicadores de la historia es uno de los ejes que trabajamos. Creamos espacios donde sientan seguridad para hacer suyos los discursos. Espacios donde sientan que la historia de las mujeres es patrimonio de todo el mundo y que hay que revertir la injusticia histórica de su invisibilización. Las visitas y los paseos suelen terminar con una frase: «Nosotras os lo hemos contado hoy y ahora es vuestro turno, os toca compartirlo con más gente. Para no repetir los mismos errores y no volver a caer en el olvido».

De esta forma, quienes participan se convierten en agentes multiplicadores y dan continuidad al proyecto difundiendo en su entorno los planteamientos propuestos en las actividades, los relatos compartidos, reconociendo los espacios femeninos en trayectos posteriores realizados en su cotidianidad y contribuyendo a modificar el imaginario colectivo en torno a la participación de las mujeres en la historia.

Por último, cada actividad tiene una serie de requisitos a tener en cuenta para que cumpla con lo que deseamos. En los paseos, la accesibilidad debe ser una prioridad, por lo que tenemos en cuenta la duración, la ruta, los espacios de descanso y la adaptabilidad. A esto le sumamos el fomento de la resignificación de los espacios. En los museos, el objetivo es perder el miedo a la autoridad que suponen los espacios culturales y apropiarse de los discursos en torno a ellos. Y en los talleres el fin es la autorreflexión.

1. Diagnóstico de necesidades

Realizamos las actividades que nos hubiera gustado encontrar en la oferta cultural. En muchas ocasiones, cuando visitamos espacios culturales o participamos como usuarias en algún taller o recorrido urbano, somos conscientes de que el enfoque con el que se realizan no es inclusivo. Estos casos nos llevan a analizar cuáles serían las propuestas de cambio para que esta carencia desaparezca. Lo que inicialmente surgía de manera espontánea, como experiencia personal, poco a poco nos fue demostrando que no era solo un sentir de un grupo de amigas, sino que había más personas que no compartían esa visión sesgada e incompleta de la demanda cultural actual. Una de las cosas positivas de realizar las actividades abiertas al debate es que es el propio grupo el que sigue aportando temas y sentires que nos permiten continuar con una «radiografía feminista» de necesidades.

En el caso de los recorridos interpretativos el primer paso es analizar qué otros itinerarios urbanos cubren esas zonas, incluyendo los de oferta turística. El objetivo es detectar los vacíos y las carencias en torno a una historia feminista y realizar una actividad que sume y aporte nuevos contenidos o que intente ampliar el imaginario colectivo que se tiene de las mujeres en la historia.

Por otro lado, en los proyectos de recuperación de historia local de las mujeres damos especial relevancia al trabajo realizado previamente por colectivos locales. Desde asociaciones vecinales y movimientos activistas de barrio se ha tendido a recuperar la historia local. El trabajo realizado desde estas plataformas es fundamental como punto de partida. Ellas mejor que nadie conocen la historia y las necesidades de su zona. Para el diagnóstico de necesidades se realizan reuniones con agentes presentes en las áreas y, en este caso, pasarán a un primer plano aquellas que sean más relevantes para la comunidad.

Integrar a la comunidad local no solo va a establecer más fácilmente las necesidades en torno a la historia de las mujeres de la zona, sino que el resultado será más empático y mantendrá las señas identitarias de la zona. Esto, durante el proceso de investigación y de diseño, será una ventaja, pero sobre todo marcará la diferencia en el desarrollo final de las actividades y su aceptación una vez se realicen abiertas al público, es decir, en su difusión.

2. Definición de objetivos

El siguiente paso es la definición de los objetivos y los contenidos, que vienen dados por las necesidades anteriormente mencionadas. Teniendo en cuenta que esto es una exposición general, nos referiremos a aquellos que suelen englobar todos los proyectos. Huelga decir que visibilizar y valorar la aportación histórica de las mujeres en la sociedad y difundir sus logros colectivos es un objetivo transversal para cualquiera de las actividades de Herstóricas. Es la espina dorsal de todos los proyectos, pero sin los otros propósitos no estaría completo.

Mención especial es la reflexión conjunta sobre la ausencia de las mujeres en los municipios que habitamos. La creación de un espacio de debate seguro, abierto e inclusivo es lo que más atrae a las personas a las actividades; este punto lo desarrollaremos más adelante y está íntimamente ligado con el empoderamiento de las personas participantes para que se apropien de los espacios públicos y culturales.

Otro de los objetivos es empatizar con las distintas realidades de las mujeres en el pasado y compararlas con el contexto actual. Para ello es necesario visibilizar los sesgos de género históricos y presentes que subyacen en los núcleos poblacionales, en los discursos históricos y que provocan desigualdades y discriminaciones. Trabajar desde la empatía es fundamental para hacer una historia feminista y para que su mensaje sea difundido y establezca unas bases.

3. Definición de contenidos

Los contenidos profundizan en la complejidad relacional entre el espacio público y el espacio privado, la reflexión sobre la historia de las mujeres y vida cotidiana, los trabajos domésticos no remunerados y las labores femeninas reguladas, la autogestión de los espacios femeninos,

la diversidad sexo-afectiva, las violencias machistas, las luchas colectivas, las transformaciones del papel social de las mujeres, su reivindicación como sujetos activos de cambio, la genealogía feminista, etc.

Primero está el contexto histórico y la configuración, no podemos desvincular la historia hegemónica pero sí que podemos leerla con una perspectiva feminista. De esta manera trabajamos los espacios religiosos, los espacios con agua, oficios, mercados e industrias. Además se visibilizan los espacios institucionales y de toma de decisiones, como son los políticos, educativos, sanitarios y sociales. Se trata de combinar los relatos, poniendo la atención en las diversidades que vienen marcadas por las edades, los orígenes étnicos, sociales, culturales, económicos, etc.

Si el resultado final va a ser un recorrido urbano, lo primero que haremos será mapear el área a trabajar y relacionarla con los espacios nombrados anteriormente, destacando los espacios emocionales y de cuidados. Si el mapeo forma parte de un trabajo comunitario con vecinas de una zona en particular, estos espacios se verán más resaltados por sus testimonios y experiencias de vida. El mapeo emocional es, por tanto, una acción de reflexión en la cual el mapa actúa como herramienta que facilita el abordaje y la problematización de territorios sociales, subjetivos y/o geográficos. Este mapeo se trabaja en paralelo con investigaciones académicas y bibliografía especializada, además de verse apoyado por fuentes documentales, gráficas y orales.

4. ¿Cómo llevar a cabo la transmisión de conocimiento?

La manera en la que transmitimos el conocimiento cuenta y no podemos dar por hecho que las personas que asisten a una visita guiada tengan conocimientos previos y conciencia feminista. Para lograr que en apenas dos horas las participantes realicen el recorrido mental al que las diseñadoras del itinerario han llegado durante su preparación, es esencial apostar por la escucha activa y un trabajo intelectual colectivo. Además, el rol de facilitadora cuenta con un valor añadido, el nivel de concentración propio para una pronta justificación ante ciertos datos o discursos o actitudes reticentes a la historia con perspectiva feminista.

Queremos que las personas que comparten el tiempo con nosotras tengan voz y participen. Que se apropien de esos espacios culturales que han estado hermetizados. Que sean ellas quienes den forma al discurso y también formen parte de él. Entendemos la democracia cultural no solo como una acción formativa, sino también participativa y de creación de las narrativas.

Cómo transmitimos los saberes debe ir más allá de los ámbitos académico y educativo, también debe traspasar al ámbito cultural en su más amplio sentido. Desde ahí también tenemos que considerar necesaria su renovación «pedagógica». Esta difusión necesaria más allá de la educación formal y reglada es una de las líneas de trabajo de Herstóricas.

5. ¿Cómo trabajamos los contenidos?

Como ya hemos visto, para nuestro equipo la difusión no consiste en realizar un producto para consumo de las personas de la profesión (historiadoras, arqueólogas...). Nuestro objetivo es hacer un proyecto para un público ajeno al mundo académico y eso no lo podemos perder de vista.

¿Cómo vamos a hacer que el contenido no solo llegue a las personas, sino que también cale y genere más interés a futuro? ¿Qué métodos vamos a llevar a cabo para que los contenidos académicos que no acababan de filtrar sean atractivos a personas ajenas al mundo de la investigación?

Si trabajamos en torno a los temas que las personas quieren conocer, la atracción a las actividades será mayor, porque el interés será real. Eso es una ventaja que debemos mantener a la hora de exponer esos contenidos y una de las maneras de hacerlo es humanizándolo. Es decir, nos alejamos lo más posible de datos y estadísticas puras y duras para ver qué puede aportar ese conocimiento a los seres humanos de hoy en día, pero sin faltar al rigor histórico. Y lo hacemos como bien expone Antonieta Jiménez en «Cambio vasija trípode por gente»¹³. Ella se refiere a un proyecto museográfico, pero lo podemos adaptar a otros ámbitos: ¿Qué necesitaba la gente que vivía en un determinado periodo de tiempo, y cómo lo resolvía? ¿Por qué era importante que se solucionara esa necesidad? ¿Cómo se organizó la gente para llevarlo a cabo? Para «humanizarlo» hay que apoyarse en distintas herramientas.

La primera es transmitir los contenidos con un vocabulario accesible. Es entendible que dentro de la comunidad investigadora y científica se use una terminología específica, pero en muchos casos es la primera

¹³ Jiménez, Antonieta, «Cambio vasija trípode por gente», en Compartiendo el Tesoro, 2019 <http://www.compartiendoeltesoro.com/2019/07/01/cambio-vasija-tripode-por-gente/>

barrera con la que se enfrentan las personas a la hora de acercarse a la historia. Al realizar actividades para asociaciones y colectivos siempre preguntamos por el perfil del grupo, pero al programar actividades para público general, no lo sabemos de antemano; podemos encontrarnos adolescentes y ochentañeras en el mismo grupo, con experiencias vitales diversas y de las que desconocemos su familiaridad con la historia de las mujeres ni el feminismo. El objetivo es que todo el mundo salga con algo adquirido de la actividad a pesar de la heterogeneidad del grupo.

Trabajamos la adaptación y acercamiento de la terminología científica a lo cotidiano. Que no usemos el término científico no significa que no estemos trabajando el concepto. Lo podemos ir trabajando durante la actividad con ejemplos cotidianos y cerrarlo definiendo el término. De esta manera la comprensión e interiorización del concepto será más efectiva y habremos logrado el objetivo de adaptar y acercar la terminología científica a personas ajena a ella.

Desarrollar paralelismos con la actualidad nos ayuda a entender y empatizar con las mujeres del pasado y es una de las mejores maneras de desmontar el imaginario colectivo para participantes de cualquier género. El hecho de ser mujeres no lo hace más sencillo. Esta reflexión viene motivada por el hecho de que todas y todos vivimos y nos hemos desarrollado en una cultura patriarcal y por lo tanto tenemos unos vicios adquiridos de lo que solo con mucho trabajo y reflexión nos logramos desprender. El proceso de deconstrucción es largo y lento.

También trabajamos con público infantil y adolescente, por lo que tenemos que acercarles realidades que quizá por sus edades les son ajenas. A través de preguntas que les haga reflexionar desde lo propio y lo individual podemos lograr que empaticen y comprendan lo que se está planteando.

En el vocabulario inclusivo es donde vamos a poner también la atención a la hora de transmitir el mensaje. No usamos el masculino genérico de manera automática, sino que somos muy conscientes de cómo lo empleamos. María Martín, autora del libro «Ni por favor, ni por favora», defiende que «el lenguaje inclusivo es la decisión voluntaria de nombrar la realidad tal y como es y no tal y como se nos dice que se tiene que nombrar. Cada persona que habla tiene la capacidad de crear lenguaje, eso es lo más bonito de un idioma». La manera de transmitir la historia es a través de este lenguaje inclusivo, si queremos que la historia de las mujeres forme parte de ese imaginario colectivo, modificar cómo se habla es necesario para ese cambio. El simple uso de este lenguaje es una manera de hacer activismo. María Martín añade: «la decisión

sobre las palabras que utilizamos y cómo las utilizamos son políticas porque cuando se quiere imponer una visión del mundo se hace a través del lenguaje.»

Un aspecto fundamental durante las actividades es trabajar en un hilo narrativo que estimule la comprensión de conceptos y la evolución histórica de los hechos, pero también que genere el momento «eureka» en las personas participantes y que facilite herramientas para analizar otras situaciones. Esto es mucho más sencillo si planteamos el recorrido con preguntas para que el discurso se vaya desarrollando colectivamente y se llegue a las conclusiones en conjunto. Ese hilo narrativo sale reforzado si se acompaña con un estilo ameno que mantenga la atención. No es solo lo que se cuenta, sino cómo se cuenta y con qué objetivo se cuenta. Y para ello acudimos a las técnicas narrativas para mejorar nuestras habilidades comunicativas.

Uno de los principios más difíciles del proceso de la narración oral es el saber escuchar. Es una obligación por parte de la persona que facilita el desarrollar la escucha activa para recoger aquello que nos tienen que decir. Debemos ser receptivas no solo a las personas que hablan sino también a todo aquello que no se llega a verbalizar y se queda en el aire, para incorporarlo de la mejor manera al discurso y que pueda ser compartido.

La curiosidad de la gente es infinita, sobre todo la de niñas y niños, y las preguntas están a la orden del día. Por ello es tan importante tener asimilado el relato que se va a contar, no tanto de forma memorística, sino vivencial. Ha de ser capaz de meterse de lleno en él, de sentir pasión por él para que pueda contagiar a quien lo escucha, ya que su apreciación subjetiva se transfiere al público. Para el equipo de Herstóricas es relevante que haya una implicación identitaria e incluso emocional con esta historia de las mujeres por parte de las personas participantes, para que se apropien de ella como parte de un patrimonio histórico que les pertenece.

La cantidad de emociones que se desarrollan a lo largo de la hora y media o las dos horas que suelen durar las visitas y los recorridos urbanos es una de las cosas que marca la diferencia en nuestra manera de trabajar. El público llega a relajarse de tal manera que se olvida de la seriedad impuesta en ciertos espacios, riendo a carcajadas en pleno museo, emocionándose en una plaza, creando espacios de resistencia, rindiendo homenajes improvisados. Estas reacciones suceden cuando las personas están cómodas y tienen un sentimiento de pertenencia dentro de la actividad. Por ejemplo, cuando se trabaja sobre memoria

histórica, se comparten historias familiares que no se suelen contar a menudo; experiencias amargas y muy emotivas que llegan a generar una «catarsis colectiva».

Trabajar en el espacio público urbano da juego para integrar la reflexión histórica y feminista de manera natural. Cuando se realizan paseos matutinos entre semana en Granada, algunas mujeres mayores lo primero que comentan es que «se han dejado la comida preparada», dando a entender que no van apuradas de tiempo; por ello, al pasar más tarde por una plaza donde siempre hay hombres jubilados sentados, se bromea diciendo que "todos se han dejado la comida preparada». Alguno que otro se ha dado por aludido y sin ningún tipo de vergüenza ha respondido: "mi madre no me enseñó ni a encender la hornilla", a lo que las participantes han dado réplica. En Londres, la situación era similar al trabajar con mujeres con cargas familiares, con la preocupación añadida si no se había preparado nada para la familia. El análisis de la carga mental y las labores de cuidados realizadas por mujeres en la actualidad se integra de manera espontánea en las actividades que desarrollamos.

6. Públicos y confluencias

Cuando presentamos el proyecto a las y los participantes en las actividades, a instituciones, en prensa, etc., siempre decimos: «Se están haciendo cosas muy interesantes desde la academia que no llegan a filtrarse a otros ámbitos ni capas de la sociedad». Con esta afirmación nos posicionamos como esas mediadoras del conocimiento. Esa dirección unidireccional que tomaba los contenidos la teníamos clara desde un principio: De la academia a la calle. Y desde la academia se están haciendo esfuerzos para que esta dinámica cambie. Un ejemplo significativo son las reflexiones puestas en común durante las jornadas de la AEIHM que dan lugar a este libro y por cuya invitación estamos muy agradecidas. A nivel interno, que hayan incluido a Herstóricas nos hace sentir que el trabajo realizado tiene un impacto positivo y que hay mucho interés por nuevas maneras de hacer y difundir la historia que se alejan del público universitario y especializado y que ponen como prioridad la aceptación por parte de las personas ajenas a ella.

Otro de los indicadores que nos muestra el impacto positivo y la necesidad de un proyecto como Herstóricas es la diversidad de quienes participan en las actividades, son personas de distinto perfil laboral y social: investigadoras, amas de casa, estudiantes, guías de turismo,

agentes de igualdad, entre otras. Personas a las cuales no vemos simplemente como consumidoras, sino como sujetos activos de cambio y agentes multiplicadores. Su papel no es pasivo, esperamos que se posicionen y ayuden a dar la vuelta a ese imaginario colectivo androcéntrico y que difundan los estudios y teorías sobre el papel de las mujeres a lo largo de la historia.

Por otro lado, es paradójica la manera de cómo nos ven y cómo nos vemos. *Herstóricas* nace como un proyecto cultural y educativo que usa los recorridos urbanos y los museos, el patrimonio en definitiva, para empaparlos de un discurso no hegemónico con una intencionalidad pedagógica. Y nacía como un proyecto para que las personas que habitan las ciudades donde trabajamos las comprendieran de otra manera. Algo que no nos habíamos planteado era la etiqueta de «turismo cultural», sin embargo, el proyecto ha formado parte de la programación oficial de Madrid Destino y Granada Turismo. Creemos que esto viene motivado por una falta de propuestas desde las instituciones públicas y los agentes culturales para atender la demanda que hay en torno a conocer las ciudades y los museos desde los feminismos. Una parte de la población no se siente identificada con las historias que nos han contado y reclaman un cambio, ese interés por conocer la ciudad más allá.

El trabajo de *Herstóricas* ha tenido buena acogida entre la ciudadanía y ha sido reconocido por las instituciones (además de las ya mencionadas en el artículo, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico incluye el proyecto como ejemplo de buenas prácticas en la activación del patrimonio y fue también presentado dentro de la programación del III Encuentro Cultura y Ciudadanía que organiza el Ministerio de Cultura). Las instituciones públicas están comprendiendo cada día más que son necesarios proyectos con perspectiva de género y metodología participativa que involucren a las comunidades locales. A través de las propuestas que planteamos se logran objetivos y líneas de trabajo incluidas en los planes de igualdad, de desarrollo local, de turismo sostenible, etc, pero se puede ir incluso más allá. Combinar patrimonio, historia y acciones comunitarias puede convertirse en una herramienta de difusión democrática y accesible.

Para finalizar queremos destacar que la historia y el patrimonio cultural es un recurso fundamental para la educación y la acción social; mientras no se incorpore una perspectiva feminista en la manera de difundir la historia no lo podremos considerar un factor de cambio positivo para mejorar la sociedad en general y la situación de las mujeres en particular.

¿UNA CIUDAD UNIVERSITARIA DE Y PARA LAS MUJERES? UN PASEO POR EL CAMPUS MADRILEÑO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO (1927-1939)

Carolina Rodríguez López
Universidad Complutense de Madrid

I. PASEAR POR LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID

Cada mañana, miles de personas, hombres y mujeres, alumnos y alumnas, profesores y profesoras, personal de la administración de las universidades que hoy día pueblan el campus, ciudadanos y ciudadanas de diferentes orígenes, ocupaciones e intereses, atravesamos la Ciudad Universitaria de Madrid para dirigirnos a nuestros centros de trabajo, para ir a clase, para acudir a una cita médica, para resolver algún trámite, buscar un libro, o para pasear sin prisa si es que se está en viaje de placer, como turista. Todos y todas ponemos en práctica allí nuestra vida cotidiana. El paisaje que nos recibe, que cruzamos y en el que proyectamos prisas, ilusiones y algún mal humor, fue concebido hace algo más de 90 años para albergar el mayor campus universitario de España y el más moderno complejo de edificios educativos en Madrid. En su concepción primera se mezclaron objetivos variados pero el tiempo nos permite ver el esencial, darle a Madrid un campus único, con un trazado y un diseño modernos y espacialmente integrado. Muy poco tiempo después de que se inauguraran los primeros edificios estalló la guerra civil española y el campus entero, lo que ya se había levantado, lo que estaba en obras y lo que ya se proyectaba usar en un futuro muy próximo, se convirtió en un frente estable de guerra cuyas huellas aún hoy son bien visibles. Tras 1939, con un régimen dictatorial, militar y católico, al frente de la administración española, el campus y la universidad entera echaron a andar bajo los principios ideológicos de ese sistema que marcó también, con su sello y con su ideología este escenario de nuestra experiencia cotidiana.

La rutina de la vida diaria impide generalmente que nos salten a la vista, desde una mirada apresurada y enfocada en lo urgente, las marcas de los importantes episodios que en el campus se han vivido, las pequeñas y grandes teselas de la historia de España que en una escala micro también se han dado en él y las formas en que este mismo espacio ha sido vivido y experimentado por las sucesivas generaciones. Por ello, en los últimos dos años, hemos desarrollado un proyecto de visitas guiadas por la Ciudad Universitaria de Madrid, para explicar, a los estudiantes, a los trabajadores de las universidades, para los ciudadanos en general de cualquier procedencia y edad, la historia de este recinto y la importancia que tiene y ha tenido para comprender la historia reciente de Madrid y de nuestro país. Este proyecto, que ha tenido entre 2017 y 2019 una vertiente institucional desde el hoy extinto Centro Complutense de Interpretación de la Ciudad Universitaria de Madrid dirigido por quien escribe estas líneas y que hoy desarrollamos en proyectos de innovación docente y en el trabajo con los alumnos y alumnas a lo largo del curso académico usa el paseo guiado, diseñado en torno a diferentes ítems temáticos y niveles de especialización y profundidad, como estrategia de divulgación y conocimiento concreto. Estos paseos, como forma de poner en práctica lo que hemos dado en llamar *historia pública* nos permite enfocar nuestro trabajo sobre, al menos, cuatro objetivos: dar a conocer la historia de la Ciudad Universitaria de Madrid, impulsar y abundar en la investigación sobre la misma en la idea central de que lo que se transmita en los paseos resulte de la investigación última y de los datos más y mejor actualizados; concienciar a la ciudadanía del valor paradigmático de este espacio para contribuir a su cuidado y protección y, sobre todo, integrar la experiencia de la vida en el campus, la historia vivida en él de quienes lo poblaron antes que nosotros como parte sustancial de la narrativa histórica a él referida. El campus es un contenedor de proyectos académicos y políticos, de programas de estudio, de retos para la investigación, la docencia y el conocimiento, pero lo es también de experiencias, de emociones y de vivencias, de anécdotas que marcaron la vida de muchas personas y que sirven para nuestra mejor comprensión de los procesos históricos. A través de los paseos guiados, pautados por una serie de datos y de aspectos concretos de la historia del campus fruto de nuestra investigación histórica, se permite la suma, casi sin esfuerzo, de memoria y de cultura material, física y concreta, con la que es posible

construir esa memoria y que, como vehículos que permiten un mejor y más profundo acceso al conocimiento del pasado¹.

Este texto propone un paseo escrito, un recorrido por el campus, de la mano de las mujeres que a él comenzaron a llegar en 1933, que marcaron un antes y un después en la visibilidad de la presencia femenina en el mismo y que dejaron, en diversas formas, en puntos concretos del campus y a través de diferentes lenguajes una impronta que aún puede observarse hoy día con una mirada atenta y la guía certera que oriente esa mirada.

II. PENSAR UN NUEVO CAMPUS

Nuestro recorrido empieza cogidos de la mano de María Ugarte quien, en enero de 1933, llegó por primera vez a la Ciudad Universitaria de Madrid cargada de ilusión y algo apenada. Estrenaba entonces el nuevo edificio del recién inaugurado campus y dejaba atrás las aulas de la calle de San Bernardo, en las que había asistido a las lecciones de la Facultad de Filosofía y Letras en los últimos tres años y medio. Desde el barrio de Salamanca, donde vivía, tomó un tranvía hasta Moncloa y allí se subió a uno de los autobuses que llevaba a los estudiantes hasta esta nueva zona universitaria, en el noroeste de la ciudad. Se encontró una flamante Facultad, de arquitectura moderna, «una mole rectangular de ladrillos rojos, de líneas sobrias y grandes ventanales». Le encogía el corazón no volver a convivir en el bullicioso y ameno ambiente de San Bernardo, pero enseguida apreció la claridad de los espacios, la amplitud y luminosidad de los pasillos, la moderna cafetería, las prácticas aulas y el mobiliario exquisito².

El espacio al que ese frío mes de enero María Ugarte llegaba, se había pensado mucho y había contado con la participación y concurso de los expertos en urbanismo y arquitectura más reconocidos de la España del momento. La Ciudad Universitaria de Madrid sería el proyecto más emblemático, publicitado y, también, de los más cuestionados, del rei-

¹ Brittan, Diane F. Historia pública y memoria pública en *Ayer*, 32 (1998), p. 161.

² Ugarte, María, «Una formación para una vida», en Santiago López-Ríos Moreno y Juan Antonio González Cárcel (coords.), *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República: arquitectura y Universidad durante los años 30* (Madrid: SECC, 2008), pp. 717-729.

nado de Alfonso XIII³. Desde hacía demasiado tiempo, las condiciones en las que se impartían las enseñanzas en sus tradicionales ubicaciones madrileñas no eran las mejores y se mostraba la necesidad de un campus universitario para Madrid. La Facultad de Medicina y su hospital Clínico, en su espacio tradicional de la calle de Atocha, revelaron sus limitaciones en momentos tan importantes como el retorno de combatientes de la Guerra de África. Las Facultades de Derecho, Ciencias y Filosofía y Letras, en la que estudiaba María, se apiñaban en locales ganados poco a poco en la calle San Bernardo y que no daban más de sí. La Facultad de Farmacia, en la calle del mismo nombre, se había quedado pequeña y era demasiado lúgubre. Por último, los estudios de Arquitectura, que habían tenido localizaciones dispersas en la capital, reclamaban un lugar más acorde a las necesidades específicas de esa enseñanza⁴. Y así, en 1920 y como primera medida, las Cortes aprobaron la adjudicación de una parcela de once hectáreas en la Moncloa para la construcción de una nueva Escuela de Medicina y un Hospital Clínico. Era el primer paso para la planificación de un paisaje universitario, nuevo y distinto. La zona escogida, las llamadas fincas de la Moncloa y de la Florida, de titularidad diversa (de la Corona, particular y municipal) eran muy populares entre los madrileños por haber sido tradicionalmente espacios de diversión y esparcimiento (allí estaba el célebre Club de la Parisiana) y contaban ya con establecimientos dedicados a la ciencia y la asistencia sanitaria: la escuela de Agronomía, si pensamos en los primeros, o, el instituto de Higiene Alfonso XIII o el asilo de Santa Cristina, remitiéndonos a los segundos⁵.

Las necesidades planteadas se combinaron en tiempo con una conmemoración. En 1924, en el Congreso Nacional de Arquitectura y cuando en solo tres años se cumpliría el 25.º aniversario de la llegada al trono de

³ Chías, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización* (Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1986); Bustos Moreno, Carlos, *La Ciudad Universitaria de Madrid* (Madrid: COAM, 1988) y Rodríguez-López, Carolina y Muñoz Hernández, Jara (eds.), *Hacia el centenario: la Ciudad Universitaria de Madrid a sus 90 años* (Madrid: Ediciones Complutense, 2017).

⁴ Hernández Sandoica, Elena, «Cambios y resistencias al cambio en la Universidad española (1875-1931)», en José Luis García Delgado y Manuel Tuñón de Lara (dirs.), *España entre dos siglos (1875-1931): continuidad y cambio* (Madrid: Siglo XXI, 1991), pp. 3-22.

⁵ González Casas, José Luis y Muñoz Hernández, Jara, Drawing for Heritage Dissemination. The Birth of Madrid's Ciudad Universitaria en *International Journal of Heritage Architecture*, 2 (29) (2018), pp. 359-371.

Alfonso XIII, éste manifestó su intención de «emprender la construcción de una gran Universidad». La idea del monarca y del gobierno era crear «una gran obra nacional» que visibilizara la viveza de la ciencia española, aquella por la que llevaban tanto tiempo apostando y exigiendo soluciones amplios sectores de la universidad y de la academia muy críticos con la gestión del estado y del gobierno. Con el proyecto, se quería alcanzar también otro objetivo, hacía tiempo perseguido, contener, controlar y enmendar las actividades que tanto la Institución Libre de Enseñanza (ILE) como la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) llevaban desarrollando desde 1874 y 1907, respectivamente. Ambas, enfocadas en el proyecto de un modelo académico y científico que situara a España en el contexto mundial y europeo y que modernizara su anquilosada estructura y visión científica, fueron siempre vistas con recelo desde los sectores más tradicionales de la universidad y del Estado. Su carácter laico, su forma de favorecer el libre pensamiento y la crítica, hicieron que ambas instituciones fueran siempre incómodas para una parte de la clase política. Además, el Estado veía en ellas una competencia por el tiempo que llevaban liderando las iniciativas más modernas en el ámbito científico y en el que la universidad parecía haberse quedado fuera. Con la creación de un campus que centralizara y reuniera toda la actividad universitaria en Madrid, el Estado, esa monarquía administrada por un directorio militar, recuperaba las riendas de las instituciones de enseñanza superior, las trataba de reagrupar, y también las incardinaba y embridaba desde las directrices culturales que se pensaban más adecuadas. La Universidad recuperaba así la conexión con sus fuentes históricas (con las universidades más antiguas) y con tradiciones y confesiones consideradas esencialmente españolas, fundamentalmente la religión católica que, tanto en su origen como en el franquismo, tendría clara presencia en el campus⁶.

La idea de situar en Madrid un conjunto universitario amplio (la superficie disponible se aproximaba a las 340 hectáreas) suponía entender la universidad como un recinto integrado, operativo y conectado en su totalidad para el que había que contar con una planificación de espacios, de tareas y de usos. La materialización del proyecto parte de

⁶ Pérez-Villanueva Tovar, Isabel, La Ciudad Universitaria de Madrid: cultura y política (1927-1931) en *Historia y Política*, 35 (enero-junio 2016), pp. 47-70 y Pérez-Villanueva Tovar, Isabel, «La Ciudad Universitaria de Madrid», en Rodríguez-López y Muñoz Hernández (eds.), *Hacia el centenario*, pp. 25-68.

mayo de 1927. El 17 de ese mes se constituyó la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria, organismo en el que estuvieron presentes autoridades políticas, académicas y expertos arquitectos. En ella se reunían el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Rector de la Universidad de Madrid, los decanos de las cinco facultades de la misma, un catedrático por cada una de esas facultades y, otro más, de Odontología. Se sumaban el alcalde de Madrid, un arquitecto de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, el Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, un representante de la Bolsa y un catedrático de Derecho que actuaría como asesor jurídico. El catedrático de Odontología señalado no era otro que Florestán Aguilar, dentista y amigo de Alfonso XIII, una de las personas que más influencia tenía sobre el monarca y que más le alentó en la idea de construir el campus. Aguilar, era un buen conocedor de las universidades norteamericanas, de las que le interesa especialmente cómo habían sabido resolver la relación entre lo físico, lo espacial y lo académico⁷.

Para definir su trazado, su composición y la distribución de espacios y edificios, el proyecto de campus madrileño adoptó los principios urbanísticos que guiaban las universidades transatlánticas. El campus sería muy práctico, racional pero monumental al mismo tiempo; mantendría una distribución de edificios siguiendo un eje axial y, sobre todo, estaría rodeado de una naturaleza que servía de marco para mejorar la vida de los estudiantes y docentes. Contaría con un núcleo de edificios para el estudio de las especialidades médicas y sanitarias, con un área similar para la ciencia y con otra para los estudios humanísticos. No se olvidaban los campos de deportes, una zona para las artes, diversas bibliotecas y, sobre todo, un gran paraninfo donde estuviera también el rectorado. Se proyectaron igualmente residencias para el alojamiento y la convivencia de los estudiantes. Hacia 1929, los primeros bocetos estaban listos y el rey visitó las obras que ya habían empezado y que siguieron a buen ritmo. Hasta 1932 se diseñaron y empezaron a construir los tres primeros núcleos temáticos de la universidad: el complejo médico —con las facultades de Farmacia, Medicina y Odontología, al que se unía el Hospital Clínico—, el grupo de ciencias —con la Facultad única de Ciencias y más tarde disgregada en diferentes especialidades— y el complejo de humanidades —con las Facultades de Filosofía y Letras y Derecho—.

⁷ Campos Calvo-Sotelo, Pablo, *El viaje de la utopía* (Madrid: Editorial Complutense, 2002).

Trabajaron en el diseño y la planificación del campus, los más destacados técnicos y especialistas del momento. Los arquitectos Agustín Aguirre, Luis Lacasa, Pascual Bravo, Miguel de los Santos, Manuel Sánchez Arcas, todos ellos comandados por Modesto López Otero, e ingenieros como Eduardo Torroja ofrecieron lo mejor de sus conocimientos y de su estilo para llevar a buen puerto este proyecto. Estos jóvenes arquitectos, representantes del llamado «movimiento moderno» racionalista o de la «generación del 25», algunos formados en el clasicismo ecléctico, fueron los artífices de los primeros edificios del nuevo campus madrileño que constituyó una de las apuestas arquitectónicas más atractivas de la época⁸.

En la Escuela de Arquitectura de la que salieron titulados estos arquitectos no era en absoluto frecuente la presencia femenina. De hecho, en aquella generación del 25 no se contaba con mujer alguna, tampoco en el Congreso Nacional de Arquitectura donde se anunció la construcción de este campus se observa rastro de mujeres salvo como acompañantes en las ceremonias y ágapes con los que se agasajó a los asistentes. Para conocer a la primera mujer arquitecta en España deberemos esperar a 1936 cuando finalizó sus estudios Matilde Ucelay. Los arquitectos que trabajaban en la Ciudad Universitaria fueron una referencia para ella cuando se planteaba, en 1931, comenzar la carrera de arquitectura⁹.

Las obras del conjunto universitario continuaron en 1928, 1929, 1930 y 1931 a un ritmo rápido y muy constante. En busca de recursos financieros, con el Real Decreto Ley de 17 de mayo de 1927, se institucionalizó un sorteo extraordinario de Lotería conocido como el sorteo de la Universidad. El primero se celebró en Madrid el 17 de mayo de 1928, siguieron durante la República y también en los primeros años del franquismo. Para el de 1928 la publicidad ejemplificó en femenino el afán por la construcción exitosa de la nueva Ciudad Universitaria. La diosa Atenea, inspiradora de la justicia, la sabiduría y la función social de la cultura era la única estampa femenina que animaba en este proyecto. También para obtener fondos con los que sufragar las obras se celebraron, por ejemplo, conciertos, en el Palacio de la Música de Madrid

⁸ Diéguez Patao, Sofía, *La generación del 25: primera arquitectura moderna en Madrid* (Madrid: Cátedra, 1997).

⁹ Vilchez Luzón, Javier, *Matilde Ucelay. Primera mujer arquitecta en España* (Granada: Universidad de Granada, 2013), p. 107.

(abril de 1928) o corridas de toros en el coso madrileño (mayo de 1927). Desde Nueva York, Archer M. Huntington donó un cheque de cien mil dólares que entregó personalmente a Florestán Aguilar en el viaje que él mismo, junto con algunos miembros de la Junta Constructora, hicieron a Estados Unidos en busca de modelos para el proyecto madrileño y de donaciones para financiar la obra. En el Metropolitan Opera de Nueva York tuvo lugar una gala benéfica en favor de la Ciudad Universitaria en la que la soprano Lucrecia Bori interpretó *La Traviata*¹⁰.

Las mujeres no participaron por lo tanto en el diseño del campus, no había entonces arquitectas tituladas que pudieran ofrecer sus ideas y la presencia femenina no iba más allá de la alegoría y la participación artística para sufragar los gastos que suponía. Cabe pensar entonces si, en un campus tan esmerado, se había pensado también en las universitarias, aquellas que, desde 1910, acudían con cierta regularidad, a las aulas universitarias. Cuando la Ciudad Universitaria era una realidad en construcción, las mujeres españolas habían transitado un largo camino que las había conducido al acceso a los estudios universitarios, pero siempre, en condiciones especiales y en clara minoría. La normalización de su presencia en las aulas no había sido ni fácil ni rápida¹¹. Desde la llegada a la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona en 1873 de María Elena Maseras, la primera mujer que se matriculó en una universidad española, hasta la incorporación a la Facultad madrileña de Filosofía de mujeres como María Ugarte habían pasado cerca de sesenta años en los que se había ido trabajando, lenta y juiciosamente, en la solicitud de una mayor presencia femenina en unas aulas que les había procurado un sinnúmero de trabas.

Antes de que acabara el siglo xx, a María Elena Maseras le siguieron en su andadura otras mujeres como Dolores Aleu, Martina Castells o Isabel de Andrés. En esos primeros momentos, en ocasiones, y aun estando matriculadas como alumnas oficiales, las estudiantes preferían seguir su formación en casa y presentarse a los exámenes ahorrando así

¹⁰ Fernández Lorenzo, Patricia, «Conexión Nueva York-Madrid: Archer M. Huntington y la Ciudad Universitaria», en Rodríguez-López y Muñoz Hernández (eds.), *Hacia el centenario*, pp. 157-186 y Fernández Lorenzo, Patricia, *Archer M. Huntington. El fundador de la Hispanic Society of America en España* (Madrid: Marcial Pons, 2018).

¹¹ Una visión en perspectiva internacional en Flecha, Consuelo, Barreras ante las pioneras universitarias: una mirada transnacional, *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 22/1 (2019), pp.19-59.

su presencia en el aula. Ello no obedecía a ninguna prohibición legal —de hecho, desde 1874 la asistencia a clase era obligatoria— pero sí a la fuerza de la costumbre que seguía relegando a las mujeres que se querían universitarias al ámbito doméstico. No todas concluyeron sus carreras, pero sí abrieron el debate sobre la pertinencia de que las mujeres también alcanzaran los niveles superiores en su formación. La imagen de la mujer, mezclada con hombres en un mismo entorno y aspirando a la consecución de los mismos títulos, para ejercer las mismas actividades profesionales que los hombres, no fue siempre aceptada.

Ante la imparable demanda de mujeres que, siguiendo el ejemplo de las primeras, solicitaban su ingreso en la Universidad, una Real Orden de junio de 1888 reguló, muy restrictivamente, el reconocimiento de su derecho a estudiar, acordando su admisión como alumnas de enseñanza privada y estipulando la obligada consulta a la superioridad siempre que solicitaran matrícula oficial. En esa situación, desde el ministerio competente, se resolvería «según el caso y las circunstancias de la interesada»¹². Pero los permisos se libraron tras dilatados plazos, engorrosas tramitaciones, enormes cortapisas y denegaciones antes de que la solicitud hubiera llegado a su destinatario. Las que finalmente lo consiguieron —36 universitarias finalizaron su licenciatura en toda España antes de 1910— seguían sin encajar en el prototipo de mujer que entonces prevalecía¹³. Se entendía que, para ninguna de las funciones otorgadas tradicionalmente a la mujer, en la casa y en la familia, ni siquiera para su inserción en el mundo laboral era preciso que tuviera estudios superiores. Sólo la decidida determinación de las pioneras mencionadas hizo que estas barreras, legales y de mentalidad, se rompieran. Y así, las alumnas, poco a poco, fueron llegando a las facultades de Farmacia (por su carácter sedentario, asistencial y por darles la oportunidad, tal vez, de heredar el negocio familiar), a las de Medicina (en las ramas dedicadas al cuidado de mujeres y niños) y a las de Filosofía y Letras (minoritaria primero, masiva después, como veremos)¹⁴.

¹² Capel Martínez, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer* (Madrid: Instituto de la Mujer, 1986); Capel Martínez, Rosa María, *La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930* (Madrid: Fundación Juan March, 1980) y Capel Martínez, Rosa María, *Mujer y educación en el reinado de Alfonso XIII: análisis cuantitativo* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981).

¹³ Flecha, Consuelo, *Las primeras universitarias en España* (Madrid: Narcea, 1996), p. 211.

¹⁴ Capel Martínez, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer*, p. 459.

Salvando barreras y buscando los intersticios más solventes. la presencia femenina en las aulas fue paulatinamente más visible. El panorama comenzó a cambiar a partir del curso 1909-1910. El precepto defendido por la orden de 1888 continuó vigente, pero, a partir de 1910, otra Real Orden derogó la disposición decimonónica y reguló la validez de los títulos universitarios expedidos a las mujeres, al menos, para ejercer las profesiones relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública. Esa regulación les daba también la posibilidad de concursar en las oposiciones a cátedras que el mismo ministerio convocara, en igualdad de condiciones con los hombres. Y, yendo algo más lejos, afirmaba: «Merece la mujer todo apoyo en su desenvolvimiento intelectual y todo esfuerzo alentador en su lucha por la vida»¹⁵.

Esta ausencia de trabas legales permitió un crecimiento paulatino del número de alumnas. Si para el período de 1911 a 1915 entre un 0,3 y un 2% eran las mujeres que acudían a la Universidad, el porcentaje aumentó llegando al 3,9% entre 1916 y 1920. La cifra alcanzó el 6,5% en 1925 y en 1930 el 6,3%. La traducción de estas cifras a la realidad madrileña, la inmediatamente anterior a la llegada de María Ugarte, también resulta ilustrativa. Si en el primer decenio del siglo xx, el número total de alumnas matriculadas en toda España era de 21, la mayor parte de ellas estudiaban en Madrid. En el curso 1909-1910 eran 13 las que asistían a las aulas madrileñas, 5 en Barcelona, 2 en Salamanca y 1 en Valencia. La mayoría cursaban estudios de Medicina y también Filosofía y Letras. Fuera del ámbito universitario, un número similar de mujeres acudían a las Escuelas Superiores de Magisterio¹⁶.

Con el correr del siglo estas cifras crecieron. En el curso 1919-1920, el total de universitarias españolas ascendió ya a 345, llegando a 1681 en 1927-1928 justo cuando la Ciudad Universitaria de Madrid comenzó a pensarse. De ellas, 799 estudiaban en Madrid, seguidas de las 229 que lo hacían en Barcelona y de las 124 que acudían a las aulas granadinas. Las carreras elegidas continuaban las líneas trazadas en la primera

¹⁵ Real Orden en *Gaceta de Madrid* (4 septiembre 1910), pp. 731-732 y Rodríguez-López, Carolina, Experiencias universitarias antes y después de 1910: en el centenario del acceso de la mujer a la Universidad, *Participación educativa*, 15 (noviembre 2010), pp. 209-219.

¹⁶ Flecha, Consuelo, «Etapas y tendencias de la presencia de la mujer en la Universidad española», en Guereña, Jean Louis et al. (eds.), *L'Université en Espagne et en Amérique Latine du Moyen âge à nos jours. I. Structures et acteurs* (Tours: Publications de l'Université de Tours-CIREMIA, 1991), pp. 321-322.

década del siglo: en primer lugar, la Farmacia, con 596 alumnas en toda España seguida de Filosofía y Letras (con 441 alumnas), Ciencias (395), Medicina (166) y Derecho (71). El ascenso más claro se produjo en el número de estudiantes que optaron por las materias de Filosofía y Letras dadas las mayores posibilidades que desde 1910 se habían abierto para su incorporación en los niveles medio y superior de la enseñanza y en los cuerpos de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos¹⁷.

Las universitarias se asimilaron con el modelo de mujer innovadora al que muchas aspiraban y, esta estaba, sin duda, en la Residencia de Señoritas, la institución creada al calor de la Junta para Ampliación de Estudios y su ideario, en 1915¹⁸. Muchas de las residentes, procedentes de diferentes regiones de España acudían cada día a la Universidad madrileña y lo harían así a su campus una vez que fuera inaugurado.

III. LA MUJER, PRIMERA POBLADORA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA

Con la proclamación de la Segunda República en 1931 las obras no se pararon y la Junta Constructora, con antiguos y nuevos miembros, siguió trabajando. Se constituyó una nueva junta constructora, presidida ahora por el Presidente del Gobierno, y en la que se integraba como vicepresidente, el ministro de Instrucción Pública y, como secretario, el catedrático Juan Negrín, cuyo papel en el impulso de las obras fue definitivo¹⁹. Modesto López Otero se mantuvo en su cargo como arquitecto director de las obras.

En enero de 1933, como María Ugarte nos recordaba, se pudo estrenar, aunque parcialmente, el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. Negrín estaba firmemente decidido a que, una vez rematado y limpio, se inaugurara enseguida. El diseño del edificio se había encar-

¹⁷ Capel Martínez, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer*, p. 469 y Mancebo, María Fernanda, «La incorporación de la mujer a la Universidad de Valencia (1919-1939)», en Peset, Mariano (ed.), *Aulas y saberes* (Valencia: Universidad de Valencia, 2003, vol. II), pp. 125-134.

¹⁸ Pérez-Villanueva Tovar, Isabel, *La residencia de estudiantes, 1910-1936. Grupo universitario y residencia de señoritas* (Madrid: Acción Cultural Española, 2011) y VVAA, *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1925-1936)* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2015).

¹⁹ Moradiellos, Enrique, *Negrín. Una biografía de la figura más difamada de la España del siglo XX* (Barcelona: Península, 2006).

gado a Agustín Aguirre, la obra se adjudicó a la compañía Huarte en julio de 1932, el primer pabellón estaba acabado a finales de ese mismo año y durante las vacaciones de navidad se hizo el traslado de enseres y mobiliario necesario para empezar la actividad académica regular. Para el gobierno de la república resultaba crucial ofrecer a los madrileños una prueba clara de su compromiso con la educación, la enseñanza y la ciencia. Que el campus estuviera ya diseñado, las obras avanzadas y el proyecto acordado y asumido por todos, facilitaba su apuesta. Ahora la arquitectura debía ponerse al servicio de un programa educativo moderno y con vocación modernizadora²⁰. Con la Ciudad Universitaria la República mostraba su apuesta clara por la educación como base para la construcción de un estado más sólido. Se debía aprovechar la oportunidad, como hacía tiempo había reclamado Américo Castro, de convertir el cambio en ubicación y en diseño de la universidad en una transformación también pedagógica, para modificar y mejorar no solo su estructura física sino también institucional²¹. Si la universidad, como muchos ya habían señalado, se estaba quedando atascada, al margen de novedades y ajena a lo que la ILE y la JAE habían avanzado, la República, los cambios en la estructura de la Junta Constructora del campus y con el decanato de Manuel García Morente en la facultad de Filosofía y Letras, se presentaban como las coordenadas más propicias para sacarla de esa situación²².

Nada más recibir el encargo, Agustín Aguirre realizó un viaje por Europa central y por Escandinavia que le puso en contacto directo con la arquitectura más vanguardista. Así, como señala Javier García-Gutiérrez Mosteiro, «el edificio de Filosofía y Letras apareció en Madrid, antes que ningún otro en la Universitaria, como *modus operandi* de la Generación del 25, mostrando —más allá del reduccionista par *tradición/*

²⁰ González Cárceles, Juan Antonio, «Un lugar para la enseñanza y la investigación» en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 130-143.

²¹ López-Ríos, Santiago, *Hacia la mejor España. Los escritos de Américo Castro sobre educación y universidad* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018).

²² Pérez-Villanueva, Isabel, «El plan de estudios de García Morente. Cultura y Humanidades», en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 192-211.

vanguardia— ese característico equilibrio entre la apertura a nuevas formas y el aprovechamiento de la lección de historia»²³.

Pero no sólo Filosofía y Letras formaban ya en los años republicanos parte del paisaje universitario. Manuel Sánchez Arcas, por ejemplo, proyectó junto a Eduardo Torroja un edificio pequeño, el que albergaría a la Junta Constructora, que más tarde, tras la guerra, se convirtió en el Pabellón de Gobierno que sirvió como rectorado durante largo tiempo. También Sánchez Arcas y Torroja diseñaron la Central Térmica que suministraba la calefacción a toda la Ciudad Universitaria. Entre 1930 y 1935, se levantó la Facultad de Medicina, edificio amplio y moderno que diseñó Miguel de los Santos. Integrado por ocho pabellones unidos por galerías tenía a su lado la Facultad de Odontología, obra del mismo autor. Se completaba el núcleo de enseñanzas médicas con la Facultad de Farmacia, de Aguirre. Miguel de los Santos y Eduardo Torroja construyeron también la Facultad de Ciencias entre 1933 y 1936 proyectada sobre cuatro pabellones —uno para cada ciencia—: químicas, físicas, naturales y exactas. Aunque la Facultad apenas estuvo en uso antes de la guerra, sus laboratorios contaban ya con buena parte del instrumental y de los materiales de trabajo que se habían desplazado desde San Bernardo. El hospital Clínico de San Carlos también dejaba clara la vocación racionalista en el diseño del recinto. Ejecutado en 1928 por Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, el edificio estaba casi enteramente levantado en 1936. Las obras de la Escuela de Arquitectura se terminaron en el verano de 1936. Antes, las clases de esta especialidad (desde que se la reconociera como una de las tres artes nobles en 1744) se habían impartido en la Plaza Mayor de Madrid y en el Palacio de Goyeneche de la calle de Alcalá. En 1847, lo que aún no era la Escuela, se instaló en el edificio de los Reales Estudios de San Isidro en la calle de los Estudios. La Ley Moyano, de 1857 institucionalizó la Escuela Superior de Arquitectura, dependiente de la Universidad Central, y pasó a otorgar el título oficial. Desde esta última ubicación, la

²³ García-Gutiérrez Mosteiro, Javier, «El edificio de Aguirre y el racionalismo arquitectónico madrileño», en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, p. 81.

Escuela se trasladó al campus en junio de 1936 llegándose a celebrar allí los exámenes de esa convocatoria²⁴.

Las mujeres que llegaron a ese campus recién estrenado, las que seguían aumentando las cifras de presencialidad ya conocidas en las décadas anteriores, asumieron un reto y ofrecieron una imagen que chocaba con la vivencia universitaria anterior. Podríamos decir que hay una estampa y una frase que podrían servirnos muy bien para resumir esos años primeros años treinta en el nuevo campus. La imagen nos la ofrece el cuadro *Las Universitarias* que Ramón Pellicer pintó en 1934. En él, dos muchachas, con un aire más berlinés que madrileño, maquilladas y asertivas, sentadas encima de los modernos pupitres de la Facultad de Filosofía y Letras diseñados por Aguirre y con una revista de cine en las manos, proyectan el perfil de una mujer seguramente más anhelada que real, una metáfora de lo que, también desde la universidad, se buscaba que fuera España. Las dos universitarias que Pellicer presentaba en aquellos años estaban más cerca de aquellas mujeres norteamericanas que se alojaban en el *International Institute for Girls in Spain* y que tanta admiración causaban entre las españolas²⁵.

La frase que da título a este epígrafe la tomamos prestada de la crónica del periódico *Ahora* que atento a la significativa presencia de mujeres consideró que eran ellas, María Ugarte y sus compañeras, las primeras pobladoras del campus que se acababa de estrenar. En plena nevada, las alumnas asistían a su primer día de clase en la Universitaria, «con sus medias noruegas, dobladas sobre el recio calzado suizo», tal como también se recogió en un reportaje en *Crónica*²⁶.

Tenía razón en su impresión *Ahora* si nos atenemos a los datos de tres años antes. En el curso 1930-1931, del total de 2343 alumnos en Medicina 46 serían mujeres; de los 1054 en Farmacia, 301 eran mujeres; en Derecho la relación sería de 1 mujer para un total de 1039 estudiantes y en Ciencias de los 388 alumnos, 71 eran mujeres. La proporción da la vuelta en el caso de Filosofía y Letras y fue a esas mujeres a las que

²⁴ Chías, Pilar, *La Ciudad universitaria de Madrid. Planteamiento y realización* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 1983), Tomo I, p. 137. [Tesis Doctoral].

²⁵ Rodríguez-López, Carolina, «Las Universitarias», en López-Ríos Moreno y González Cárcelos, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, p. 481.

²⁶ «La mujer, primera pobladora de la Ciudad Universitaria», *Ahora* (22 de enero de 1933) y Muñoz, Matilde, «La primera clase en el nuevo pabellón de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria», *Crónica* (22 de enero de 1933), p. 23.

vio llegar al campus el reportero. Del total de 257 estudiantes inscritos ese año, 158 eran mujeres y 99 eran hombres. Así, por vez primera, el número de matriculadas superaba al de matriculados. No obstante, debemos matizar la lectura de estos números. Los datos apuntados no representan el total de las estudiantes en la Universidad madrileña. Las consignadas eran alumnas oficiales, pero mucho más llamativa era su presencia entre los estudiantes no oficiales. Si bien el tiempo había hecho que la convivencia de las mujeres en la universidad fuese cada vez más aceptada, aún muchas optaban por seguir sus estudios desde casa y acudir solo a los exámenes. De modo que, en el curso académico 1930-1931, las alumnas no oficiales, en Filosofía y Letras eran 77 (de un total de 282 alumnos); las de Ciencias eran 20 (de 194), las de Derecho 57 (de un total de 2.663), las de Farmacia 117 (de 849) y las de Medicina 20 (de 1.234). Para un año después, el crecimiento se sostenía en paralelo con la misma presencia por carreras ya señalada. Sumados los alumnos oficiales y no oficiales la pauta es similar: de los 4.370 alumnos de Medicina, 125 eran mujeres; de los 2.747 de Derecho, 96 eran alumnas; de los 1.974 de Farmacia, la cifra femenina era de 394; de los 894 de Filosofía y Letras, 329 eran mujeres y en Ciencias eran 123 de un total de 787 alumnos²⁷.

Pero aún quedaría un asunto más por considerar. No todas las alumnas que ingresaban en la universidad y que aparecen en esos cálculos acababan sus estudios y conseguían sus titulaciones. En el curso 1930-1931 sólo 68 mujeres se licenciaron en Farmacia (frente a los 222 licenciados); en Filosofía y Letras 21 lo consiguieron frente a 26 compañeros; en Medicina se licenciaron 4 mujeres (y 299 hombres); en Ciencias solo 1 frente a 18 alumnos y en Derecho no hubo una sola licenciada de los 249 estudiantes que sí lo hicieron. Brecha más profunda encontramos si elevamos el nivel de formación universitaria. En ese mismo curso, sólo se doctoraron 3 mujeres, 2 en Medicina y 1 en Filosofía y Letras. Un curso después, en Filosofía y Letras, de un total de 106 títulos de licenciatura expedidos, 66 fueron para mujeres frente a los 40 obtenidos por varones. Se dio de nuevo una ocasión en que las mujeres superaron en número a los varones.

Al flamante edificio de la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria, llegó en enero de 1933, María Ugarte; en el otoño de

²⁷ Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM), SG, caja 1348.

1934 lo hizo Carmen de Zulueta y al otoño siguiente lo haría Conchita Zamacona. «Estaba tan ilusionada con la idea de ser universitaria»²⁸, reconocía Carmen. Conchita, alojada en la Residencia de Señoritas, acudía cada mañana desde allí al nuevo campus y disfrutaba de las recomendaciones madrileñas que María Zambrano le hacía en sus clases²⁹.

Si hacemos un recuento de las mujeres que llegaron al campus desde 1933 y hasta el inicio de la guerra, en 1936, la nómina, abultada, nos arrojaría nombres de enorme relevancia. Además de las ya citadas aquí, debemos mencionar a Ángela Barnés, a Enriqueta Giménez Ramos, a Ángela Campos, Dora Enciso, Mácar Nogués, María Josefa Hernández Sampelayo, Isabel García Lorca³⁰, María Paz Barbero, Amelia Tello, Laura de los Ríos, y un largo etcétera. Algunas de ellas, como Carmen García de Diego, María Teresa Bermejo o Esmeralda Gijón pudieron disfrutar de la inolvidable experiencia del crucero universitario del verano de 1933. Por aguas del Mediterráneo, convivieron, alumnas, alumnos, profesores y profesoras y tuvieron la oportunidad de observar directamente muchos de los conocimientos que en las aulas de la Universitaria habían adquirido³¹.

En aquellas aulas madrileñas, en ese nuevo espacio que mira a la sierra de Guadarrama, consiguieron sus titulaciones todas estas mujeres. Ninguna participó en el diseño del campus, pero sí se formó en él en los años republicanos una importante arquitecta española, Matilde Ucelay. Habían ingresado en la Escuela de Arquitectura casi al mismo tiempo que ella María Cristina Gonzalo y Rita Fernández-Queimadelos pero, Ucelay, que lo hizo en 1931, fue la única que completó sus estudios en 1936, justo antes de la guerra y en el momento en que la Escuela de Arquitectura estaba lista para empezar a funcionar en la Ciudad Universitaria. De hecho, los exámenes de junio, con los que Ucelay concluyó la carrera ya se realizaron allí. Cristina Gonzalo se graduó en 1940, y

²⁸ Zulueta, Carmen de, «Dos años inolvidables en la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid», en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, p. 747.

²⁹ Zamacona, Conchita, «La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid durante el curso 1935-1936», en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 731-735.

³⁰ García-Lorca, Isabel, «Mis recuerdos de la Universidad de Madrid y del crucero por el Mediterráneo», en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras*, pp. 654-663.

³¹ Rodríguez-López, Carolina, «Las Universitarias», pp. 484-485.

un años después lo haría Rita Fernández. La figura de Matilde Ucelay resulta muy significativa de las aspiraciones con las que las mujeres llegaron a las aulas universitarias en los años republicanos. Ucelay había nacido en Madrid en 1912 y había estudiado en el Instituto Escuela y en la ILE. Con el título de arquitecta y se trasladó a Valencia donde se casó en 1937 y pasó toda la guerra. Allí fue nombrada secretaria del Colegio de Arquitectos de Madrid. Volvió a Madrid y, como muchas de las arriba mencionadas, fue depurada y condenada a no ejercer su profesión por lo que sus primeros proyectos en posguerra llevaron siempre la firma de alguno de sus colegas varones. Pese a todo, realizó entre 1945 y 1981 unos 120 proyectos en toda España y también fuera, destacando, entre ellos, la Casa Oswald, las Casas de Ortega Espotorno y Simone Ortega y la librerías Turner, todos en Madrid³².

En definitiva, las mujeres llenaron las aulas del campus, pensadas tal vez para ellas, pero en ningún caso por ellas, y fueron, en general, bien recibidas como muestran las crónicas de Josefina Carabias para *Estampa*, que, por ejemplo, las alentaba para que también estudiaran Derecho: «Lo que parecía imposible hace unos años va a ocurrir. La carrera de leyes se va a poner de moda»³³. Pero la «femenil avalancha», a decir de un reportero de *Crónica*, no parecía entusiasmar a todos. Un estudiante alemán de la Facultad de Filosofía y Letras quejaba: «Algo que extraña en extremo al extranjero que entre en la Facultad, es el porcentaje enorme y por lo tanto desequilibrado de *estudiantas*. Los estudiantes resultan casi arrinconados en esta reunión de señoritas. La Facultad así recibe cierto aire deportivo, elegante, mundano y alegre perdiendo cierta seriedad científica necesaria»³⁴.

Entre aquellas estudiantes destacaban las más exóticas, seguramente, las alumnas extranjeras de Smith College que, desde 1930, eran enviadas regularmente a Madrid para realizar un año de estudios a través del *International Institute*. La idea era no sólo que aprendieran español, sino que se familiarizaran con la cultura, la historia y el arte.

³² VVAA, *Matilde Ucelay Maórtua. Una vida en construcción. Premio Nacional de Arquitectura* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2012).

³³ Carabias, Josefina, «Las mil estudiantes de la Universidad de Madrid», *Estampa* (24 de junio de 1933), p. 10.

³⁴ «Impresiones de un estudiante alemán sobre la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid» (1931-1936), Fondo José Fernández Montesinos, UTAD, CCHS, CSIC, Madrid. Reproducido en López-Ríos Moreno y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 753-755.

En el curso 1932-1933 el grupo de estudiantes americanas lo dirigió Ruth Lee Kennedy y en el de 1934-1935, ya en Ciudad Universitaria, lo haría Katherine Reding Whitmore que realizaba su tesis doctoral con Pedro Salinas. Al viaje se invitaba a participar a alumnas de otros colleges como Vassar, Wellesley, Brynn Mawr o Radcliffe que convivieron también en esos años en las aulas de Madrid. Tras pasar el mes de agosto en un curso en Santander, se trasladaban a la Residencia de Señoritas en Madrid donde se buscaba que pasaran el mayor tiempo posible con alumnas españolas y que recibieran clases de historia de la literatura y de literatura contemporánea. En las aulas de la Universidad y del nuevo campus, asistieron a las clases de historia de España, de novela picaresca y de gramática, entre otras³⁵. Carmen de Zulueta recuerda la impresión que estas estudiantes americanas, por originales y modernas, le causaban cuando, juntas, iban desde la Residencia a la Ciudad Universitaria en bus. Le llamaba la atención el estilo y la elegancia de algunas, pero también que terminaran sus desayunos en el trayecto y que usaran pañuelos de papel.

Juntas, unas y otras, de diferentes procedencias y con las ilusiones intactas, disfrutaban del nuevo espacio y en él, de la espléndida biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras en la que otra mujer, Juana Capdevielle, desarrollaría una labor encomiable. Juana Capdevielle Martín fue la primera mujer jefa de una biblioteca de Facultad de la Universidad de Madrid y contribuyó con ahínco a la modernización del sistema bibliotecario madrileño³⁶. Ella sería tal vez la más conocida de un grupo de mujeres, entre las que se encuentra Juana Quílez Martí, Elena Amat Calderón, María Luisa Fuertes Grasa, Carmen Pescador del Hoyo y María Galvarriato García, que estudiaron Filosofía y Letras, accedieron al cuerpo de bibliotecarias por oposición y ejercieron todas en la Universidad de Madrid.

Juana Capdevielle comenzó a trabajar en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras en 1931 cuando la sede de las misma aún se encontraba en el Instituto de San Isidro, en la calle de Toledo dado que

³⁵ Piñon Varela, Pilar, «Alumnado extranjero en la Facultad: las estudiantes de Smith College», en López-Ríos Moreno y González Cárcelos, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 521-529.

³⁶ Gállego Rubio, Cristina, *Juana Capdevielle San Martín. Bibliotecaria de la Universidad Central* (Madrid: Editorial Complutense, 2010) y Capdevielle, Juana, «La Biblioteca de Filosofía y Letras», en López-Ríos Moreno y González Cárcelos, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 651-653.

la biblioteca se nutría, preferentemente, con los fondos heredados de los Reales Estudios de San Isidro. Esa biblioteca era autónoma respecto de la universidad, pero a partir de 1932 volvió a considerarse una dependencia de la misma vinculándose a la Facultad de Filosofía y Letras. En el mismo año, se unificó toda la biblioteca universitaria bajo una sola dirección si bien la dispersión geográfica de las facultades ya aludida permitía que cada biblioteca tuviera su propio responsable. Javier Lasso de la Vega, director de la biblioteca de la Facultad de Filosofía, formado en los Estados Unidos, reorganizó todo el sistema de gestión bibliotecaria y para ello contó con la labor experta de Capdevielle. Los pasos que dieron para asegurar un mejor funcionamiento de la biblioteca y para hacerla más próxima a los estudiantes fue congregar el mayor volumen de fondos en los espacios que para ellos se iban destinando en el nuevo edificio de la Ciudad Universitaria. Desde San Isidro, desde San Bernardo y desde la Escuela de Magisterio, se catalogaron y se empaquetaron todos los libros y en 17 viajes con 3800 paquetes se llevó todo al nuevo campus. Cuando en 1933 se inauguró el edificio, la biblioteca estaba lista y empezó a funcionar con horario regular de mañana y tarde.

El papel de Juana Capdevielle, para que los nuevos alumnos y las nuevas alumnas del campus encontraran la mejor de las bibliotecas continuaba además en otros formatos dado que contribuyó a la creación del seminario de biblioteconomía, alentó el nacimiento de una asociación de bibliotecarios y bibliógrafos de España, acometió la llegada en 1934 del fondo bibliográfico del Colegio de San Isidro compuesto por 145.914 libros y participó en el II Congreso Internacional de Bibliotecas y Bibliografía celebrado en Madrid en 1935. El año 1936 y el golpe de estado militar que dio lugar a la guerra cambiaría su vida. En marzo se había casado con Francisco Giner Carballo, oficial letrado del congreso de los diputados y miembro de Izquierda Republicana y, desde mayo, al haber sido él nombrado gobernador Civil de la Coruña, Capdevielle se tomó una licencia de trabajo. Una semana escasa después del comienzo de la guerra Giner Carballo fue fusilado. Juana, embarazada, corrió la misma suerte en agosto.

IV. PRIMERAS PROFESORAS EN LAS FACULTADES MADRILEÑAS EN LOS AÑOS 30

La incorporación de mujeres a la Universidad en calidad de alumnas empezó a dar sus frutos profesionales una vez que éstas, con sus correspondientes títulos, comenzaron a insertarse en el mundo profe-

sional. Bajo un siempre predominante desfase entre el número de estudiantes tituladas y su presencia activa en el medio profesional, ése fue, sin duda, aún más patente en el caso de aquellas que decidieron emprender carrera académica³⁷.

La científica Dorotea Barnés nos sirve de ejemplo perfecto para observar un periplo que la llevó del pupitre a la tarima. Había estudiado bachillerato en el Instituto General y Técnico de Ávila y en el Instituto-Escuela, y había completado sus estudios de Química en la Universidad de Madrid, asistiendo al Laboratorio Foster de la Residencia de Señoritas. Allí realizó sus trabajos prácticos que le permitieron obtener el Premio Extraordinario de Licenciatura y el grado de Doctora. En 1929, gracias a una beca de la JAE, Barnés pudo viajar a Smith College, donde aprendió el manejo de la electroscopia para el análisis químico bajo la dirección de Mary Louise Foster y de Galdys Anslow. La estrecha colaboración entre las tres dio lugar al estudio «Algunas características químicas y el espectro de absorción de la cistina» que en 1930 sirvió para que Barnés obtuviera su *Master Degree*. En ese mismo año el trabajo fue publicado en inglés —en *The Journal of Biological Chemistry*— y en castellano —en los *Anales de la Sociedad Española de Física y Química*—.

Tras su estancia en Smith College, Barnés se trasladó al Sterling Chemistry Laboratory, de Yale, gracias a una prórroga de su beca española a la que sumó otra americana. Regresó a España y consiguió una cátedra de instituto que le permitía colaborar con Miguel Catalán en la sección de Espectroscopia del Instituto Nacional de Física y Química. Su investigación allí se desarrolló de manera satisfactoria y, pese a no estar directamente vinculada a la Universidad —no era allí profesora— sus trabajos conectaban directamente con lo realizado por los más destacados profesores de la época. La guerra truncó cualquier expectativa de mejorar su formación y proyección científica en la Universidad española³⁸.

Abocadas las tituladas en Filosofía y Letras, en gran medida, al ejercicio de la enseñanza, su peso en ese sector se incrementó de manera valiosa a lo largo del primer tercio del siglo xx. Su integración profesio-

³⁷ Rodríguez-López, Carolina, «Del Pupitre a la Tarima. Mujeres, Ciencia y Universidad en España en el Primer Tercio del Siglo XX: Líneas de Trabajo y Debates», en Rosa María Capel (ed.), *Presencia y visibilidad de las mujeres: recuperando historia* (Madrid: Abada, 2013), pp. 283-311.

³⁸ Magallón Portolés, Carmen, *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química* (Madrid: CSIC, 2004), pp. 221-222.

nal fue rápida, por ejemplo, en el cuerpo del Magisterio, en el ya mencionado de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; más lenta en el de catedráticos de Instituto, y muy escasa en la Universidad. Sin embargo, debemos destacar, a partir de 1930, la presencia de algunas mujeres entre los ayudantes y auxiliares de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

En el curso 1932-1933, en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, eran 11 las mujeres que se identificaban como docentes. Se trata de Carmen de Batlle, las auxiliares Carmen Gayarre y María de Maeztu; y las profesoras ayudantes Elena Amat Calderón, Esperanza Guerra S. Moreno, Juliana Izquierdo Moya, Matilde López Serrano, Concepción Muedra Benedito, Pilar Parra Garrigues, María Zambrano³⁹ y María Teresa Bermejo. Carmen de Batlle, ejercía como lectora de francés. Carmen Gayarre⁴⁰ y la ya doctora María de Maeztu⁴¹, impartían las clases de psicología (la primera) y de pedagogía e historia de la pedagogía (la segunda). Gayarre, además, fue encargada de desempeñar la cátedra de psicología, vacante desde el octubre de 1932, al haber sido nombrado Domingo Barnés, titular de la misma, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública⁴². Por su parte, María de Maeztu asumió también el encargo de la cátedra de historia de la pedagogía desde marzo de 1933. Juliana Izquierdo impartía clases de griego. En ese mismo curso trabajó igualmente como ayudante de Paleografía y Diplomática, María Teresa Bermejo, a las órdenes del catedrático Agustín Millares Carlo. De las restantes, se reconoce su condición de doctoras a Elena Amat y a Esperanza Guerra⁴³.

Todas ellas continuaron en sus ocupaciones en el curso 1933-1934 ya en las aulas de Ciudad Universitaria. Carmen de Batlle siguió como lectora de francés, Concepción Muedra impartía las asignaturas de «Ins-

³⁹ García Felguera, María de los Santos, «Los estudios de historia del arte», en López-Ríos y González Cárceles, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República*, pp. 427-441. Expediente personal de José Gavira Martín. P 521/2. AGUCM; Expediente personal de María de la Concepción Muedra y Benedito. AGUCM. P 616/11.

⁴⁰ Expediente personal de Carmen Gayarre y Galbete. AGUCM. P 521/12.

⁴¹ Expediente personal de María Maeztu y Whitney. AGUCM. P 579/2.

⁴² Expediente personal de José Gavira Martín. AGUCM. P 521/2 y Expediente personal de Luis de Sosa Pérez. AGUCM. P 704/9.

⁴³ *Facultad de Filosofía y Letras. Año Académico 1932-1933*, Madrid, 1932 y *Anuario de la Universidad de Madrid, 1932-1933*, Madrid, 1932.

tituciones de la Edad Media» y de «Historia Medieval Española», bajo la dirección de Claudio Sánchez Albornoz; María de Maeztu siguió ocupándose de las materias de pedagogía e historia de la pedagogía, lo mismo que hizo Carmen Gayarre con la paidología por ser ahora su titular. Domingo Barnés, Ministro de Instrucción Pública⁴⁴. El resto de las antes mencionadas ocuparon la misma categoría⁴⁵. En noviembre de 1933 la misma María Ugarte⁴⁶ a la que veíamos llegar como estudiante en enero de ese año, fue nombrada ayudante del catedrático Pío Zabala y Lera, impartiendo las clases prácticas de la asignatura de Historia Contemporánea de España.

A ellas se unieron, en el curso 1934-1935, las ayudantes Encarnación Cabré, Julia de Francisco Iglesias, María Luisa Fuentes Grasa y María Josefa Hernández Sampelayo. Como lectora de francés se incorporó igualmente Rose Lafont. Cabré se ocupó de las clases de historia del arte griego y romano del curso elemental en colaboración con el catedrático de la asignatura, el profesor Elías Tormo⁴⁷. Y en el último curso 1935-1936, antes de que la actividad académica se viera interrumpida por la guerra, se incorporaron a la Facultad Paulina Junquera de Vega y Carmen Rivas. Esta última se encargó de impartir la materia correspondiente al arte español del siglo XIX, en la asignatura de historia contemporánea de España de la que era titular el catedrático Pío Zabala⁴⁸. Por su parte, Carmen Gayarre, pasó a desempeñar la cátedra de Geografía⁴⁹. María Teresa Bermejo y Esperanza Guerra⁵⁰ dirigieron el seminario de Paleografía.

Antes de que la guerra rompiera bruscamente el ritmo regular de los cursos académicos, algunas de estas profesoras seguían estando presentes en los planes de la Facultad para el curso siguiente. Así en junio de 1936 el rector reconocía que Carmen Gayarre desempeñaría la

⁴⁴ Expediente personal de Luís Gómez Oliver. AGUCM. P 614/22 y Expediente personal de Luís de Sosa Pérez. AGUCM. P 704/9.

⁴⁵ *Facultad de Filosofía y Letras. Año Académico 1933-1934*, Madrid, 1933.

⁴⁶ Ugarte, María, «Una formación para una vida», p. 718. Expediente personal de María de la Purificación Ugarte España. AGUCM. P 722/24. y Expediente personal de José Gavira Martín. AGUCM. P 521/2.

⁴⁷ *Facultad de Filosofía y Letras. Año Académico 1934-1935*, Madrid, 1934.

⁴⁸ *Facultad de Filosofía y Letras. Año Académico 1935-1936*, Madrid, 1935.

⁴⁹ Expediente personal de Luís Morales Oliver. AGUCM. P 614/22.

⁵⁰ *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 2 (diciembre-enero, 1935-1936), p. 4.

cátedra de Geografía y que Concepción Muedra atendería igualmente la cátedra de historia universal antigua y media debido a la jubilación del catedrático Eduardo Ibarra Rodríguez⁵¹. Igualmente, María de Maeztu fue encargada de la cátedra de historia de la pedagogía que solía tener acumulada Luis de Zulueta al haber sido éste nombrado embajador de España en la Santa Sede⁵².

V. CONCLUSIONES: UN PASEO POR LA CIUDAD UNIVERSITARIA HOY

La guerra frenó todas estas ilusiones y congeló, con expectativas poco factibles, la vivencia universitaria de todas estas mujeres. La normalización y asiduidad de la presencia femenina en los pupitres y en la tarima, la experiencia y el interés que estas alumnas atesoraban en su formación universitaria, la dedicación con que la que las ya tituladas se habían adentrado en la vida académica, todo parecía perdido. A algunas, como a Ángela Barnés, el verano del 36 les frenó todas sus esperanzas de iniciar su andadura como profesora⁵³. Tras haber defendido su tesis doctoral en filología árabe en julio de 1936, con 23 años se disponía, de la mano de Miguel Asín Palacios, a emprender, como auxiliar, una prometedor carrera en la Facultad de Filosofía y Letras. Con esa idea comenzó sus vacaciones de verano y a la Ciudad Universitaria pensaba volver en cuanto aquellas acabaran. Pero nunca pudo retomar lo que en las aulas había dejado. Su hermana Dorotea no tuvo mejor suerte: una vez comenzada la guerra se exilió junto con su marido en Francia.

Nuestra María Ugarte tampoco paseó nunca más por el moderno campus que vio construir. En 1933, cuando llegó a él por primera vez, conoció a un estudiante ruso, Constant Brussiloff que cursaba estudios hispánicos⁵⁴. Con buenos contactos en Madrid, Brussiloff consiguió

⁵¹ Expediente personal de María de la Concepción Muedra y Benedito. AGUCM. P 616/11.

⁵² Expediente personal de María Maeztu y Whitney. AGUCM. P. 579/2.

⁵³ Barnés González, Ángela, «Recuerdos de mi facultad en su 75 aniversario», en López-Ríos Moreno y González Cárcelos, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid*, pp. 644-649.

⁵⁴ Aizpuru, Mikel, *El informe Brusiloff: La Guerra Civil de 1936 en el Frente Norte vista por un traductor ruso* (Irún: Alberdania, 2009).

impartir cursos tanto en el Lyceum Club Femenino y en el Centro Superior de Cultura Femenina de Acción Católica. Como María, en el curso 1935-1936 también fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras donde impartió clases de ruso al tiempo que traducía al español obras clásicas de la literatura rusa y escribía manuales para la enseñanza de su lengua. Con el estallido de la guerra, Brussilof se tendría que exiliar y María le acompañó. Se instalaron primero en Francia y después en Santo Domingo donde, años después de su separación, María fallecería en 2011. En la isla caribeña, María desarrolló una labor brillante. Trabajó en la Secretaría de Estado de Asuntos Exteriores, dio clases de español y de archivística en la Universidad de Santo Domingo siendo la primera académica que ponía en marcha esos estudios en aquel país. A partir de 1948, comenzó una intensa actividad periodística en el periódico *El Caribe*, en el que fue editora asistente, directora del suplemento cultural y directora de suplementos.

Tuvo que pasar el tiempo, superarse, de nuevo, dificultades y barreras que parecían haberse ya oxidado, para que mujeres y hombres volvieran a encontrarse con total cotidianidad entre baldas de libros, sentados en los escritorios y paseando con gusto por los jardines de la Ciudad Universitaria. La guerra selló para siempre el recinto que entre 1936 y 1939 fue frente estable batalla⁵⁵. A partir de 1943, tras la artificiosa inauguración que el franquismo organizó, la Ciudad Universitaria volvería a ser el recinto preferente de los estudios universitarios en Madrid, aunque la realidad de la larga posguerra y la falta de recursos hizo que el campus no se usara a su mayor capacidad hasta los primeros años 50. Más tiempo tuvo que pasar aún para que una mujer se subiera a la tarima, ahora ya sí, como catedrática. En 1953, María Ángeles Galino Carrillo obtuvo por oposición su cátedra de Historia de la Pedagogía e Historia de las instituciones pedagógicas en la Universidad de Madrid y se convirtió en la primera en hacerlo.

Las que paseamos a día de hoy por la Ciudad Universitaria somos muchas más, por suerte, y tras un inmenso esfuerzo. Las cifras de alumnas matriculadas en el curso 2018-2019 en la Universidad Complutense de Madrid —una de las tres universidades públicas que hoy habitan el campus y la más grande de España— fue de 43.734 lo que supone un 61% del total de estudiantes que asciende a 71.510. Entre el personal

⁵⁵ Calvo González-Regueral, Fernando, *La Guerra Civil en la Ciudad Universitaria* (Madrid: Ediciones La Librería, 2012).

docente e investigador, la relación se invierte. De un total de 6.040 profesores, las mujeres somos 2.877. En el personal de Administración y servicios, la relación es la misma, 1.932 mujeres de 3.348 trabajadores en total⁵⁶.

Cuesta en cada paseo por el campus no recordar a las mujeres que con tanto esfuerzo nos precedieron y que hicieron posible que para nosotras sea normal y cotidiana nuestra vida en la Ciudad Universitaria. No obstante, para quienes carezcan de la tan necesaria memoria del remero, aquel que avanza siempre mirando hacia atrás, cada día, cada mañana nos esperan en el campus un par de esculturas, seguramente las más representativas que fueron hechas también por la mano de una mujer. Casi desde el comienzo de las actividades académicas en la Facultad de Filosofía y Letras, nos espera en su jardín posterior la Diana Cazadora que con tanto esmero hizo la escultora norteamericana Anna Hyatt Huntington, esposa del filántropo norteamericano. Y a la salida del metro, desde donde todos los días nosotras y nosotros, encaminamos nuestra jornada hacia la tarea académica, nos mira un anciano que, moribundo, entrega una antorcha a un joven musculoso y sano que desde su caballo mira hacia delante portando con ella la herencia de la cultura y la ciencia. La misma escultora que regaló la Diana al campus, elaboró esta pieza de aluminio que se ha convertido para muchos en el oficioso logo de la Ciudad Universitaria. Podemos pues, como lo hemos hecho durante dos años en el Centro de Interpretación de la Ciudad Universitaria de Madrid, pasear por nuestro campus, al tiempo que conocemos nuestra historia y que rescatamos y situamos en su lugar a las mujeres que lo vivieron antes, proyectaron en él sus sueños y esfuerzos y a las que, si afinamos bien nuestra mirada atenta, no es tan difícil imaginar felices y viviendo sus vidas en esta Ciudad Universitaria.

⁵⁶ <https://www.ucm.es/la-universidad-en-cifras> (Consultado: 15 de marzo de 2020).

NUEVAS NARRATIVAS PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES 2.0: CREAR, COMPARTIR, VISUALIZAR¹

Matilde Eiroa
Universidad Carlos III de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

Las nuevas modalidades de presentar la Historia basadas en narrativas digitales que interactúan con y para el público no son habituales ni particularmente especializadas. La Red a veces transmite un pasado descontextualizado y acrítico, en el que la complejidad de los procesos históricos está ausente. En la historia de las mujeres coinciden ambas circunstancias: por un lado, la reducida existencia de relatos digitales que expresen la trayectoria del colectivo femenino, y por otro, la carencia de marcos explicativos que identifiquen los retos y dificultades que las mujeres debieron afrontar en las épocas en que vivieron. Superar estos desafíos coyunturales permitiría difundir, visualizar, ampliar y compartir conocimiento de su pasado, reduciendo la brecha de género también en la Web 2.0.

La extensión del uso de las plataformas sociales, el software sencillo y accesible así como el nuevo tipo de relaciones establecidas en la sociedad digital del siglo XXI, han favorecido innovadoras formas de transmisión del pasado cuyas características representan un desafío a la producción historiográfica². No es sólo el cambio físico del soporte papel

¹ Este capítulo es uno de los resultados del proyecto de investigación con referencia RTI 2018-093599-B-100 MCIU/AEI/FEDER, UE.

² Takseva, Tatjana (ed.), *Social software and the evolution of user expertise: future trends in knowledge creation and dissemination* (Hershey, PA, Information Science Reference, 2013).

al digital, sino las peculiaridades que éste presenta, entre las que se encuentra la inclusión de material multimediático, los hipervínculos, la actualización continua y la posibilidad de interactuar de los *webactors* —instituciones públicas, colectivos, fundaciones e individuos particulares que intervienen en Internet— y los denominados *prousers* —los así llamados productores y usuarios de información en la Red—.

En un marco de nuevos procedimientos de creación, transmisión y difusión de contenidos, proponemos como objetivo explorar las características y potencialidades que las nuevas narrativas de la Web 2.0 ofrecen para la historia de las mujeres. Hoy día resulta evidente que todas somos digitales por el medio en el que producimos y difundimos conocimiento. Partimos de la premisa de que el medio digital al menos contribuye a la visualización y a la promoción de su conocimiento, y nos preguntamos si la historia digital puede aportar algo diferente a lo aportado por la producción historiográfica, cuál es su papel en la representación del pasado y qué preguntas surgen de la conectividad y la interactividad.

II. DEFINICIONES Y PROPUESTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Las humanidades digitales han sido definidas como aquel campo en el que convergen las humanidades y la informática en un intento de actualizar y renovar la primera y hacerla convergente con la actualidad tecnológica³. Sin embargo, es necesario deslindar este campo en un doble sentido: por un lado la práctica de la *historia en la era digital*, es decir, el uso de herramientas que todas hacemos al ejercer nuestro trabajo como docentes e investigadoras; y por otro lado *la historia nacida digital*, es decir, el uso y práctica de modos tecnológicos de crear, analizar, gestionar el conocimiento, es decir, de sumergirse en nuevas formas de pensar atendiendo a los parámetros de lo digital y en novedosos modelos interpretativos basándose en las especificidades del entorno virtual y en las fuentes nacidas digitales. Desde nuestro punto de vista,

³ Spence, Paul, «Centros y fronteras: el panorama internacional de las Humanidades Digitales», en Sagrario López y Nieves Pena (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro* (La Coruña, Congreso Internacional Humanidades Digitales Hispánicas, 2014), pp. 37-61. Schreibman, Susan, Siemens, Ray y Unsworth, John (eds.), *A New Companion to Digital Humanities* (Oxford, Wiley-Blackwell, 2016)

ambas no son excluyentes, se entremezclan en los distintos formatos electrónicos e incluso proyectan problemas parecidos⁴.

En España la obra de referencia de Anacleto Pons da cuenta del amplio espectro que abre Internet para las humanidades y las dificultades a las que ha de enfrentarse la historiografía⁵. A. Rodríguez de las Heras, Chimo Soler o Francisco Fernández Izquierdo, entre otros, son los pioneros en España del análisis y de las posibilidades que ofrece la imagen, el sonido o la fotografía en Internet⁶. Asimismo, en el contexto de congresos sobre la historia y el trabajo del historiador en el entorno digital, se están abriendo caminos de reflexión y propuestas metodológicas que invitan a nuevos planteamientos y procedimientos ante el desafío de la disciplina y su sitio entre otras que están tomando iniciativas al respecto, como la filología o la arqueología⁷. En cualquier caso, la historia es la misma en la búsqueda del pasado de la humanidad en el tiempo y mantiene una metodología que arranca del análisis de las huellas que han dejado los seres humanos, si bien ha de incorporar huellas propias de las sociedades avanzadas del siglo xx y xxi.

Este reto anima a averiguar qué tipo de documentos y conocimiento están generando las generaciones actuales y si proporcionan otras formas de conocer el pasado. Para ello debemos entender cómo funcionan

⁴ Eiroa, Matilde, «El pasado en el presente: el conocimiento historiográfico en las fuentes digitales», *Ayer*, 110 (2) (2018), pp. 83-109. http://www.revistaayer.com/sites/default/files/articulos/110-3-ayer110_HistDigital_APons_MEiroa.pdf

⁵ Entre algunos trabajos señalaremos, Pons, Anacleto, *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas* (Madrid, Siglo XXI, 2013). Del mismo autor: «El pasado fue analógico. El futuro es digital. Nuevas formas de escritura histórica», *Ayer*, 110, 2 (2018), pp. 19-50, http://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/110-1-ayer110_HistDigital_APons_MEiroa.pdf. «La historia maleable. A propósito de Internet», *Hispania. Revista española de Historia*, LXVI, 222 (2008), pp. 109-130. «Guardar como: la historia y las fuentes digitales», *Historia Crítica* 43 (2011), pp. 38-61.

⁶ Rojas Castro, Antonio: «El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España», *Caracteres*, 2 (2013), pp. 10-53, <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/el-mapa-y-el-territorio/>

⁷ Algunas asociaciones como la Asociación de Historia Contemporánea están organizando talleres al respecto. Véase, por ejemplo, el organizado en el XII Congreso de la Asociación (Madrid, septiembre de 2014), el Taller 28 en el XIII Congreso (Albacete, septiembre de 2016), el 4 en el XIV Congreso (Alicante, septiembre 2018) (http://www.ahistcon.org/congresos/congresos_ahc) o el Taller E-48 en el Congreso La España actual (Cádiz, mayo de 2017), por citar sólo algunas iniciativas puestas en marcha al respecto.

las redes y otros formatos del entorno 2.0 —blogs, webs o plataformas sociales y audiovisuales como Youtube e Instagram— y tener la capacidad de abordar de forma crítica los contenidos en línea para saber qué está ocurriendo, qué mensajes se filtran y cuáles son las causas de la presencia de nuevos actores en la historiografía.

III. CARACTERÍSTICAS DE LAS NUEVAS NARRATIVAS 2.0

El paso de la Web 1.0 a la 2.0 a comienzos de este siglo, abrió el camino a narrativas que presentan un relato distinto y una forma de transmisión sujeta a las características de los géneros y formatos de Internet que sugieren reflexiones epistemológicas y heurísticas ante estas formas de exploración y transferencia del pasado a la actualidad. En numerosas ocasiones son creadas por personal ajeno a la investigación académica, pero dueño de una enorme cantidad de documentación privada o pública que decide convertirse en agente memorial. En gran medida son formas públicas de conocimiento histórico aparecidas con la expansión de las memorias privadas, a veces inmersas en una visión muy subjetiva o en la creación de leyendas que no responden a la veracidad de los acontecimientos.

Los contenidos difundidos en la Web 2.0 tienen particularidades entre las que se encuentran, en primer lugar, el hecho que la información no sigue una ordenación redaccional estructurada como en los soportes tradicionales, proponiendo caminos no secuenciales y multidireccionales a través de los hipertextos, es decir, enlaces que permiten trasladarnos a otras partes del mismo documento o a documentos externos. De este modo se incita al lector que elija el orden de la lectura, la selección de los contenidos, las imágenes o el sonido. Esta estructura fragmentada contribuye a que los usuarios sean activos en la discriminación de los contenidos y, por tanto, en la construcción del relato y la lectura diferente del mismo texto digital.

En segundo lugar, en estas narrativas convergen varios medios, como fotografías, videos, testimonios orales, o infografías, una multi-mediación que tiene un importante efecto sobre la información. Estos elementos invitan a la observación del discurso, los escenarios, los personajes, los ruidos y el entorno donde tuvieron lugar los acontecimientos, acercando a un conocimiento más cierto, de mayores dosis de veracidad, con lo que ello puede implicar de acentuación del drama o de exaltación de un evento memorable. Aunque también puede sugerir la

banalización de situaciones trágicas y, en consecuencia, traslucen una imagen manipulada, irreal, fruto de las intenciones de la propaganda de un determinado régimen político. Un ejemplo es la mayor parte de las fotografías de época de mujeres en las cárceles franquistas, donde aparecen bien vestidas, bien peinadas, sonrientes..., escondiendo la realidad de estos espacios y las malas condiciones higiénicas y alimentarias en las que vivían.

En tercer lugar, estas narrativas a menudo se realizan de forma colaborativa, compartida o interactiva, un método consistente en el intercambio de información entre lectores, usuarios y/o investigadores, interviniendo en el incremento de datos, o en su corrección y precisión. Proyectos, entre otros, como *Todos los Nombres* o *E-xiliad@s* construyen de este modo las microbiografías que contienen sus plataformas⁸. En la Web son muchos los actores activos que nunca habían participado en espacios públicos, pero las tecnologías informáticas han dado la posibilidad de constituirse en un gran caudal informativo que crea, difunde y distribuye información histórica y fuentes primarias digitales cuya validez y credibilidad ha de ser valorada.

En cuarto lugar, los relatos se construyen en formatos o géneros, cada uno con una complejidad técnica y con características peculiares que afectan a los contenidos. Al igual que en la documentación tradicional no es igual un despacho de un embajador que una anotación de un diario personal, en Internet no es lo mismo un tuit que un post en un blog. Son los emisores quienes deciden la forma en la que quieren trasladar los contenidos y según elijan una u otra la narración es diferente. Las redes sociales están concebidas para compartir y difundir noticias de forma breve acompañadas de imágenes o recursos audiovisuales. En los muros de Facebook es posible extender más la información, pero en Twitter el máximo de 280 caracteres no permite textos con mucho desarrollo, si bien es habitual la apertura de los denominados «hilos» o cadenas de tuits que permiten una explicación mayor.

Sacar provecho del uso de Twitter como historiadora no es fácil, aunque el centenario de la I Guerra Mundial ha animado a muchos profesionales a tuitear para sumarse a la gran corriente social y académica que conmemoró esta fecha. Habitualmente se utiliza para distribuir noticias, expresar opinión, promoción personal y también para mante-

⁸ Todos los Nombres (22 de abril de 2020): <http://www.todoslosnombres.org/>. Proyecto E-xiliad@s (22 de abril de 2020): <https://www.exiliadosrepublicanos.info/es>

ner nuevas formas de participación democrática, canales de información ajenos a los tradicionales o conocimiento colaborativo. Se presenta como la participación inmediata de los ciudadanos en la gran esfera pública, ahora digital, y ha sido poco analizado por la historiografía. Esta red social crea fuentes primarias y no es posible obviarla puesto que los testigos se expresan en primera persona, añaden autobiografías, ego documentos, imágenes, videos, y otro material audiovisual de gran riqueza histórica. Un modo muy común de participar en Twitter es usando "lo que ocurrió hoy", una fórmula cuya línea temporal es una elección primordial para la escritura de tuits. Es el caso, entre otros de las cuentas @inesgce⁹ o Tiempo Real G.Civil¹⁰.

Por su parte, los blogs, también denominados *weblogs*, están concebidos a modo de nuevos diarios en los que informar y opinar sobre temas variados, entre los que se encuentran experiencias vitales y trayectorias privadas¹¹. Podrían ser considerados como websites personales, pero más dinámicos, basados en el principio de los microcontenidos, la actualización frecuente, la periodicidad irregular —diaria, semanal, mensual o incluso puede ser interrumpida durante meses—, y una estructura organizativa presentada de forma cronológicamente inversa. Este nuevo diario o cuaderno personal online se alimenta de reflexiones o informaciones —posts—, que pueden ser ensayos largos acompañados de fotografías, grabaciones audiovisuales, recursos digitalizados o noticias de prensa. Los *posts* forman una cadena de pensamientos con las distintas anotaciones y fragmentos organizados por fechas y categorías, factibles de revisar y corregir cuantas veces sea necesario. Esta posibilidad de rectificación y la interacción propuesta a los lectores a través de herramientas que permiten opinar, participar, enviar links, imágenes o cualquier tipo de elemento, consiguen una participación directa en la construcción de los contenidos.

⁹ @inesgce (25 de abril de 2020): <https://twitter.com/inesgce>

¹⁰ @GuerraCivil_TR (25 de abril de 2020): https://twitter.com/GuerraCivil_TR

¹¹ Papacharissi, Zizi: «The Self Online: The Utility of Personal Home Pages», *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 46, 3 (2002) pp. 346-368. doi: http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem4603_3. Eiroa, Matilde: «Primary sources for a digital-born history: the Hispanic blogosphere on the Spanish Civil War and Franco's regime», *Culture and History Digital Journal*, 7, 2 (2018), pp. e016, <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/144/474> doi: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2018.016>.

Algunos historiadores han hecho uso de esta nueva plataforma de distribución de contenidos para actividades docentes —sobre todo materiales didácticos—, investigadoras —difusión de resultados de investigación o artículos—, y divulgativas¹². Algunos combinan las tareas de la academia con análisis culturales, bibliográficos, como los creados por Analet Pons y Justo Serna¹³. El de Lucía Prieto ofrece una parte importante de la investigación territorial que realiza esta investigadora¹⁴. Esta es la línea que sigue el de Ángel Viñas, quien adelanta sus pesquisas en sus posts, además de fomentar el debate y el comentario historiográfico¹⁵. El creado por Ricardo Robledo, «Conversación sobre la Historia», se ha configurado como un relevante enclave de debate sobre temas de interés e informativo de novedades editoriales¹⁶. Los ejemplos se multiplican en la plataforma Hypotheses, Blogs de Humanidades y Ciencias Sociales¹⁷.

Fuera del ámbito español destaca la actividad de Claire Potter de la Universidad de Wesleyan, Mary Beard de la Universidad de Cambridge, quien mezcla contenidos de la antigüedad clásica con el mundo contemporáneo¹⁸ o el blog de Heroínas¹⁹. Incluso se elaboran relaciones de los mejores blogs, como el de *Women of History e History and Women*, en el que comparten microbiografías, novedades editoriales y reseñas historiográficas²⁰.

¹² En la dirección <https://bloggingforhistorians.wordpress.com/> ofrecen ayuda y orientación para los historiadores que deseen crear su propio blog. Poyntz, Nicholas: «History Blogs», *History Today*, 60, 5 (2010), p 37. <https://www.historytoday.com/archive/digital-history-history-blogs>. Cole, Juan: «Blogging Current Affairs History», *Journal of Contemporary History*, 46, 3 (2011), pp. 658-670, <https://www.jstor.org/stable/41305351?seq=1>

¹³ Blog de Analet Pons (25 de abril de 2020): <http://clionauta.hypotheses.org/14010>; Justo Serna (25 de abril de 2020): <https://justoser-na.com/>.

¹⁴ Lucía Prieto (25 de abril de 2020): <https://luciaprieto.wordpress.com/>

¹⁵ Ángel Viñas (25 de abril de 2020): <http://www.angelvinas.es/>

¹⁶ Ricardo Robledo (25 de abril de 2020): <https://conversacionsobrehistoria.info/>

¹⁷ Hypotheses, Blog de Humanidades y Ciencias Sociales (25 de abril de 2020): <https://es.hypotheses.org/>

¹⁸ Mary Beard es profesora de estudios clásicos y autora del blog A Don's Life, publicado en *The Times* como una columna regular. Véase en: http://timesonline.typepad.com/dons_life/. También tiene cuenta en twitter con más de 253 mil seguidores: @wmarybeard (25 de abril de 2020): <https://twitter.com/wmarybeard?lang=es>

¹⁹ Heroínas (28 de abril de 2020): <http://www.heroinas.net/>

²⁰ HistoryDegree.net (28 de abril de 2020): «The best history blogs to follow in 2018-2019», <https://www.historydegree.net/history-blog/>

Estos nuevos cuadernos virtuales operan como vehículos para la autoexpresión y el empoderamiento al permitir la difusión en un espacio de escritura personal, aunque su naturaleza pública y online invita a la interactividad con los seguidores²¹. Algunos estudios sobre blogs han valorado las diferencias entre géneros en materia de diseño o contenidos, y han advertido acerca de la relación entre lenguaje, género y discurso en estos géneros de expresión virtual²². Parece que las características y posibilidades de los blogs, comparables a los antiguos diarios o cuadernos de bitácoras, tienen cierta empatía con el género femenino. Entre sus conclusiones figura la idea de que ciertas formas de escritura se han asociado tradicionalmente a un género o a otro. Los rumores y las noticias familiares y de la vida cotidiana o la escritura de la experiencia vital propia, se han considerado propias de la actividad femenina, y los diarios son un ejemplo de ello. Mientras que los textos científicos se asocian más a la actividad masculina y a valores como la racionalidad y la objetividad. Las mujeres construyen blogs de contenidos más personales y familiares, mientras que los hombres prefieren los tipo filtro, es decir, los orientados a la información especializada que se propaga por la web²³. Esta división implica, igualmente, representaciones estilísticas diferentes: mientras que los diarios emplean un lenguaje personal y emocional, la escritura científica es más impersonal.

Del mismo modo las páginas web resultan una vía interesante para la transmisión de información. Son un formato más estático y generalmente utilizado por instituciones o colectivos que las alimentan periódicamente cuando hay novedades destacables. Sobre las mujeres hay numerosas páginas que cuentan su historia fruto de los resultados de los trabajos museísticos, de equipos de investigación o de organismos con gran capacidad creadora²⁴.

²¹ Schau, Hope Jensen and Gilly, Mary C.: «We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space», *Journal of Consumer Research*, 30, 3 (2003), pp. 385-404. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/378616>

²² Herring, Susan and Paolillo, John: «Gender and genre variation in weblogs», *Journal of Sociolinguistics*, 10 (2006), pp. 439-459.

²³ Wei, Lu: «Filter blogs vs. Personal Journals: understanding the knowledge production gap on the Internet», *Journal of Computer Mediated Communication*, 14 (2009), pp. 532-558. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1083-6101.2009.01452.x>

²⁴ Entre otros ejemplos, veáanse National Women's History Museum (28 de abril de 2020): «Women's History», <https://www.womenshistory.org/womens-history>, Feminist Majority Foundation (22 de abril de 2020): «Women's History Collection», <https://www.feminist.org/research/history.asp>.

Estos formatos virtuales tienen una enorme potencialidad para la historia de las mujeres, tanto en su modalidad ya mencionada de *historia en la era digital*, con la incorporación en ellos de material histórico digitalizado existente en los archivos y centros de documentación, como en la *historia nacida digital*, es decir, con la creación de espacios virtuales donde exponer fuentes, materiales y relatos 2.0 que están dejando las sociedades actuales.

IV. MUJERES EN LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO: UNA BRECHA DE GÉNERO EN EL ENTORNO DIGITAL

La Guerra Civil y el Franquismo son las dos épocas históricas que mayor número de publicaciones han generado y generan en la historiografía. Esta circunstancia se entiende porque ambas constituyen dos hitos fundamentales para entender la evolución política, económica, social y cultural de España del último siglo y la actualidad. Cada generación plantea nuevos interrogantes cuyas respuestas se buscan tanto en la nueva documentación que se libera de los archivos como en la revisión de la ya conocida. Uno de los aspectos que ha despertado mayor atención en los últimos años ha sido el de la participación de las mujeres en la guerra y su situación en el franquismo, un aspecto que ha llevado a profundizar en el papel de las milicianas, las políticas, las propagandistas, las brigadistas y otros muchos que hasta hace poco apenas habían sido esbozados²⁵.

En el entorno digital las contribuciones institucionales, académicas, individuales y de los colectivos del movimiento por la memoria histórica no han dejado de crecer desde comienzos del siglo XXI. La denominada Ley de Memoria Histórica de 2007 animó a numerosos actores sociales a participar en Internet con el fin de difundir y compartir recursos y

²⁵ Un balance de las publicaciones en Martínez Rus, Ana: «Mujeres y guerra civil: un balance historiográfico», *Studia Histórica. Historia contemporánea*, 32 (2014), pp. 333-343. Posteriormente a esta aportación se han publicado más obras, entre otras, Martínez Rus, Ana: *Milicianas. Mujeres republicanas combatientes*, Madrid, Los libros de La Catarata, 2018. Jirku, Gusti; *Nosotras estamos con vosotros*, Madrid, El Boletín, 2018. Blasco, Inmaculada: «Género y franquismo: un balance historiográfico», En Aarón León (coord.), *El Franquismo en Canarias. Actas del Encuentro de Historia sobre el franquismo en Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, Le Canarien ediciones, 2014), pp. 69-88.

noticias vinculados a la memoria y la actividad reivindicativa que han protagonizado. Muchos consideran que sus aportaciones son un antídoto frente al silencio o la ausencia de políticas de memoria en España y se presentan como portavoces frente a esta situación adversa. Con esta percepción, han asumido el papel de transmisores de memoria contribuyendo con materiales para reclamar atención pública y lograr las reivindicaciones que demandan frente a un discurso oficial heredado del franquismo que obvia a los perdedores y víctimas de la dictadura.

Cuando se afirma que todo se encuentra en Internet y que todos están en Internet, incurrimos en un grave error porque ni está toda la sociedad ni está de igual manera. Un estudio de 2008 realizado por el Instituto de Estudios de la Mujer revelaba que la brecha digital —la diferencia entre personas y países en el acceso a las nuevas tecnologías— afectaba en mayor medida a las mujeres que a los hombres, por lo que se puede considerar que la brecha de género digital es una realidad al analizar el acceso y la utilización de las nuevas tecnologías y las herramientas virtuales²⁶. Es posible encontrar en la red bastante presencia femenina en contenidos que tratan sobre la historia general de la época, como en las páginas de *Todos los Nombres*, *Todos los Rostros*, *Nomes e Voces*, en la web de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH) o en la de *Federación de Foros por la Memoria*. Normalmente aparecen en las secciones dedicadas a la búsqueda de víctimas y en las microbiografías. Pero a veces es difícil encontrarlas porque la información no está catalogada por género.

Los espacios virtuales específicos dedicados a mujeres son minoría con respecto a las creadas en memoria de acontecimientos genéricos o en homenaje a los hombres de la época. Para el análisis de esta situación nos hemos basado en la base de datos del proyecto HISMEDI, contingente de más de 1300 registros de blogs, páginas web, youtube, boletines y redes sociales sobre la Guerra Civil y el franquismo²⁷.

²⁶ Red2Red Consultores: *Mujeres y nuevas tecnologías de la información y la comunicación*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008.

²⁷ Proyecto HISMEDI (14 de abril de 2020): <http://uc3m.libguides.com/hismedi>

1. Las webactoras y los formatos preferentes

El análisis de las mujeres responsables de los distintos formatos digitales, indica la existencia de una brecha de género, confirmando las conclusiones mencionadas para la presencia desigual de las mujeres en Internet. Mariluz Congosto ofreció cifras de 2016 sobre el uso que se hacía de las redes sociales. Facebook, Instagram y Tuenti eran más utilizadas por mujeres que por hombres, pero en el resto de las plataformas había una brecha contraria a la mujer. También los datos revelaban otras diferencias: la edad —los mayores de 65 presentes en Facebook no llegaban al 50%—; la clase social —los estudiantes accedían más, mientras que los agricultores y los pensionistas eran minoritarios—; e incluso se señalaba que los encuestados de izquierdas eran más activos en las redes²⁸. Los datos de 2019 mostraron pocos cambios en esta situación. Especialmente llamativa es la baja presencia femenina en Twitter, la red social más activa, pública e instantánea con alrededor de un 33% frente al uso que realizan los hombres, o en LinkedIn, una red social concebida para la promoción curricular, los contactos con empresas y la búsqueda de empleo, donde sólo están el 45% de las mujeres²⁹.

En el ecosistema de la memoria digital, las mujeres son autoras exclusivas de un reducido número de websites y blogs y su presencia es menor en Facebook y Twitter. Ellas están presentes en un 8-9% de las contribuciones, bien como autoras exclusivas, bien en co-autoría con hombres, mucho más activos en la Red. Si cuantificamos las aportaciones en las que ellas son únicas emisoras, estamos ante un 7,5%. Estas cifras, además, son algo engañosas, porque hay mujeres que gestionan varios sitios y son responsables de más de una red social, como Facebook y Twitter. Algunas blogueras mantienen varias páginas con información especializada. Es el caso, por ejemplo, de M.^a José Barreiro que mantiene siete blogs y de María Torres que gestiona dos —uno de

²⁸ Congosto, Mariluz: «Métodos de investigación con datos sociales», Seminario teórico-metodológico con fuentes nativas digitales, 24 de enero de 2017, Proyecto HIS-MEDI (14 de abril de 2020): <http://uc3m.libguides.com/c.php?g=521884&p=4033319> Tercer video. Minuto 00:37:28.

²⁹ Mejía, Juan Carlos (20 de abril de 2020): «Estadísticas de redes sociales 2019», <https://www.juanmejia.com/marketing-digital/estadisticas-de-redes-sociales-usuarios-de-facebook-instagram-linkedin-twitter-whatsapp-y-otros-infografia/>

ellos junto a un hombre—, y además tiene perfil personal en Facebook y cuenta en Twitter³⁰.

El análisis de los blogs escritos por mujeres sobre la Guerra Civil y el Franquismo revela que las blogueras dedican las páginas de sus cuadernos virtuales a sus familias, bien sea como homenaje a antecesores fusilados, desaparecidos o exiliados, niños robados o lo que podríamos considerar contenidos más privados vinculados a la historia familiar, pero estos contenidos también los encontramos en los hombres responsables de estos formatos³¹. Es decir, encontramos elementos comunes entre ambos sexos a la hora de reivindicar la memoria de sus allegados.

Las autoras de estas bitácoras son, en su inmensa mayoría, ajenas al ámbito académico y, en consecuencia, no están obligadas a cumplir con la normativa metodológica de la investigación, como el compromiso de obtener la información de archivos o contrastar fuentes. En numerosas ocasiones muestran una importante carga opinativa en la que predomina la perspectiva individual, con la utilización de la primera persona en los textos. Este tipo de elementos supone un reto para la historiografía, puesto que son materiales expuestos al libre acceso y para su uso profesional deben ser sometidos a las debidas pruebas de verificación de los contenidos.

La diferencia entre géneros es evidente cuando nos detenemos en la búsqueda de elementos digitales específicos sobre la historia y la memoria de las mujeres. Es interesante señalar que la mayoría de las *webac-toras* no les dedican sus espacios virtuales. Las bloggers anteriormente citadas son un ejemplo de ello —M.^a José Barreiro y María Torres—. Sus bitácoras se refieren más bien a la memoria general de la guerra y el franquismo, a las novedades del movimiento memorial o a la contribución contra el olvido, como Cristina Calandre, cuyo blog está destinado a la memoria de su abuelo, el doctor Calandre³². En Twitter, por ejemplo, tenemos algunos ejemplos en esta línea muy activos, como @inesgce,

³⁰ Torres, María (25 de abril de 2020): *Búscame en el ciclo de la vida*, <http://www.buscameenelciclodela vida.com/>. Su blog es uno de los más visitados por los internautas. Cuenta también con página en Facebook, del mismo nombre: @Blog.B.enelciclodela vida, <https://www.facebook.com/Blog.B.enelciclodela vida/>. En twitter figura en @Buscameblog: <https://twitter.com/Buscameblog>

³¹ Herring, Susan y Paolillo, Johan: «Gender and genre variation in weblogs», *Journal of Sociolinguistics*, 10 (2006), pp. 439-459.

³² Calandre, Cristina ((25 de abril de 2020): *Dr. Luis Calandre Ibáñez*, <http://drcalandre.blogspot.com/>

que escribe sobre la guerra civil³³, o Lidia Bocanegra responsable de la web del proyecto exiliad@s y de la cuenta del mismo nombre orientada al estudio y la difusión del exilio republicano de 1939³⁴.

El canal de Youtube es también expresivo de la potencialidad de la actividad de las mujeres en Internet. Generalmente, ellas no son productoras de videos y documentales en esta plataforma, ahondando en una brecha evidente en este ámbito del audiovisual digital, pero son protagonistas de muchas grabaciones. A veces cuentan sus propias vivencias con gran expresividad y apertura de sentimientos, y otras cuentan con orgullo las que vivieron sus padres, hijos y maridos. Este canal brinda la oportunidad de ver y escuchar memorias personales en libre acceso, una circunstancia que no suele ocurrir en la recogida de fuentes orales por el sistema analógico, en el que, como mucho, se puede oír la grabación, pero no visualizar los gestos, el escenario, los silencios y el resto de indicadores tan elocuentes de la comunicación no verbal.

En suma, las mujeres son emisoras, pocas emisoras, cuyos formatos preferentes son los blogs, twitter y su colaboración en Youtube con testimonios. Su presencia como autoras resulta, por tanto, muy reducido y confirma la brecha digital de género que también es comprobable en otros ámbitos culturales y científicos.

2. Temáticas y contenidos frecuentes

Los contenidos de la red digital de relatos sobre mujeres en la Guerra Civil y el Franquismo se centran en aspectos concretos vinculados a la violencia que sufrieron y a la represión, como las cárceles, campos de concentración y exilio expresados a través de páginas web, documentales con testimonios o programas con la intervención de especialistas. Igualmente son frecuentes los espacios dedicados a la situación de la mujer en el franquismo, en gran parte tomados de la digitalización de los documentales de NODO y de las actividades de difusión académicas, como seminarios o congresos³⁵.

³³ @inesgce (25 de abril de 2020): <https://twitter.com/inesgce>

³⁴ e-xiliad@s Proyecto (25 de abril de 2020): <https://twitter.com/exiliadas>
<http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/mujeres-exilio>

³⁵ Egido, Ángeles y Eiroa, Matilde: «Redes sociales, historia y memoria digital de la represión de mujeres en el Franquismo» *Revista de Historiografía*, 27 (2017), pp. 341-361.

Las mujeres en la Guerra Civil y su actuación en los frentes y la retaguardia está representada en páginas y plataformas sociales donde se cuenta la figura de la miliciana, las tareas que realizaron en los frentes³⁶, su papel en la retaguardia, los fusilamientos —como las Trece Rosas, las 15 de Grazalema o las 17 Mujeres de Guillena—, además de discursos de políticas como Dolores Ibárruri, animando a la lucha, o el grupo anarquista de Mujeres Libres³⁷. Se trata, por lo general, de documentos elaborados por asociaciones y colectivos de memoria basados en las aportaciones de testigos y en la memoria colectiva. Se configuran a modo de breves piezas digitales factibles de utilizar por su valor testimonial.

Ejemplos como las páginas de la Cárcel de Ventas (Madrid) y Les Corts, basadas en el trabajo del historiador Fernando Hernández Holgado, no son habituales en el panorama virtual. En ambas se ofrece una historia transmedia que ayuda a entender mejor la prisión en cuanto que permite la visualización del lugar donde se ubicó, testimonios de las presas, documentos de la administración carcelaria, fotografías, el contexto histórico y cronológico, así como enlaces a actividades y recursos relacionados³⁸. En definitiva, una recreación bastante fiel de este pasado traumático cuya fiabilidad le hace útil para la investigación, la didáctica y la divulgación³⁹.

³⁶ Guerra Civil Española (25 de abril de 2020): «Ellas en la guerra», <https://www.combatientes.es/MujeresqueaparecenenelDOMDN.htm>.

³⁷ Proyecto HISMEDI (14 de abril de 2020): «Mujeres en la Guerra civil española», en Exposición Virtual *Las Mujeres como agentes y protagonistas de la historia y la memoria digital*, <http://evi.linhd.uned.es/projects/hismedi/om/exhibits/show/las-mujeres-como-agentes-de-la>

³⁸ Cárcel de Ventas, Madrid, 1931-1969 (25 de abril de 2020): <https://carceldeventas.madrid.es/>. Memoria prisión de mujeres de Les Corts, Barcelona, 1939-1955 (25 de abril de 2020): <http://www.presodelescorts.org/es>.

³⁹ Hernández Holgado, Fernando: «Memoria pública y digital sobre dos cárceles femeninas del franquismo», *Historia y Memoria*, 21 (2020), pp. 173-198. Del mismo autor: «Presodelescorts.org. Las nuevas tecnologías al servicio de la memoria y la historia de la prisión de mujeres de Les Corts (Barcelona 1939-1955)», en Pilar Amador y Rosario Ruiz (eds.), *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres* (Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2007), pp. 171-181. Del mismo autor: «El portal web "carceldeventas.madrid.es". Historia, género y memorias (1933-1969)», Mónica Moreno y otros (coord.), *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019), pp. 286-296.

Otras cárceles, como las de Segovia, Saturrarán o Burgos, se abordan desde diferentes enfoques. En lo que respecta a Segovia destaca un documental basado en los trabajos del historiador Santiago Vega, que da cuenta de la estancia de mujeres en la prisión considerada homologable a la de Burgos para los hombres, un espacio del horror de la represión franquista contra las republicanas⁴⁰. La información sobre la cárcel de Burgos partió de un blog con fines publicitarios del ensayo *Yo fui presa de Franco*, en el que se recogía la historia de 151 mujeres detenidas y encarceladas en aquella prisión. Sin embargo, poco a poco la interactividad con usuarios interesados ha generado la recogida de materiales y entrevistas, convirtiéndose en un enclave virtual de la represión franquista⁴¹. Saturrarán, en cambio, no cuenta con un espacio contextualizado y expresivo de la situación de las mujeres, sino con muestras de los homenajes organizados en recuerdo de las presas, secciones en páginas web y algún relato de ficción y reivindicación⁴². Una de las mujeres encarceladas más emblemáticas fue Matilde Landa, presente tanto en la cuenta de twitter de la Asociación Matilde Landa como en documentales que cuentan su estancia en la cárcel basándose en testimonios y documentos coetáneos⁴³. En esta misma línea se encuentra un documental de referencia como fuente oral en el que diez condenadas a cárcel ofrecen su testimonio⁴⁴.

En lo que respecta a los campos de concentración destaca la web de la Amical de Ravensbrück, una entidad constituida en 2009 en Barcelona con el objetivo de rendir homenaje a las recluidas en este campo nazi, siguiendo la iniciativa de Neus Català, la única superviviente del campo. En su website ofrece información sobre dicho centro y un censo

⁴⁰ Foro por la Memoria Segovia (25 de abril de 2020): *Tras las rejas franquistas*, <https://www.youtube.com/watch?v=z6b2OA950T8>.

⁴¹ Cardero Azofra, Fernando y Cardero Elso, Fernando (22 de abril de 2020): *Yo fui presa de Franco*, <https://yofuipresadefranco.wordpress.com/>.

⁴² Anónimo (22 de abril de 2020): *Homenaje a las mujeres presas en la cárcel de Saturrarán*, <http://www.fosacomun.com/saturrararan.htm>. Quiñonero, Llum (25 de abril de 2020): «Cárcel de mujeres de Saturrarán, 1937-1944», en Llum Quiñonero, *Relatos, cuerpos, historias para ser contadas*, <http://www.llumquinonero.es/2007/04/10/carcel-de-mujeres-de-saturrararan-1937-1944/>.

⁴³ Asociación Matilde Landa (10 de abril de 2020): «@matilde_landa_», https://twitter.com/matilde_landa_. Casanova, César (10 de abril de 2020): *Lágrimas de Mujer*, <https://www.youtube.com/watch?v=DFVfTv8vKHY>.

⁴⁴ Montes Salguero, Jorge (25 de abril de 2020): *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, <https://www.youtube.com/watch?v=-4f5OkQAVpk>.

de deportadas a campos nazis contrastado con fuentes de archivo y bibliografía, proporcionando así una información rigurosa y exhaustiva del perfil de las mujeres recluidas⁴⁵.

La difusión de las cárceles de mujeres cuenta, asimismo, con grabaciones en youtube procedentes del ámbito académico que recogen tanto la actividad de congresos y seminarios como entrevistas a especialistas. La programación cultural de la UNED emitida en su canal digital y en libre acceso es una buena vía divulgativa sobre este aspecto abordado por la investigación. Destacan, entre otros, el programa «Historia viva. Mujeres bajo el franquismo», o el Congreso sobre el Franquismo y la represión de mujeres de 2015⁴⁶.

Sobre el exilio encontramos pocos recursos digitales específicos sobre mujeres. Ellas marcharon junto a sus familias y desempeñaron un papel relevante en la retirada, el traslado y la instalación en los destinos. Se ocuparon de tareas como recuperar la normalidad de la vida familiar, contribuir al sustento económico con trabajos domésticos pagados —como la costura—, o continuar con sus actividades laborales y públicas, en el caso de las líderes de partidos políticos o las profesionales. Muchas habían sido protagonistas en el espacio público en tiempos de la Segunda República (1931-1936) y habían defendido los derechos adquiridos en esos años, como se puede comprobar en la web interactiva *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas*⁴⁷, contingente de breves menciones biográficas de aquellas que fueron agentes de cambio y modernización en los años treinta. Experiencias como la de Dolores Ibárruri o Victoria Kent se pueden escuchar en programas grabados a su vuelta en los años de la transición a la democracia⁴⁸. O en el documental producido en 2013 por Javier Larrauri, en el que se ofrecen testimonios de mujeres que, siendo niñas, tuvieron que salir a pie por la frontera con

⁴⁵ Amics de Ravensbruck (25 de abril de 2020): *L'Amical de Ravensbruck*, <https://www.amicalravensbruck.org/>.

⁴⁶ Véanse en Proyecto HISMEDI (14 de abril de 2020): «La voz de l@s especialistas», en Exposición virtual *Las mujeres como agentes y protagonistas de la Historia y la Memoria Digital*, <http://evi.linhd.uned.es/projects/hismedi/om/exhibits/show/las-mujeres-como-agentes-de-la/la-voz-de-los-especialistas>.

⁴⁷ Navarrete, Ana (25 de abril de 2020): *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas*, <http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/>

⁴⁸ Por ejemplo, en Rtv.es, A la carta Televisión y Radio (22 de abril de 2020): «A fondo. Victoria Kent», <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/fondo-victoria-kent/3619962/>.

Francia huyendo de las tropas franquistas⁴⁹. Sin embargo, su aportación en los duros años del exilio no está suficientemente reflejada en la Red, sino que queda diluida en los numerosos espacios virtuales sobre el exilio republicano⁵⁰.

En lo que respecta a las mujeres en la dictadura, una parte importante de los documentos digitales son composiciones de las grabaciones de NO-DO que remiten a la imagen que el régimen de Franco difundió sobre la mujer, que solía ser la de una señora casada, sumisa, guapa y bien vestida, realizando las tareas del hogar. Estos documentales a menudo ofrecen una trivialización de esta etapa y difunden la idea de un régimen modernizador, en el que las mujeres tienen un papel fundamental en el hogar, un hogar cuya imagen es el orden, la limpieza y disciplina bajo la autoridad paterna. Evidentemente las circunstancias de la censura y la propaganda en tiempos del franquismo están en la raíz de estas imágenes grabadas de una realidad manipulada⁵¹.

Los recursos digitales hablan, asimismo, de temas transversales que abordan cuestiones de justicia, como el proyecto Mujeres, Memoria y Justicia, que investiga y difunde los crímenes de género contra la libertad y la dignidad de las mujeres⁵², o cuestiones culturales como el repositorio Mnemosine, que incluye colecciones sobre mujeres escritoras y traductoras de la década de 1920-1930, posteriormente obligadas al exilio⁵³.

⁴⁹ Larrauri, Javier (25 de abril de 2020): *La luz de aquella tierra*, <https://www.youtube.com/watch?v=8t5f5sRfJT4>.

⁵⁰ Proyecto HISMEDI (14 de abril de 2020): *El exilio republicano: la representación de un fenómeno singular*, Exposición virtual, <http://evi.linhd.uned.es/projects/hismedi/om/exhibits/show/exilio-republicano>

⁵¹ Proyecto HISMEDI (14 de abril de 2020): «Mujeres en la dictadura», en Exposición virtual *Las mujeres como agentes y protagonistas de la Historia y la Memoria Digital*, <http://evi.linhd.uned.es/projects/hismedi/om/exhibits/show/las-mujeres-como-agentes-de-la-la-voz-de-los-especialistas>

⁵² Mujeres, Memoria y Justicia (14 de abril de 2020): <https://mujeresmemoriajusticia.es/>

⁵³ Proyecto Mnemosine (14 de abril de 2020): <http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/>

3. Usos historiográficos y un balance

Desde nuestro punto de vista Internet ofrece la posibilidad de expandir el conocimiento sobre mujeres de diferentes perfiles y épocas, por su capacidad ilimitada y sus facilidades para hacerlas visibles con la difusión de su imagen, su voz o su estética.

Mujeres y hombres prácticamente anónimos han visto la oportunidad de construir y reconstruir un relato transmedia sobre estas etapas cruciales de la historia de España, aportando información de forma directa, posicionando sus recuerdos personales en objetos culturales y actividades que dan un sentido a su experiencia y contribuyen a dar significado histórico y político a los acontecimientos en los que ellos o sus familiares han sido protagonistas o actores. En la mayor parte de los casos la historiografía y la investigación académica han quedado al margen. Son escasos los proyectos de investigación que han volcado sus resultados en la red o que utilizan las posibilidades de crear proyectos de historia digital. Esta situación deja espacio libre para que otros colectivos asuman el papel de transmisores del pasado y se conviertan en los referentes frente a los profesionales.

En cuanto a su utilidad y su aportación al conocimiento, la respuesta no es simple porque la multitud de ejemplos que existen en la actualidad no permiten una sola conclusión. Hay algunos desarrollos digitales basados en fuentes primarias y con metodologías solventes —los mencionados de *Todos los Nombres*, *Todos los Rostros* o la *Amical de Ravensbruck*—, otros se configuran como una fuente primaria en sí misma al aportar materiales de archivos personales y ponerlos a disposición pública —caso del blog de Cristina Calandre sobre su abuelo—. Encontramos también un grupo relevante de contribuciones de carácter memorial, en ocasiones difíciles de contrastar para su uso historiográfico, incluso hay quienes se presentan como espacios reivindicativos de verdad, justicia y reparación. Tampoco faltan los elementos que aspiran a la publicidad de su producto cultural, como *Las mamás belgas*⁵⁴. Es importante, sin embargo, que sean sometidos a procedimientos críticos que determinen su validez y credibilidad. En la actualidad hay fórmulas para comprobar la fiabilidad de un sitio, como la identificación de sus autores, la revelación de sus fuentes, la inclusión de enlaces de referencia, en fin, indicadores que son comunes a la comprobación de la fiabilidad de las fuentes convencionales.

⁵⁴ Tuytens, Sven (25 de abril de 2020): *Las mamás belgas*, <https://lasmamas-belgas.com/trailer/>. Se publicita el libro y el documental obra de este autor.

Los hallazgos que se han presentado en páginas anteriores no son exhaustivos, pero constituyen una muestra relevante de esta materia y época de los que podemos inferir varias conclusiones.

En primer lugar, es evidente la existencia de una brecha digital de género en la representación de la Guerra Civil y el Franquismo, al igual que parece haberla en otras épocas históricas y en temas culturales y científicos habituales en la Red. La brecha se constata en la autoría de los distintos formatos, donde prevalecen los hombres. También en los contenidos, en los que también son mayoritarios los hombres o el hecho histórico general objeto de atención. Esta constatación es llamativa porque no se ajusta a la producción historiográfica sobre la mujer en la Guerra y el Franquismo, que ha ido en aumento en los últimos años. Además, esta carencia resulta un problema de continuidad de la invisibilidad que tradicionalmente han tenido las mujeres, así como de su aislamiento en el entorno tecnológico. Tenemos la posibilidad de hacerlas perceptibles, audibles o visibles, pero hasta el momento los equipos de investigación apenas han hecho uso de las herramientas digitales.

En segundo lugar, estas narrativas digitales remiten al conocimiento de un pasado distinto que ha de ser evaluado por la historiografía. En ellas se ofrecen testimonios de los acontecimientos, fuentes orales, visuales, auditivas, escritas..., componentes que permiten acercarse más al conocimiento de nuestro pasado, ofreciendo un tipo de historia más emotiva y sensitiva, en la que los protagonistas no son líderes sino gente corriente, aunque presentan retos como la comprobación de su veracidad o la credibilidad de las versiones que ofrecen.

En suma, la historia de las mujeres sigue siendo una gran desconocida y su papel en periodos cruciales de la historia de España aún lo es más. Poco a poco vamos encontrando espacios digitales que contienen relaciones de mujeres y su aportación a la sociedad, pero son todavía escasas y es necesario que las mujeres de nuestro pasado sean visibles con toda la potencialidad que tiene Internet a través de sus características principales que son la multimediación, la hipertextualidad y la interacción. Necesitamos este tipo de materiales tanto con un enfoque didáctico como divulgativo y especializado si queremos reducir esa brecha de género también en la sociedad digital y reconvertir los retos de la difusión en oportunidades para conseguir un cambio en el conocimiento de nuestra historia. Desde nuestro punto de vista pueden contribuir a mejorar, compartir, visualizar y expandir el conocimiento sobre las mujeres en nuestra historia, siendo compatibles con las formas tradicionales de transmisión del conocimiento.

ARQUITECTAS DE LA HISTORIA: MOMOWO Y LA VISIBILIDAD DE LAS MUJERES

Esther Rodríguez Ortiz

«Me atrevería a decir que Anónimo, que escribió tantos poemas sin firmarlos, era a menudo una mujer».

Virginia Woolf¹

I. INTRODUCCIÓN

Cuando comencé mi andadura investigadora en el proyecto MOMOWO me invadieron infinidad de emociones. Era un proyecto dedicado a investigar biográfica y creativamente a mujeres que habían dedicado su vida a los ámbitos de la arquitectura, la ingeniería civil, el paisajismo y el diseño industrial. Podría formular aquí la misma pregunta que me hice ¿a cuantas arquitectas conoces?, ¿ingenieras?, ¿paisajistas y diseñadoras industriales?, ¿cómo es la lista de nombres que aparece? Cuando me la formulé en el 2015 no respondí, sencillamente me hice esta pregunta «pero ¿las hay?». Arquitectas reconocidas, con obra en pie, arquitectas con algún tipo de reseña bibliográfica, en ¿España?, en ¿Europa? Se abrió ante mí un desierto absoluto, una tierra por conquistar que removía una total necesidad de ahondar y profundizar en el tema.

Desde luego, esta circunstancia hizo que, de alguna manera, ampliara mi perspectiva hacia lo que me habían hecho estudiar durante mis años de licenciatura en Historia del Arte formulándome

¹ Woolf, Virginia, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2008), p.37.

otra pregunta, o, quizá, varias: ¿Dónde estaban las mujeres dentro de la historia?, ¿No existieron?, ¿Solo habían sido madres, esposas, hermanas, primas?, ¿Dónde estaban las pintoras, las escultoras, las escritoras? ¿Qué lugar ocupan las mujeres en la historia universal? La mujer, en esa historia que nos han contado, ha ocupado el lugar del silencio, en el país del ostracismo. Aunque esto es lo que nos han hecho creer porque una cosa es la historia real, fehaciente, y, otra, la que nos cuentan.

El proyecto MoMoWo para mí se planteó como un verdadero reto. Un reto como el que propongo con la imagen correspondiente a la figura 1. Todas esas obras han sido creadas por mujeres entre las que se encuentra una española mundialmente reconocida. ¿Podrías mencionar alguna de ellas? No bastaba con mostrar sus obras, ni mencionar sus nombres, debían mostrarse sus rostros y esta fue una hazaña aún más compleja que encontrar sus escasos datos biográficos o sus obras firmadas. Para el público en general eran anónimas, y, en cierta medida, sus logros habían sido silenciados a través del transcurso del tiempo.

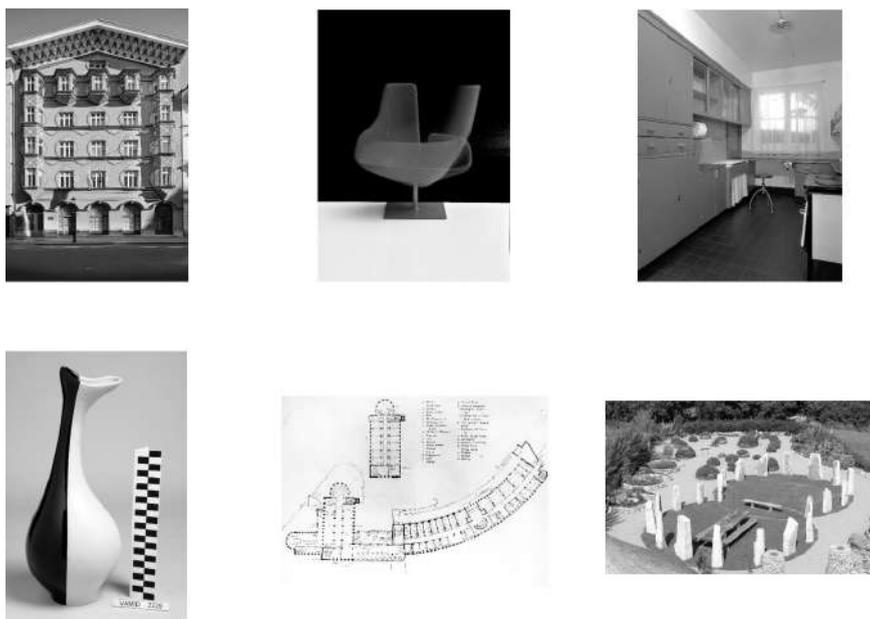


Figura 1. Decoration of the Cooperative Business Bank.
2. Fjord chair. 3. Frankfurt Kitchen. 4. Vase. 5. Lastenlinna Children's Hospital.
6. Brigit's Garden.

El ambicioso marco cronológico del proyecto recoge cien años de historia, a caballo entre el siglo XX y el siglo XXI, y, en cierta medida, aterran las escasas reseñas bibliográficas que publican el nombre de alguna de estas mujeres, y, cuando se hizo, el nombre aludía a su rol de «esposa de», «mujer de». Tanto fue así, que una de las premisas que se decretaron a la hora de abordar las biografías de estas mujeres fue la de ceñirse a su labor profesional eludiendo el plano personal.

II. MOMOWO. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

MOMOWO-women's creativity since the Modern Movement nace bajo la tutela de diversos grupos de investigación formados por arquitectas, diseñadoras industriales, ingenieras civiles, diseñadoras, historiadoras del arte y economistas de seis países europeos. Equipos de investigación especializados en estudios de género, el Movimiento Moderno, el patrimonio cultural, el turismo y el marketing. Un proyecto de investigación multidisciplinar cuyas diversas perspectivas enriquece el propósito de la investigación y de los estudios que salieron a la luz a través de diferentes medios y formatos.

Pero ¿qué es MoMoWo? MoMoWo es un proyecto, (bueno, más bien fue, aunque siga vivo de manera virtual en su página web y RRSS) patrocinado por el programa Europa Creativa que tuvo como objetivo visibilizar y difundir el trabajo de las mujeres que desarrollaron y desarrollan su labor profesional en el ámbito del diseño. Desde una perspectiva interdisciplinar y paneuropea, MoMoWo consideró relevante para la contemporaneidad, desde punto de vista social y cultural, el trabajo de las mujeres en disciplinas como la Arquitectura, el Diseño Industrial e Ingeniería Civil.

Los objetivos y la metodología del proyecto se centraban en: 1. Investigar el trabajo de las mujeres arquitectas, ingenieras civiles y diseñadoras industriales en ámbitos muy masculinizados hasta fechas recientes. 2. Compartir la significativa herencia cultural forjada por las mujeres que trabajan en las profesiones de diseño. 3. Apoyar las actividades culturales internacionales. 4. Fomentar la participación del público a través de nuevas e innovadoras formas de comunicación, tales como el uso de las tecnologías digitales. 5. Estimular el interés y facilitar el acceso a la herencia cultural y creativa europeas, hacia el patrimonio cultural material e inmaterial creado por las mujeres en los campos de la arquitectura y el diseño.

Otro de los objetivos que se pretendió conseguir fue el de estimular y aumentar el valor, tanto de las obras como de los logros, que consiguieron estas mujeres dándolas a conocer a las generaciones actuales, aunque también se aspiró a fortalecer las redes entre las mujeres que se encontraban trabajando activamente en el ámbito de la creatividad.

Este proyecto tuvo una duración de 4 años, comenzando en octubre del 2014 y finalizando en octubre del 2018. Fue financiado con un presupuesto total de un millón ciento cincuenta y siete mil ochocientos noventa y ocho euros y contó con el patrocinio y el apoyo de diecisiete instituciones internacionales vinculadas al ámbito de la arquitectura y de la ingeniería civil, principalmente, siendo uno de los patrocinios más significativos el del DOCOMOMO internacional.

El patrocinio era meramente figurativo y de apoyo, sin ningún tipo de vinculación económica con el proyecto. Las instituciones, una vez conocida la labor que se desempeñaba, decidían hacerse eco de nuestras actividades ayudándonos con su difusión tanto en redes como dentro de sus propias sedes. Algunas, como es el caso del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, decidieron participar en la organización de actividades como el Open Day o la exposición internacional itinerante, expuesta en algunas de los centros de los colegios de arquitectos de España.

¿Quiénes formaron parte de MoMoWo? MoMoWo estuvo formado por un consorcio de universidades y centros de investigación de seis estados miembros de la Unión Europea. Estas siete instituciones están especializadas en Estudios de Género, Patrimonio Cultural, Historia del Movimiento Moderno, Arquitectura, Restauración, Historia del Arte, Marketing, Turismo y Gestión Cultural. Liderado desde el Politécnico de Turín, se contó con un personal humano de unos ochenta y un profesionales, entre los que se encuentran responsables científicos, investigadores y personal de administración.

En cuanto a la organización del trabajo cabe decir que se realizaron distintas propuestas de las actividades entre cada una de las ocho instituciones que conformaron el proyecto. Así, desde la Universidad de Oviedo se propuso la exposición internacional itinerante, desde IADE se propuso el concurso de fotografía, entre otras. Esta organización del trabajo hizo que siempre hubiera un responsable de la actividad estando los demás miembros implicados en la misma mediante la diseminación y la recogida de datos estadísticos. A través de las actividades propuestas por el proyecto, no sólo se realiza una ardua labor de investigación en

esos ámbitos profesionales, sino que, además, se promueve la interacción entre profesionales y el público en general.

Programa PW o Work Programme. Este es el programa de trabajo que seguíamos. En él se detallan cada una de las actividades que debíamos desarrollar entre las que se encuentran las de difusión y recogida de datos estadísticos de cada actividad mediante el uso de una encuesta, y los intervalos de tiempo en los que debía desarrollarse cada punto del programa. El mismo programa se desglosaba en otro basado en la división por actividad, el periodo de tiempo y la institución o instituciones responsables de llevar a cabo la actividad.

¿Qué actividades formaron el grueso de trabajo de MoMoWo? En primer lugar, la base de datos de mujeres arquitectas. En un principio iba a tratarse de una base de datos que englobara tanto obras como documentos bibliográficos, pero se decidió reducir esta compilación a las mujeres profesionales que aparecen representadas en la exposición. La base de datos puede consultarse a través de la página web de MoMoWo y está basada en el sistema del geoposicionamiento.²

Una de las actividades importantes fue la Competición Internacional de diseño gráfico. Todos los miembros del proyecto tenían claro que para poder llegar a más gente se debía contar con una imagen corporativa, como si de una empresa se tratase, y, conociendo la propia naturaleza del proyecto, no podía faltar este punto. Así, se instó a participar en la misma a los alumnos de las escuelas de diseño del ámbito europeo debiendo presentar un logotipo y una serie de diseños de merchandising. Los premios no serían en metálico, sino que se promocionaría a los ganadores a través de una exposición de los trabajos en el Festival de Arquitectura en la Ciudad de Turín, ofreciéndoles visibilidad y contacto con otros profesionales del sector.

La competición internacional de fotografía sería otra de las actividades que pondría en marcha la interacción de fotógrafos profesionales y aficionados con MoMoWo. En este caso se propusieron unas bases en las que debería fotografiarse el día a día de arquitectas, ingenieras o diseñadoras que tuvieran su estudio propio y estuvieran en activo. Los ganadores del concurso expondrían sus fotografías dentro de la exposición internacional itinerante. Se pretendía conseguir con esto, por un lado, dar visibilidad a estas profesionales y por otro, poner en contacto

² <http://www.momowo.eu/database-webgis/>

a los fotógrafos y a las arquitectas para obtener con ello sus propias redes profesionales. La creatividad de los proyectos fotográficos era libre siendo la premisa fundamental que en las imágenes se expusiera la idea del día a día de estas mujeres.

La guía de itinerarios turísticos fue otra de las actividades en la que trabajaron conjuntamente cada uno de los miembros del proyecto. Los itinerarios fueron valorados en común y cada uno se hizo cargo de los que correspondían a su país o ciudad. Desde la Universidad de Oviedo se realizaron los itinerarios correspondientes a Barcelona. Cada uno de ellos muestra rutas mediante las cuales pueden apreciarse las obras más representativas realizadas por arquitectas. A través de la tecnología de realidad aumentada se pretendían ubicar pequeñas pegatinas en cada punto de interés que ofreciera información sobre el elemento arquitectónico. Esta actividad pretendía la colaboración con los puntos de información turística de cada ciudad con el fin de que estas guías fueran repartidas entre el público en general.

La labor de investigación es una constante que está presente en el proyecto desde sus inicios. Por eso los congresos internacionales se pensaron para unir a investigadores de todo el mundo a través de las líneas de investigación de estudios de género, arquitectura, urbanismo, políticas, ingeniería, etc. Así, en septiembre de 2015 se celebró en Leiden, Holanda, el *I Congreso Internacional*, dirigido a trabajos relacionados con las mujeres en el diseño y la arquitectura desde 1918 hasta 1945. En octubre de 2016 tuvo lugar el segundo encuentro científico en el Centro de Investigación de la Academia eslovena de las ciencias y las artes, abarcando el periodo histórico desde 1946 hasta 1968. En octubre del 2017 tuvo lugar el *III Congreso Internacional* organizado por la Universidad de Oviedo aceptando trabajos académicos sobre el rol de las mujeres desde 1969 hasta 1989. Si bien la afluencia de público al principio no fue muy numerosa ésta fue incrementándose con el tiempo gracias a la difusión de estos en redes mediante el uso de etiquetas o hashtags, pero también a través de la propia publicidad del proyecto y sus actividades.

Otra de las actividades que promovía la interacción entre el público en general y las profesionales fue el *Open Day* o jornada de puertas abiertas en los estudios de las mujeres arquitectas. Esta actividad se llevó a cabo durante tres ediciones, se celebró en aquellas ciudades en las que el proyecto tenía sus sedes y el día que se escogió para ella fue el ocho de marzo, fecha representativa por ser el día de la mujer trabajadora. La primera edición tuvo lugar en el 2016, la segunda en el 2017 y la tercera en el 2018. Tanto en Oviedo como en el resto de ciudades

se notó un incremento de participación y de afluencia de público con el paso de los años y eso se debió, sobre todo, a la implicación de los colegios oficiales de arquitectos y a otras instituciones vinculadas al ámbito de la arquitectura, pero también al boca a boca y a la difusión que se hizo en redes. Por ejemplo, en el caso de Oviedo, en el primer año participaron 3 estudios de arquitectas, en el segundo año participaron cinco, dos de ellos fuera de Asturias y en el tercer año y gracias a la difusión de la actividad realizada desde el Consejo superior de Colegios de Arquitectos se consiguió la participación de unos treinta en toda España. Una participación que se vio frustrada por la multitudinaria Huelga General de las Mujeres el 8 de marzo de ese mismo año. En cuanto a la difusión en redes, cada publicación que se hacía iba acompañada de etiquetas como momowo, modern movement women, etc. El uso de estas etiquetas ayuda a localizar más publicaciones de la misma actividad en internet y a conocer el alcance que han tenido.

Esta actividad nos dio la oportunidad de conocer de primera mano en qué consistía el trabajo de estas arquitectas, la casi imposible conciliación laboral y las trabas que se fueron encontrando a la hora de desempeñarse como profesionales. Si bien durante la carrera el espejismo de la igualdad parecía algo real, se disipaba una vez que estas mujeres comenzaban a asentarse como profesionales. Muchas de ellas vieron cómo la firma en sus trabajos era desplazada por la de un hombre.

Pero, la actividad que sin duda tuvo más repercusión mediática, fue la exposición internacional itinerante que, bajo el título «*MoMoWo. 100 proyectos en 100 años. La arquitectura y el diseño de las mujeres europeas (1918-2018)*», se inauguró en Oviedo en Julio de 2016 y ha recorrido seis países europeos. Organizarla nos llevó algo más de un año de intensa labor, y se contó con la participación de un total de 30 investigadores de todos los países miembros del consorcio. La exposición estaba estructurada en cuatro partes bien diferenciadas.

En primer lugar, los paneles explicativos y el panel de juego. Este panel, al menos en la muestra de Oviedo, era un juego que consistía en un mapa de Europa repleto de códigos QR que contenían información cifrada de cada una de las fichas biográficas de las profesionales que se exponían. Si el visitante, al escanear el código, descubría que se trataba de su año de nacimiento, se le obsequiaba con un producto del merchandising del proyecto: un lápiz, un block de notas, o un colgante realizado en madera.

En segundo lugar, el Chronomomowo que fue uno de los paneles más ambiciosos de la muestra. Con él se pretendió dar a conocer, de

forma paralela, por un lado, los logros de las mujeres en ámbitos políticos y sociales, y por el otro, los logros de las mujeres en arquitectura, ingeniería civil, paisajismo o diseño industrial en Europa. En la página web del proyecto se puede consultar de manera completa.

En tercer lugar, formaba parte de la muestra la segunda actividad en la que se requería la interacción del público. Se trata del contenido multimedia donde se recogían cada una de las entradas que, con posterioridad, formarían parte del catálogo, es decir, las 100 obras y las 100 biografías. Las salas expositivas debían contar, para ello, con pantallas y conexión a internet para realizar las consultas o las diferentes búsquedas mediante el año, el nombre de la arquitecta o la obra. En periodo de inactividad las pantallas emitían un pase de imágenes de cada una de las obras.

La cuarta parte de esta exposición estuvo formada por la muestra de los ganadores y finalistas del concurso internacional de fotografía, que, en el caso de Oviedo se optó por exponer estos trabajos en sendos paneles que ocuparon una de las crujías del claustro del edificio histórico de la Universidad. De tal forma que los visitantes primero podían ver las fotografías del día a día de las arquitectas, para pasar a ver la exposición de los 100 trabajos albergada en la Sala de exposiciones.

Realizando una simple búsqueda en *Google* imágenes escribiendo: «MoMoWo exposición» podemos encontrarnos con multitud de resultados que nos conducen a diferentes páginas con contenido sobre la inauguración de la exposición en Oviedo y otras inauguraciones en otros países e incluso en otras provincias de España. Este mar de resultados se debe a la importancia fundamental del uso de las palabras clave que indexan los documentos o cualquier elemento que pueble la red, ya sea un artículo científico, una foto, una página web, etc.

Ese mismo verano, en septiembre, la exposición se inauguró en Lisboa. La propia naturaleza de la muestra era versátil ya que, al constatar de elementos puramente digitales, los archivos se enviaban por wetransfer en formato Illustrator de tal manera que cada responsable del proyecto pudiera modificar los contenidos y adaptar el idioma en función del país en el que se encontrara. Fue el inglés el idioma empleado para la totalidad de los elementos que en la exhibición se mostraba y en otros países se acordó traducir los textos de los paneles al idioma. Esta acción no se llevó a cabo en Oviedo y fue uno de los principales errores para la correcta transmisión del conocimiento tanto sobre el proyecto como del propio contenido de la exposición, ya que no todos los visitantes conocían el idioma.

Los criterios expositivos también eran adaptables, por ejemplo, en Portugal optaron por ubicar en los mupis de la calle los paneles del concurso de fotografía para acercar las obras a los viandantes, el panel de juego lo ubicaron en el suelo y, al tratarse de una institución de diseño, crearon una herramienta que utilizaba realidad aumentada donde los visitantes podían hacerse un selfie dentro de un escenario que se correspondía con una de las obras arquitectónicas expuestas. Esta herramienta permitió a posteriori tener un feedback del número de visitantes, el género, etc., datos que todos y cada una de las sedes expositivas debía recoger para los análisis estadísticos del propio proyecto.

En Liubliana (Eslovenia) a la muestra se le añadieron paneles explicativos sobre arquitectas eslovenas que enriquecieron sin duda el contenido de la muestra. En noviembre estuvo en Grenoble, y se adaptó el diseño de la exposición al espacio limitado del que disponía esta institución. También en Turín, Italia, aunque la inauguración de la exposición se pospuso para que coincidiera con el Simposio final del proyecto. En el caso italiano también se optó por reforzar la información mediante la exposición de vídeos y paneles con información sobre las profesionales italianas tanto históricas como en activo. Aquí también tuvieron que adaptarse los paneles al singular espacio en el que se ubicó la exposición. A principios del 2017, la exposición se inauguró en Eindhoven en Países Bajos. Y estos, repitieron inauguración, ubicándose esta vez en la ciudad de Delft. Pero, además, también hubo una edición de la exposición en el Museo de Artes Aplicadas de Belgrado (República de Serbia), en la Facultad de Arquitectura de STU en Bratislava.

Cuando la exposición se inauguró en Oviedo despertó el interés del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias que quiso organizar una mesa redonda con arquitectas asturianas, además de exponer la muestra de MoMoWo en su sede, la enriquecieron con unos paneles que acogían las trayectorias profesionales de algunas de las arquitectas asturianas más relevantes. Fue sin duda una gran idea y una muy buena oportunidad para ofrecer información sobre arquitectas en activo que sin duda eran desconocidas por el público en general. Esta iniciativa fue aplaudida por los demás Colegios de Arquitectos de España siendo los primeros en acogerla el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Pero también estuvo en Navarra, Mallorca, etc.

Esta itinerancia de la muestra de MoMoWo aparece recogida en diferentes enlaces de páginas web en los que se recoge la información necesaria, e incluso, a veces errónea. Realizando una simple búsqueda llegué a encontrarme cosas tan llamativas como el hecho de decirse que

esta exposición fue «producida por el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias». Este es uno de los problemas que pueblan la red cuando se hace eco de un hecho y es, fundamentalmente, la falta de rigor a la hora de transmitir una noticia, ya que la exposición itinerante internacional es un producto de MoMoWo y no del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

El catálogo de la exposición fue uno de los elementos más laboriosos de realizar tanto para el comité científico como para los investigadores. Se estructura en torno a una introducción, el catálogo de obras que no debía superar una hoja de extensión, el *chronomomowo*, los ensayos temáticos, el concurso internacional de fotografía y los anexos. Se siguieron unas normas de presentación y de citación de los textos que se enviaron desde las instituciones a los investigadores, además, cada investigador debía encargarse personalmente de buscar imágenes tanto de la obra como de las diseñadoras que estuvieran libres de derechos. En muchas ocasiones la búsqueda de imágenes en internet imposibilitó el hecho de hacernos con imágenes de calidad y libres de derechos, lo que nos condujo a entrar en contacto con instituciones de diversos países para realizar la compra de estas imágenes y así, poder utilizarlas en el futuro libro. El contacto con otras instituciones también propició la difusión, la puesta en conocimiento del proyecto y en qué consistía.

El catálogo se coordinó por entero desde la Universidad de Oviedo, en colaboración con Liubliana y Turín. Se destinaron unas 400 copias, más o menos, para ser enviadas a cada uno de los miembros del proyecto con el fin de que cada responsable enviara a las instituciones culturales de su país una copia. Esto se hizo también con las guías turísticas. Una labor de difusión dura, ya que hubo que hacerse con una base de datos de escuelas y facultades de arquitectura, ingeniería y diseño en España, así como también bibliotecas especializadas en esta temática. Se hizo un reparto de catálogos en diversos congresos y en el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. De todas formas, y aunque ya no vuelva a imprimirse y hacerse con una copia en papel sea ya una tarea improbable, el catálogo puede descargarse a través de la página web de MoMoWo en formato pdf, al igual que los demás documentos generados por el proyecto que también se pueden encontrar, gratuitamente, en la página web.

El proyecto se despidió a lo grande mediante la celebración de un symposio internacional en el que participaron investigadores, profesionales y representantes de asociaciones de todo el mundo, como por ejemplo la asociación italiana de mujeres ingenieras y arquitectas, la

asociación de mujeres en la arquitectura de Lisboa y Coimbra, un día una arquitecta de Argentina, el docomomo internacional, etc.

Para terminar, las redes sociales que el proyecto activó desde el primer momento, a las que se dedicaron mucho tiempo gestionándose desde Portugal creando estrategias de contenidos y etiquetas. Pero además de estas redes hay que mencionar el trabajo de difusión realizado por cada uno de los miembros del consorcio, presentando el proyecto en congresos internacionales para crear una red que fue consolidándose conforme iban pasando los años. El proyecto funcionó no solo por la calidad de sus investigadores sino porque se trabajó en él como si fuera una empresa con unos objetivos muy bien definidos entre los que destacó la divulgación de sus contenidos científicos, que aún siguen presentes en la página web.

III. REFLEXIÓN FINAL

Hagamos un ejercicio de reflexión. Cojamos un libro que narre la historia, la historia del arte a través de sus obras y sus autores. Busquemos en él esos nombres de los creadores cuyas obras nos emocionan. Todos son hombres. La pregunta que me hago es la siguiente: ¿dónde están las mujeres? Acaso, ¿no hay creadoras en el ámbito del arte? Algunas pintoras aparecen en siglos de historia. Una historia creada por y para los hombres, porque las mujeres dedicaban su tiempo a otros menesteres considerados como propios de su género. Escribo hoy estas líneas desde la perspectiva que me ofrece el tiempo, dándome la oportunidad de realizar la siguiente reflexión: ¿somos las mujeres quienes estamos realizando una revisión de la historia en busca de esas creadoras, esas pioneras, que fueron abriendo camino a lo que hemos conseguido?, ¿dónde están los hombres dentro de esta revisión?

Es el momento de mi exposición y en la sala hay mayoría de mujeres, apenas uno o dos hombres. Y así ocurrió en cada uno de los congresos y seminarios organizados por el proyecto y otras asociaciones feministas: los hombres son minoría. Lo que me lleva a concluir que tal vez las cuestiones de género importen sólo a aquellas a quienes durante siglos intentaron ocultar. Tal vez creamos que hemos avanzado mucho, lo cual en parte no deja de ser cierto, pero creo que hace falta un cambio radical de mentalidad. Porque la historia debería ser escrita desde una perspectiva igualitaria.

Y sigo preguntándome ¿dónde están los hombres?

Las obras de las mujeres son obras de peor calidad, menores, ínfimas, incomparables, ¡dónde vamos a parar!, a las que realizan ellos, los hombres, sempiternos. Si miro hacia atrás, acomodándome en el poso que deja el tiempo, recuerdo que la sensación que tenía cuando hablaba desde el atril, exponiendo cualquiera de las comunicaciones que presenté en los distintos congresos, solo veía a un público femenino. Y tenía la sensación de que era como aquellas reuniones de *tupper ware* que se hacían en los salones de unas casas regentadas por mujeres y vecinas interesadas en el negocio y en el producto buscando esa ansiada independencia. Todo esto, salvando las distancias, por supuesto, pero ¿Sirve de algo seguir hablando de mujer a mujer sobre los logros que las mujeres han hecho? Sinceramente, tengo mis dudas. Creo que es necesaria más participación masculina, más involucración, y, sobre todo, más comprensión.

El camino hacia la igualdad no es fácil, pero será menos fácil si la otra mitad de la población se niega a escuchar, a comprender, a valorar y a poner en el lugar justo lo que nos corresponde como individuos residentes en un mismo planeta. Estamos en pleno siglo XXI y aún hace cuatro días los museos se han «lanzado» a exponer sus obras desde una perspectiva de género, a poner en relieve a esas mujeres que fueron aplanadas por la historia construida por los hombres. Sí, hemos conseguido mucho, pero no todo. Aún queda mucho por hacer y hay que seguir ampliando la perspectiva.

Llevamos casi dos siglos reivindicando nuestros derechos como mujeres y aún hoy existen dilemas, fronteras, muros que parecen insalvables como podría ser la conciliación laboral, la carga mental y la sempiterna falta de implicación masculina en el cuidado.

La historia que nos han contado es la mitad de la historia. Revisémosla, reescribámosla, y saquemos a la luz esos nombres de mujeres que se escaparon de su camino impuesto para tomar el sendero de su propia aventura personal. Como Zaha Hadid, primera mujer arquitecto en ganar el Premio Pritzker, expresa «ser mujer, inmigrante, árabe, autosuficiente y dibujar extraño no me ha facilitado las cosas. Pero me ha permitido ser».



Figura 2. Helena Kottler Vurnik de Eslovenia, Patricia Urquiola de España, Margarete (Grete) Lihotzky Schütte de Austria, Antonia Campi de Italia, Elsi Naemi Borg de Finlandia y Mary Reynolds de Irlanda.

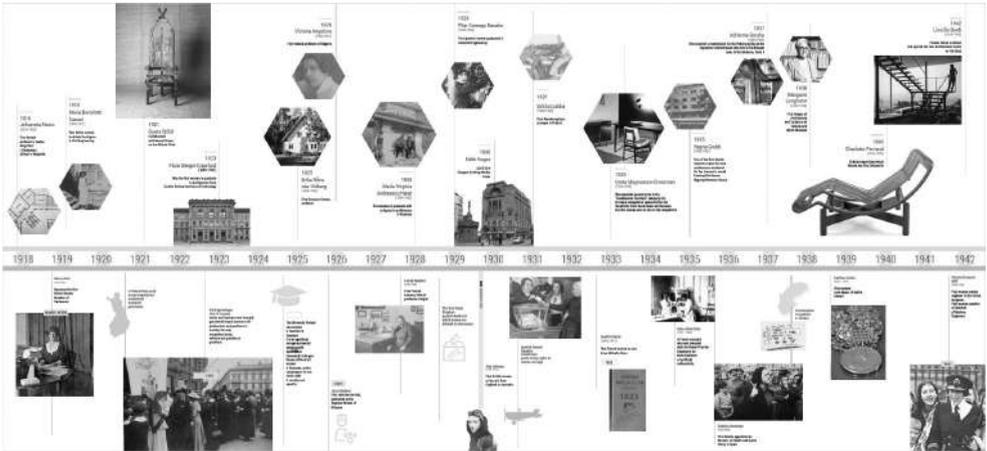


Figura 3. Chronomomowo. Fragmento.

ESTRATEGIAS PARA UNA MEMORIA FEMINISTA EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO PRODUCIDO EN ESPAÑA

Núria Araüna Baró¹

Universidad Rovira i Virgili

I. INTRODUCCIÓN: EL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA PARA UNA MEMORIA FEMINISTA

En este capítulo intentaré presentar algunas ideas en torno al documental audiovisual como artefacto cultural históricamente situado y contingentemente sensible a la proyección de una perspectiva feminista del pasado reciente. Entenderé el documental en sus modulaciones radicales también por cuestiones históricamente situadas; es decir, tomando en consideración la tradición crítica en la que se han inscrito gran parte de los debates en torno a las aperturas emancipadoras de los lenguajes y modos de representación audiovisuales. Dicho de otra forma, a lo largo de la reflexión de las teóricas y realizadoras del documental feminista —aunque también de otro tipo de producciones audiovisuales como la ficción—, desde distintas geografías y períodos de la historia reciente, se ha desarrollado una preocupación por los modos de presentar la realidad histórica². De entre estas inquietudes, destaca la controversia sobre si es necesario romper el presunto «naturalismo» de

¹ Este capítulo es resultado del proyecto «Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020). Proyecto de investigación y creación documental», financiado por una beca Leonardo de la Fundación BBVA.

² Para un resumen de algunas de las cuestiones centrales de los debates académicos en torno a los estudios visuales y el feminismo, ver: Selva, Marta y Solà, Anna, «Imaginarios, memorias y disensos visuales», en Maria de la Fuente (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat* (Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2017), pp. 159-187. Algunas de las ideas de Marta Selva y Anna Solà, funda-

la cámara para activar la reflexión crítica de las espectadoras no sólo alrededor de las imágenes mostradas, sino también y especialmente en torno a este propio proceso de mediatización (tecnológica, subjetiva...). En otras palabras, desde la «militancia audiovisual» se ha cuestionado que sea posible plantear un cine feminista que exija simplemente credulidad acrítica a quién consume un producto audiovisual atendiendo a los códigos de autoridad que le suponemos al documental y a los géneros de no-ficción hegemónicos en general. Este cuestionamiento en el terreno de las representaciones audiovisuales de no-ficción coincide con las reclamaciones de Leyla Elena Troncoso Pérez e Isabel Piper Shafir para una crítica feminista en la escritura de la historia y los procesos de construcción de la memoria social, es decir, una «crítica que apunte a problematizar pretensiones de verdad y de significados absolutos o auténticos (...), atenta a los modos discontinuos y fragmentados de configurar el pasado y a los efectos de las memorias construidas»³.

En las siguientes páginas, indagaré en algunas cuestiones en torno a estrategias feministas empleadas en el documental contemporáneo por parte de un conjunto de realizadoras que, desde la voluntad de contrarrestar el presentismo de las tecnologías mediáticas de «producción de la ignorancia»⁴, intentan establecer no sólo imágenes más ricas del pasado reciente, sino también formas de acceder a estas imágenes que superen las prácticas de consumo de la memoria hegemónica.

Para plantear qué prácticas feministas alberga el documental contemporáneo, es preciso, primero, aproximarse a algunos de los debates fundamentales de la representación documental. El macrogénero documental es un espacio de producción audiovisual que tiene una relación específica, por tradición representacional y por compromiso, con la realidad histórica que representa. No se trata de dar por sentada la veracidad de lo que muestra un documental, sino de observar que la articulación retórica que propone este macrogénero, en un registro de «no-ficción», establece un pacto entre directora, sujetas representadas y espectadoras acerca de la condición factual de lo que se presenta en la pantalla. En

doras de la cooperativa Drac Màgic y la Mostra de Cinema de Dones de Barcelona, se retormaran a lo largo de este capítulo.

³ Troncoso Pérez, Lelya Elena y Piper Shafir, Isabel, «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas», *Athenea Digital*, 15:1 (2015), p.70.

⁴ Broncano, Fernando, *Conocimiento expropiado. Epistemología política en una democracia radical* (Madrid: Akal, 2020).

cualquier caso, a pesar de que el «documental» no tiene unas características definitorias universalmente consensuadas sino que, como diría Rosa María Ganga, define un territorio «amplio y movedido»⁵ de producciones, sí que es una categoría cultural colectivamente reconocible —todas entendemos a qué tipo de producto nos enfrentamos cuando hablamos de documental— a pesar de su heterogeneidad y mutabilidad. De hecho, quizá por su condición marginal respecto a la ficción, el terreno documental ha sido particularmente sensible a las experimentaciones formales⁶. A pesar de definirse como un espacio de «no-ficción», ha incorporado recursos dramáticos y narrativos típicos en la ficción y, con la eclosión de las plataformas digitales de contenidos audiovisuales, ha conseguido una amplia popularidad en formatos seriados.

Esta expansión pública del documental ha coincidido con la preocupación por las políticas de recuperación de la memoria, intensificadas desde la última década del siglo xx⁷. De hecho, aquello que nos presenta una película o serie documental es algo que, por definición, ya ha sucedido y, en este sentido, forma parte no tanto de un pasado plenamente objetivable, sino de un relato sobre lo acaecido. En este sentido, el documental, como artefacto cultural complejo, es a la vez documento de lo que se presenta ante la cámara y también de los modos de contar/mostrar por parte de las autoras del filme. Como otros procesos pedagógicos de memoria, establece una relación discontinua entre el presente en el que se relata, y el pasado al que está remitiendo⁸.

Así, en el contexto de una cultura mediática contemporánea basada en la actualización continua de los contenidos y la fagocitación de los

⁵ Ganga, Rosa María, «Cambios y permanencias en el documental en la era digital», *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (2004), pp. 469-482.

⁶ Para una mirada al auge del documental de autor y experimental en el estado español: Cerdán, Josetxo, «No hacer nada», en Marta Álvarez, Hanna Hartzmann e Immaculada Sánchez Alarcón (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (Madrid: Iberoamericana, 2015), pp. 33-58.

⁷ Gálvez Biesca, Sergio (2010), «Memorias, historia, derechos humanos, políticas públicas. Reflexiones en torno a la práctica historiográfica. Un balance revisitado», en Julio Arostegui y Sergio Gálvez Biesca (eds.), *Generaciones y memoria: la represión franquista. Un balance de los movimientos por la memoria* (Valencia: Universitat de València, 2010), pp: 15-36.

⁸ Bárcena Orbe, Fernando, «Pedagogía de la memoria y transmisión del mundo. Notas para una reflexión», *Con-ciencia social, anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, 15 (2011), pp: 109-118.

debates públicos por parte de las redes sociales, la empresa documental —o, por lo menos, de cierto tipo de documental— es de reposo y echar la vista atrás; recuperar lo que en términos de algunas sería un «secuestro de la memoria» en plena hegemonía de la inmediatez⁹. En esta sociedad en tensión entre la premura amnésica y la nostalgia posmoderna, esta mirada hacia atrás tiene, según Fernando Bárcena Orbe, la capacidad de facilitar una memoria más plena y consciente; es decir, un reconocimiento franco del sufrimiento ajeno y de la derrota consustanciales a la historia humana, para posibilitar una acción de subsanación hacia el presente. Tzvetan Todorov denominó a este proceso una «memoria ejemplar»; es decir, un recuerdo narrado del pasado que se proyecta desde lo particular, sin negar su especificidad, hacia lo público, con el fin de que pueda ser útil como lección colectiva¹⁰. También Isabel Cadenas Cañón recurre a una lectura dialéctica, en términos benjaminianos, de la memoria, como un artefacto siempre en construcción, que pone en relación lo acaecido, junto a sus condiciones de posibilidad, con el presente desde el que se articula o construye esta memoria¹¹. Es en este sentido que la autora reclama una mirada hacia atrás que, a través de proporcionarnos una experiencia de la injusticia, permita proyectar el cambio. Para Cadenas Cañón, la obsesión permanente de la cultura contemporánea con los planes de futuro trazaría un arco conformista; por contra, la energía transformadora, para ella, vendría propulsada por la constatación de un sufrimiento efectivamente sucedido, pretérito, con el que podemos identificarnos: «De nuestro relacionarnos con el pasado nace la rabia, la subversión, la lucha. De nuestra relación con el futuro, la docilidad»¹².

En esta construcción dialéctica y propulsora del cambio cabe apreciar la relación entre los relatos compartidos del pasado y la construc-

⁹ La contraposición entre la cultura de la memoria y una sociedad de la información que promueve la existencia en la inmediatez se expone desde una perspectiva educativa por lo menos desde el cambio de milenio en trabajos como el de Fernando Bárcena Orbe. En su reflexión sobre la enseñanza de la historia y la memoria ejemplar, Bárcena Orbe relaciona la crisis de la modernidad expuesta por Walter Benjamin como una crisis de la capacidad simbólica de narrar que se ve progresivamente sustituida por el valor burgués de la información: Bárcena Orbe, Fernando, «Enseñanza de la historia y memoria ejemplar», *Encuentros sobre educación*, 3 (otoño) (2002), pp. 95-116.

¹⁰ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós, 2013).

¹¹ Cadenas Cañón, Isabel, *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea* (Madrid: Cátedra, 2019).

¹² Cadenas Cañón, *op. cit.*, p. 28.

ción de las identidades colectivas, tales como el sujeto político mujer. En este sentido, si hay un asirse a una memoria colectiva en tanto mujeres* como sujetos históricos, fuera de esencialismos, a pesar la variabilidad de cada contexto y sin renunciar a las especificidades, ésta se construye a través de la articulación narrativa del pasado colectivo e incluso biográfico. En este punto, cabría apelar a la clásica distinción de Maurice Halbwachs¹³ entre las memorias individuales —vividias por parte del propio sujeto cognoscitivo, autobiográficas— y las memorias colectivas —que pueden o no haber sido vividias por los sujetos pero que trascienden su individualidad y sustentan las identidades grupales—, aunque como apunta el mismo autor y Miren Llona aplica a la historiografía feminista, ambas memorias se entrelazan y requieren¹⁴. Las memorias colectivas, aquéllas que simultáneamente al relato del pasado articulan un sujeto común que lo vivencia, tienen la potencialidad, cuando son asidas por identidades políticas específicas, de tejer genealogías útiles. Para el caso del feminismo, articulan un sentido de continuidad entre los sujetos mujer de antaño y los contemporáneos, aún cuando sus definiciones han mutado. De hecho, el sentido de unidad de un sujeto colectivo es pensable únicamente a través de un ejercicio de memoria; y particularmente, como indicaba Cadenas Cañón, de fijación del agravio. En el mismo sentido, Miren Llona recuerda que los rituales de memoria, también los feministas, se producen sobre el trauma, y «sobre hechos sangrientos, traumáticos y trágicos en la historia de una sociedad. La figura de la víctima, la presencia de la sangre y la violencia estructuran de forma particularmente eficaz la memoria colectiva.»¹⁵ En su introducción a la historia de los feminismos europeos, Karen Offen señala que a la lucha de las mujeres por la igualdad —llámesele feminismo o de otra forma— no le ha faltado precedentes, sino salir del olvido. En sus propias palabras, hace ya veinte años, motivadoras de su obra divulgativa, señalaba la importancia del recuerdo para la acción política presente: «la amnesia, y no la falta de historia, es hoy el peor enemigo del feminismo»¹⁶.

¹³ Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1968]).

¹⁴ Llona, Miren, «Memoria histórica y feminismo», *Viento Sur*, 104 (2009), pp. 35-42.

¹⁵ Llona, Miren, *ibid.*, p. 38.

¹⁶ Offen, Karen, *Feminismos europeos, 1700-1950. Una historia política* (Madrid: Akal, 2015 [2000]).

II. MEMORIAS MEDIADAS: AUDIOVISUAL Y ANDROCEN-TRISMO

Los relatos audiovisuales tienen un papel fundamental en la articulación, especialmente, de las memorias colectivas no vividas; esto es, de las memorias vicarias o mediadas. Así, por ejemplo, Laia Quílez ha observado cómo los documentales han sido útiles como depositarios de las memorias de segunda y tercera generación; manifiestamente, cuando hijas y nietas de las víctimas de conflictos históricos han podido legar el recuerdo del horror mediante la elaboración de un producto de no ficción audiovisual.¹⁷ Marianne Hirsch se ha referido al concepto de posmemoria, popularizado los últimos años, para designar la operación que llevan a cabo productos memorísticos que remiten a un pasado que no ha sido vivido de forma directa por las personas que rememoran o han creado este relato de lo acaecido¹⁸. Cualquiera que sea la etiqueta que utilicemos (posmemoria, memoria vicaria, memoria mediada, memoria adquirida, memoria protésica, memoria agujereada, o memoria transmitida, según autores y connotaciones de cada uno de estos términos), es importante tomar en consideración los elementos externalizantes de estos procesos; es decir, los mecanismos a través de los que la memoria se constituye como elemento público fuera y más allá del pensamiento individual y, a través de un conjunto de artefactos más o menos institucionalizados, consigue fijar unas interpretaciones o lecturas posibles del pasado, que a su vez determinan o legitiman las acciones e inacciones del presente. Así, diferentes versiones o escrituras del pasado lidian su batalla por la hegemonía cultural, diseminándose entre libros y revistas de divulgación histórica, documentales, series de ficción histórica, películas o novelas. Y en éstas sucede lo mismo que apuntaba Mary Nash refiriéndose a las historiografías y relatos de la Guerra Civil Española, que demasiado a menudo estas narraciones se han articulado alrededor de sesgos partidistas y, por supuesto, androcéntricos¹⁹.

Tomando en cuenta que los estudios sobre la memoria han observado, cada vez más, no ya sus condiciones de producción, sino sus con-

¹⁷ Quílez Esteve, Laia, «De aquí a allá, de ayer a hoy: Posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas», *Olivar*, 14:20 (2013), pp. 47-75.]

¹⁸ Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997).

¹⁹ Nash, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (Madrid: Taurus, 1999).

diciones de lectura o interpretación, el análisis de las producciones audiovisuales se acontece más relevante. Es decir, ¿cómo y por quién van a ser leídas estas memorias, de qué formas y en qué marcos? Estas condiciones, por decirlo así, de legibilidad, junto con las diferentes condiciones culturales, psicológicas y contextuales de cada sujeto, son las que explicarán, en gran medida, cuál será el papel histórico de estos productos memorísticos. A diferencia de productos académicos u especializados como libros, artículos en revistas o publicaciones de difusión histórica, los documentales son producciones capaces de llegar a un grupo de población muy diverso, especialmente desde su difusión masiva a través de plataformas virtuales, servidores de vídeo y redes sociales. Algunas de estas producciones de no ficción pueden acceder, así, a pantallas mayoritarias que les darán amplia visibilidad, mientras que otras encontrarán circuitos más restringidos a intereses particulares, subgéneros documentales específicos, o locales activistas. Y es en estos circuitos de producción mediática en los que se lidiarán las mismas batallas por la memoria que se dirimen en la monumentalización de los espacios urbanos o en la elaboración de los currículos educativos, encontrándose las versiones oficiales de la denominada «memoria histórica» enfrentadas a varias contramemorias, o memorias parciales o negociadas que, desde los márgenes, buscarán situarse en los centros discursivos o bien reinterpretar y reformular los discursos hegemónicos, descubriendo lo que se esconde en sus sombras.

III. LAS RUPTURAS DEL DOCUMENTAL FEMINISTA A LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICOS

La definición de lo que hasta hoy entendemos como un documental audiovisual se forja durante los años 30 del siglo xx en la Europa de entreguerras, aunque varios productos del registro denominado, en un sentido vago, como «no ficción» ya eran comunes tanto en los géneros primigenios de las vistas, las actualidades o, posteriormente, las películas etnográficas o los newsreels/noticiarios cinematográficos. La publicación colectiva *Documental y vanguardia*, editada por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán en 2005²⁰, ponía sobre la mesa las confluencias entre

²⁰ Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid y Festival de Málaga: Cátedra, 2005).

el desarrollo de los lenguajes documentales y las experimentaciones formales y políticas en varios contextos geográficos y temporales. En el mismo volumen, en el único capítulo dedicado al feminismo, Marta Selva apuntaba a que la marginalidad industrial del documental feminista lo habría convertido en un espacio singularmente creativo, e «indirectamente desarrollarse en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una posición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos» algo que, según la autora, le habría valido también un proporcional «peaje de invisibilidad»²¹ dentro de la cultura mediática. El documental, feminista o no, es, además, un espacio de producción en el que las mujeres han tenido un singular protagonismo en relación con la ficción, tanto en el desarrollo de algunas de sus formas principales como en cuestiones de participación estructural²², y habrían utilizado sus documentales para abogar por los derechos de las mujeres²³. No es baladí, aunque requiera más reflexión, interrogarse sobre el hecho de que sea precisamente la pobreza económica, en términos de los menores presupuestos que acarrea, uno de los factores de inclusividad de las estructuras de producción documental, algo que resuena, de alguna manera, con otros espacios profesionales en los que se observa una precarización de la feminidad y una feminización de la precariedad. En cualquier caso, se ha escrito abundantemente, como lo hace María Luisa Ortega, sobre la permeabilidad del documental a la toma de voz de los sujetos minorizados para denunciar opresiones que han contado con poco espacio en otros productos culturales²⁴. Es en este sentido que el documental ha estado ligado a procesos de empoderamiento colectivo, descolonización y protestas masivas²⁵.

²¹ Selva, Marta «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental», en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid: Cátedra y Festival de Málaga, 2005), p. 66.

²² French, Lisa, «The International Reception of Australian Women Filmmakers», *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 28(5) (2014), pp. 654-665.

²³ French, Lisa, «Women documentary filmmakers as transnational 'advocate change agents'», *Interdisciplina*, 7(17) (2019), pp. 15-29.

²⁴ Ortega, María Luisa, «Rupturas y continuidades en el documental social», *Secuencias: Revista de historia de cine*, 20 (2004), pp. 47-61.

²⁵ Para una revisión de documentales emergidos desde el 11-M y la puesta en crisis de la denominada Cultura de la Transición: Araña, Núria y Quílez Esteve, Laia, «Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:4 (2018), pp. 427-443.

El acceso de voces no hegemónicas a la enunciación documental, entonces, supone el reto de articular estas experiencias excéntricas desde un lugar que rehúya lo androcéntrico; es decir, que subvierta precisamente esa presunción de marginalidad —en la que se sitúa, por ejemplo, a las mujeres— que no es sino un resultado de un proceso histórico de alterización. En el terreno de la memoria, la dificultad estaría en superar los tropos convencionalizados sobre la historia y la naturaleza del sujeto-mujer en su seno. Isabel Cadenas Cañón advierte, refiriéndose a la memoria de la Guerra Civil Española, el Franquismo y la Transición, del riesgo de que el «boom» de representaciones artísticas y mediáticas termine por producir imágenes insípidas, vaciadas de todo potencial explicativo y político, como diagnóstica que sucede en España a partir de los años 90 del siglo xx. Un exceso de producciones sobre un tema en boga podría, así, reducir el asunto a un mero escenario codificado, banalizando y borrando la capacidad dialéctica entre el recuerdo de la historia y el presente —lo que la autora, remitiendo a las mediaciones del Holocausto descritas por Georges Didi-Huberman, denomina una «saturación de la memoria»—. Algo parecido podríamos pensar que podría suceder con la revisión en clave feminista de la historia reciente. La vitalidad de los movimientos feministas ha conseguido que algunos aspectos de sus agendas políticas permeen en la producción cultural incluso mayoritaria. En las plataformas audiovisuales encontramos un creciente abanico de filmes y series que revisan las vidas de pioneras de varios ámbitos (desde la política profesional hasta el cine o el ajedrez), y que sitúan a mujeres (a menudo presentadas como excepcionales o modélicas) como protagonistas de las narraciones, pero que podrían derivar en una fantasía de empoderamiento y una obliteración de las desigualdades estructurales persistentes. Para Marta Selva y Anna Solà, las «masificaciones visuales» de imágenes de mujeres no comportan automáticamente, sino que incluso pueden comprometer, una propuesta visual feminista²⁶. En este capítulo, nos centramos en algunas estrategias que directoras de no ficción han empleado para profundizar en la construcción de la memoria desde lo dialógico, y evitando el aplanamiento y la homogeneización de la comprensión del pasado. Desde esta perspectiva, la memoria que se ha institucionalizado tanto en los relatos oficiales como en las producciones

²⁶ Selva, Marta y Solà, Anna, «Imaginarios, memorias y disensos visuales», en Maria de la Fuente (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat* (Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2017), p. 168.

audiovisuales canónicas ha tendido a construir una valoración histórica que restringe su interés a un conjunto limitado de temas y actores, a los que se ha dado más importancia que al resto acorde a los sistemas de valores y las jerarquías de su contexto de producción. Frente a actos singulares en el terreno político o militar, revestidos a menudo de un historicismo nacionalista heroicizante, se han suprimido en cambio los exámenes de los recuerdos y vivencias cotidianas, por no hablar de aquellos que provienen de la mirada de los sujetos de los que se ha borrado el papel en la toma de decisiones en el espacio público, como a menudo ha sido el caso de las mujeres. Como sucede en tantas ocasiones, los conceptos históricos desarrollados desde un presunto criterio universalista —pero deudor del filtro de un sistema de valores específico— rara vez coincide con las percepciones de las personas que los vivieron desde las denominadas periferias, que sólo son periferias en tanto se acepta la legitimidad representativa de ese centro de poder —en realidad casi siempre minoritario—.

Desde esta perspectiva, las estrategias feministas para la representación del pasado en el documental tienen que considerar no solo elementos discursivos sino también el uso de los materiales y materias de expresión con las que cuentan los lenguajes audiovisuales de no ficción. En este capítulo, tomaremos, como estrategias que entroncan con las reivindicaciones y prácticas de la memoria en clave representacional feminista, primero, el recurso a la primera persona, que evidencia el lugar discursivo y emocional de la cineasta; segundo, el establecimiento de relaciones empáticas con las sujetas representadas y las espectadoras; y tercero, y un uso del material de archivo que explicita sus condiciones de producción e implicaciones ideológicas y que, por lo tanto, facilita el establecimiento de una distancia reflexiva con el filme y, en fin, la memoria. Como señalan Marta Selva y Anna Solà, investigar sobre la producción de las imágenes de la memoria requiere recurrir a una compleja interdisciplinarietà que permita desnaturalizar los códigos representacionales o, dicho de otra forma, «reconocer el papel y las aportaciones de lo visual a la configuración de la memoria, considerando también como referente el campo de los estudios visuales, que a menudo (al margen de los estudios históricos) ha desvelado aspectos esenciales respecto a las relaciones directas e indirectas entre imágenes, vivencias y experiencias personales»²⁷.

²⁷ Selva, Marta y Solà, Anna, «Imaginarios, memorias y disensos visuales», en Maria de la Fuente (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat* (Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2017), pp. 160.

Ahondaremos en estas cuestiones a través de dos documentales producidos en la contemporaneidad en el contexto español: *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018) y *A Media Voz* (Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, 2019) ambos, trabajos que se interrogan sobre la memoria del pasado reciente en relación con las identidades de género y el relato de la experiencia del sujeto-mujer como históricamente situado.

IV. AINHOA, YO NO SOY ESA (CAROLINA ASTUDILLO, 2018): LA DESNATURALIZACIÓN DE LOS CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN PARA UNA MEMORIA INCLUSIVA

Carolina Astudillo ha basado su trabajo documental en la intervención feminista sobre la memoria. Su obra, compuesta por varios cortometrajes y dos largometrajes hasta la fecha, se ha centrado en la historia reciente de España y de Chile, con énfasis en la doble opresión que han sufrido las mujeres durante conflictos bélicos y regímenes totalitarios consolidados a partir de golpes militares en ambos países. Ya en *El Gran Vuelo* (2015), su primer largometraje, utilizaba los archivos fílmicos domésticos de fuentes diversas del período de la Guerra Civil y el primer Franquismo para reconstruir la vida de Clara Pueyo, una militante del PSUC que participó en la guerra, sufrió el exilio, retornó a España con el Socorro Rojo Internacional, fue internada en la cárcel de mujeres de *Les Corts* (Barcelona), y protagonizó desapareció fulminantemente después de fugarse de prisión en la operación conocida como «El Gran Vuelo». Puesto que apenas había material visual de Clara Pueyo, Astudillo optó por echar mano de archivos domésticos de mujeres burguesas contemporáneas su protagonista. Así, el relato de Pueyo, presentado a través de sus cartas y diarios, contrastaba con las imágenes de las mujeres que sí tuvieron el estatus de ser filmadas. Los escritos de carácter personal de esta ávida escritora revelaban los aspectos menos visibles de las violencias sufridas por las mujeres, acrecentadas por su propia falta de presencia en el archivo. La obra de Astudillo ponía el acento en la doble opresión del golpe y primer Franquismo contra las mujeres republicanas, pero también la presión de una masculinizada disciplina de partido —para el filme analizado, el PSUC—, esgrimida para justificar relaciones abusivas de los hombres para con las mujeres en espacios revolucionarios que se ostentaban a menudo como igualitarios. Estas desigualdades se presentan en toda su magnitud precisamente a través del relato subjetivo y experiencial de las mujeres.

En *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), de nuevo los escritos personales de la protagonista presentan un relato singular que, a su vez, apunta a la experiencia colectiva de vivir como mujer en la España de la Transición y de los años 90 del siglo xx. Para este lapso, la directora nos acerca al desarrollo de la vida de Ainhoa, mujer nacida los últimos años del franquismo de la que sabemos apenas que decidió suicidarse joven. Como sucedía con *El Gran Vuelo*, el acceso al relato subjetivo de la protagonista, a través de sus diarios, propone un acercamiento heterodoxo a la historia reciente: Ainhoa expresa, en los manuscritos, preocupación por sus relaciones sexoafectivas, abusos, embarazos no deseados ni elegidos, drogas y desórdenes después de la enésima fiesta en ausencia de sus padres. Decía Elizabeth Jelin que un intento de acercamiento feminista a la memoria debería diluir los binarios entre vida pública y privada, personal y política²⁸. La experiencia de Ainhoa tal y como se plasma en sus palabras permite acceder simultáneamente a la especificidad del momento histórico que vive, y a la perpetuación diacrónica de la violencia estructural de género. Ainhoa, como Pueyo, deviene un sujeto parlante; uno que, a pesar de haber estado engullida por una tajante ausencia —en cuanto a su desaparición física, pero también a la falta de comprensión de las razones de esta desaparición— escribe de forma voraz. El malestar de Ainhoa, a pesar de no ser legible de forma totalizadora y plana como ninguna experiencia lo es, sí responde sin embargo a una vivencia cotidiana sesgada por el género que parecía no encontrar un cauce de expresión externa, y en el entramado fabricado por el documental de Astudillo, es interpretable desde el terreno de las desigualdades en el amor y en la sexualidad, pero también el sufrimiento por la enfermedad familiar. Este ahínco en lo cotidiano y ensombrecido de la historia permite «reconocer y nombrar», carta de existencia de la memoria según Elizabeth Jelin, puesto que «esa existencia visible parecía ser un requisito para la autovaloración y la reivindicación: de ahí la necesidad de conceptualizar lo cotidiano, lo antiheroico, la trama social que sostiene y reproduce»²⁹.

A diferencia de sus trabajos previos, aquí Astudillo desborda la aproximación a la primera persona de un personaje histórico, y despliega plenamente una estrategia dialógica que le requiere, a ella como

²⁸ Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017).

²⁹ Jelin, Elizabeth, *íbid.*

directora, hacerse presente en el relato fílmico. Desde el inicio de la película, Astudillo establece un diálogo hacia la ausente Ainhoa, con quién proyecta un conjunto de similitudes: son mujeres, habrían tenido una edad parecida, y nacieron en los últimos años de una dictadura —Astudillo en Chile, Ainhoa en España— para crecer en una Transición que, como mujeres, no construyó para ellas un mundo libre de sujeciones. La voz de Carolina recita, sobre las sorprendentemente parecidas imágenes de su propia infancia y la infancia de Ainhoa:

«Querida Ainhoa, he decidido escribirte aún sabiendo que nunca leerás esta carta. No nos conocimos, pero podríamos haber coincidido. Pertenecemos a la misma generación, semejante y distante a la vez. Ambas nacimos en la década de los setenta, en países separados por la inmensidad de un océano que vivían bajo una dictadura».

Esta inclusión de la voz de la directora y la explicitación de sus procesos vitales rompe con la tendencia señalada por Donna Haraway de borrar la instancia enunciativa del relato —algo que es común en los audiovisuales mayoritarios, y que supone una invisibilización de la posicionalidad enunciativa—. La autoridad propia del documental tradicional, basada en la presunta asepsia de un discurso que se asume objetivo —lo que Bill Nichols denominaría un «discurso de sobriedad»—, cede aquí su jerarquía cognitiva a favor de procesos más complejos e inclusivos. De esta forma, la estrategia de Astudillo promueve los procesos que Stéphanie Van de Peer consideraba que nutrían el potencial de una práctica documental feminista; es decir, la empatía entre espectadoras, directora y las sujetas representadas³⁰.

La escritora Isabel Cadenas Cañón, amiga personal de Astudillo y teórica sobre la representación de la memoria, es precisamente la voz que recita los diarios de Ainhoa, proyectándose en la protagonista. Esta, sin embargo, no es la única relación que el entramado del filme propone, sino que, a partir de estos textos privados de Ainhoa, Astudillo traza paralelismos con las inquietudes reflejadas en otras voces y escrituras femeninas. Citando a Sylvia Plath, Sherrie Levine, Julia Pizarnik, Susan Sontag o Frida Kahlo, entre otras, y mostrando imágenes de la madre, tías y abuela de Ainhoa, Astudillo verbaliza esta posibilidad de compartir los relatos a los que subyace una experiencia común. Le dice

³⁰ Van de Peer, Stefanie, *Negotiating dissidence. The pioneering women or Arab documentary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

Astudillo a Ainhoa: «...leo tus diarios y siento que los conozco. Me remiten a los textos de otras mujeres; incluso a los míos. Da lo mismo la lejanía geográfico-temporal: confluyen temas, pensamientos, sensaciones y estados de ánimo». En este documental, las voces de distintas mujeres se superponen construyendo un sujeto colectivo unitario a pesar de las diferencias no ya de cada una de ellas, sino también de los contextos históricos que son sacados a colación. De esta manera, Astudillo plantea un acercamiento a un personaje anónimo, que no ocupó una posición de poder o visibilidad, y a quién ya casi nadie recuerda, pero cuyas vivencias resuenan en vidas como la de la misma directora, o la de muchas mujeres de su generación que ahora son espectadoras del filme.

Visualmente, el documental está montado mediante películas domésticas de la familia [de Ainhoa] Mata Juanicotena, gracias a que tanto Ainhoa como su padre grabaran obsesivamente las escenas cotidianas de sus vidas en común. Hay también un vídeo del piso de Ainhoa justo después de su suicidio; son imágenes tomadas por Patxi, el hermano de la protagonista, consciente de la relevancia de preservar ese metraje para lo que sería «el resto de su vida». De hecho, es Patxi quién, según nos cuenta Astudillo en el filme, como único superviviente de la familia, y ya enfermo, se presenta un día a la directora ofreciéndole todo el material audiovisual doméstico, temiendo que el recuerdo de su gente querida desaparezca para siempre. Astudillo acepta el encargo y monta estas imágenes manipulándolas de forma ostensible, marcando las alteraciones y subrayados propios: altera velocidades de reproducción, gira los fotogramas hasta ponerlos del revés, nos muestra el metraje donde aparece su madre de joven mientras escuchamos el relato de Ainhoa a su misma edad, o edita sonidos no naturalistas. Estas estrategias se encaminan tanto a provocar un efecto de distanciamiento para con las imágenes, que invita a las espectadoras a plantearse una reflexión sobre las mismas y su naturaleza, más que no a tomarlas como una ilustración de un relato hermético que Astudillo pretenda controlar o guiar con la autoridad de la sobriedad documental³¹. En ocasiones, la directora plantea

³¹ Marta Selva y Anna Solà refieren a la tradición de un cine disconforme o contra-cine feminista que busca «la complicidad del espectador/a a través de estrategias relacionadas con el distanciamiento, como frustrar expectativas o crear tensiones inesperadas en el ejercicio de la contemplación, y buscar, en suma, un nuevo estatus espectral que pudiera estar más implicado en la recepción reflexiva que en la evasión y la entrega emocional» (*op. cit.*, p. 166).

de forma abierta una explicitación de las condiciones de producción de estas imágenes domésticas, de lo significativo de su existencia —frente al vacío dejado por las familias desaparecidas, física y visualmente, como represalia por su disidencia política—, y de las emociones y relaciones sentimentales que revelan —la mirada del otro, que registra a la persona querida dándole atención y un lugar de pervivencia en el material fotográfico, un estatuto en su memoria visual que Ainhoa parece no conseguir—. Este vacío se hace especialmente sofocante cuando se contraponen la voz de Cadenas Cañón —Ainhoa— relatando su soledad, con las imágenes de la madre de Ainhoa, retratada por la mirada amorosa de su padre. Es en este fragmento que Ainhoa relata: «...desde un tiempo hasta esta parte, mi jefe me ha mortificado a diario, todo porque no le he hecho caso, porque no me he querido acostar con él. Ahora además está lo de mi embarazo (...). Necesito ayuda».

En este punto del metraje Astudillo se hace más presente, no ya sólo a través su voz en off sobre el material, sino revelando sus propios conflictos. La directora del filme reflexiona sobre el proceso de elaboración de la película, y confiesa que haciéndola quedó embarazada. En esta situación, explica, los escritos de Ainhoa le ayudaron a tomar la decisión de abortar. Después de este agradecimiento en primera persona a Ainhoa, Astudillo opta por relatar la organización en Francia de los movimientos para la legalización del aborto, lee el manifiesto de las 343 redactado por Simone de Beauvoir³², y finalmente explicita el debate sobre la ley de las tres causales para el aborto en Chile en el momento de producción del filme. Hilvanando su propia experiencia con las movilizaciones feministas de distintos tiempos y lugares, y con el relato privado de Ainhoa, Astudillo reconoce y elabora el potencial ejemplar de la memoria:

«La carta que escribiste la segunda vez que abortaste me sirvió muchísimo en este momento. Por eso quise incluir mi experiencia en esta película, ya que la lectura de las experiencias de otras mujeres nos puede incitar a tomar el control de nuestras vidas, más aún cuando a lo largo de la historia nos hemos visto desprovistas de estos relatos».

En síntesis, el esfuerzo de Carolina Astudillo entronca con la voluntad del cine feminista de «situar el sujeto femenino con toda sus com-

³² Piqu, Françoise, «El hermoso pos-mayo de las mujeres», *Dossiers Feministes*, 12 (2008), pp. 69-77.

plejidad y diversidad, lejos de una posición subalterna»³³, y se sirve de la construcción de una memoria dialógica en su propuesta documental —una que apela también a las espectadoras—, que se presenta a través de estrategias de extrañamiento para con los materiales para superar los límites de los modos de representación hegemónicos.

V. A MEDIA VOZ: MEMORIAS EN TRÁNSITO Y AGENCIAS CREATIVAS

La dimensión dialógica de la memoria se estructura en cambio de forma muy diferente en *A Media Voz*, filme asentado en las cartas fílmicas que se escriben Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, dos precoces directoras de cine nacidas y formadas en Cuba, y amigas de la infancia que, después de años de separación, intentan comprender su vida común y en la distancia. Lo hacen a través de cartas fílmicas que exhiben, en sus discursos y en la variedad de sus formas audiovisuales, el intercambio de experiencias e interpretaciones de sus propias biografías. *A Media Voz* es un trabajo que se encuadra en el registro epistolar que, como otros géneros del audiovisual de no ficción en primera persona, responde a un contexto y un modo de producción audiovisual que, con la consolidación de formatos domésticos y semiprofesionales ligeros de grabación, ha facilitado la expresión de la dimensión vivencial y emocional de las cineastas, sustituyendo la prioridad de la focalización externa y las formas objetivistas que habían sido propias del documental clásico y que todavía perduran en la no ficción mayoritaria. El subgénero epistolar, así, permite acceder a la expresión íntima y a la historización de las subjetividades ³⁴ a través de lo que se ha denominado la autoficción. Esta apuesta por la interioridad y contemplación de lo emocional, sin embargo, no pretende suprimir la dimensión

³³ Selva, Marta y Solà, Anna, *op. cit.*, p. 166.

³⁴ En un trabajo previo analizamos el papel de la epístola en el documental sobre historia y su relación con aproximaciones subjetivistas y procesos de transmisión afectiva de la memoria. Este trabajo se basaba más en el análisis de la carta escrita dentro del documental audiovisual que en la formulación de una carta audiovisual propiamente, que es lo que aquí se plantea: Quílez, Laia y Araüna, Núria, «Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28 (2019), pp. 109-222.

cognoscitiva del relato. En cambio, veremos, carga las experiencias de las directoras y narradoras de una posicionalidad explícita; es decir, de ser portadoras de un conocimiento específico de lo que han vivido en un contexto de relaciones de poder que da forma también a este ejercicio de memoria. En este caso, su situación particular permite observar el pasado reciente desde una aproximación interseccional: ambas son mujeres, de condición migrante, educadas en un mundo —heredero de la Revolución Cubana— que, expresan, ya terminó, y después del cuál les cuesta encontrar nuevas referencialidades.

El filme arranca con una misiva audiovisual de Heidi, que funciona a modo de reclamo de un diálogo entre ambas que, según el relato, lleva más de quince años suspendido. La ausencia de cada autora de la vida de la otra sirve aquí como motor de la indagación hacia el pasado: Heidi exigirá, al abrir la conversación, una explicación acerca de por qué Patricia dejó ilegalmente Cuba sin siquiera avisarla, cuando ambas trabajaban en el cine —y Patricia viajó a Holanda invitada para representar el joven cine cubano de ambas—, y creó, así, la separación. Cubrir el vacío de sus vidas personales a lo largo de casi veinte años supone, en este caso, reconstruir también las razones sociohistóricas para explicar el desencanto de las autoras con un proyecto social y su decisión de emprender un proyecto migratorio hacia Europa que, al final, las enfrentará a nuevos desengaños. Las cartas audiovisuales se tejen con imágenes fijas y en movimiento que cubren o representan la vida de las dos amigas; aquí intuimos que ambas han tenido una obsesión precisa para registrar su biografía, y durante la película escuchamos, a través de sus voces, su preocupación por saber «encontrar la forma» con la que explicar su historia. Hay, por lo tanto, un empeño no sólo en el contenido del relato de sus biografías, sino también por las implicaciones que la forma de contarlo tendrá en la elaboración de estas historias de vida. Las directoras son en este trabajo simultáneamente protagonistas y creadoras del discurso cognitivo y sofisticadamente formal del filme³⁵.

El trabajo reflexivo en los relatos e imágenes permite también observar cómo el género en tanto categoría de memoria constituye a las sujetas de forma interseccional; es decir, echa una mirada atrás que

³⁵ Operan lo que la socióloga argentina Elizabeth Jelin ensayó explicitando e integrando su propia subjetividad académica y personal-afectiva en su ensayo, desfetichizando la autoridad de la voz narradora. En: Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017).

muestra cómo los desarrollos vitales entrelazan distintos ejes de opresión³⁶. Tanto Patricia como Heidi son, en gran parte del filme, migrantes, y ésta deviene una condición que no parecen poder desprenderse de la piel, sea por las desventajas percibidas cuando buscan reconocimiento o trabajo en España y Suiza, respectivamente, sea por los obstáculos legales que encuentran para acceder a recursos como contratos laborales o, simplemente, estabilidad. Esta dimensión interseccional de la formación de los sujetos se hace presente cuando Heidi duda de la pertinencia de ser madre en Ginebra, donde siente que el proyecto de realización personal con el que se educó queda frustrado por la posición social que le otorga el país de acogida y la dificultad de comprender los códigos comunicativos de la población local. Muy pronto en el filme, reflexiona sobre su «diferencia, que sale a relucir una y otra vez», y muestra la precariedad con la que enfrenta su trabajo en el sector audiovisual, además de las dificultades que encuentra para ser contratada en tanto mujer y migrante. Se manifiesta agotada de tanto correr para «salvar la brecha de los que llevan toda la vida aquí». Patricia, por su parte, expresa rabia ante lo que percibe como una injusticia y una quiebra de sus ilusiones de que Europa sería un lugar donde, frente a Cuba, podría ejercer la «libre elección» y la «libertad personal». Afirma: «...soy consciente de que decidí entrar ilegal en España. Pero a partir de este momento no pude elegir mucho más», para pasar a enumerar la retahíla de trabajos no formales que asumirá en su estadía en Madrid y su absoluta incapacidad de hacer películas puesto que le fue imposible «compaginar la inestabilidad con la creación». En este sentido, las vivencias de Patricia, la primera en emigrar, haciéndolo ilegalmente a España, dan cuenta, desde una posición específica de subalternidad, de la historia reciente del país, en la que la población extracomunitaria fue la más afectada en la degradación del mercado laboral causada por la crisis de 2008, especialmente cuando por cuestiones legales no podían participar del frágil estado de bienestar español. La trayectoria de Patricia, de alguna forma, refleja lo que señalan los datos sociolaborales de este contexto reciente³⁷, así como la brecha que se le abre con el proceso de regularización extraordinaria de

³⁶ Troncoso Pérez, Lelya Elena y Piper Shafir, Isabel, *op. cit.*

³⁷ Para una revisión numérica del deterioro específico del empleo de las personas migrantes: Bruquetas Callejo, María y Moreno Fuentes, Francisco Javier, «Precarización y vulnerabilidad de la población inmigrante en la España en crisis», *Panorama social*, 22 (segundo semestre), 2015, pp.139-149.

migrantes trabajando en situación irregular bajo el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero en 2005, que permite a la protagonista por lo menos huir de la ilegalidad³⁸, aunque no de la precariedad.

El viaje de Heidi, por otra parte, se da muchos años después, ligado a una relación afectiva y a una crisis de la posibilidad de las utopías. Cuando explica su decisión, determina que su principal motivación es su pérdida de esperanza: «Nos hemos codeado con la precariedad desde pequeñas. Pero no es lo mismo enfrentarla habitada por un sueño que sin nada a lo que asirse». Con todo, su experiencia en Europa será una de mirar hacia lo pretérito, hacia atrás. En su piso de Ginebra, todo está pintado de un blanco espectral, como su ropaje, que se identificará con su condición de no ciudadana en Suiza y su sentida diferencia con los demás. El elaborado trabajo de cámara de Heidi acentuará la palidez de su existencia mediante la superposición de imágenes translúcidas. En un punto, Heidi verbalizará esta levedad con la consideración que en Cuba nadie sabe que los que se marchan no están bien allá dónde van.

En cualquier caso, la trayectoria de Patricia, pero también la de Heidi, representan las vidas de las migrantes que apenas han sido reflejadas en la pantalla y los estudios académicos: aquellas mujeres que toman una decisión de carácter personal y autónomo para emprender un proyecto migratorio, y que no se desplazan por razones de supervivencia económica sino acorde a sus valores, sistemas de creencias, emociones o afectos³⁹. Estos afectos emergen también a la hora de echar la mirada atrás, demostrando que no sólo la memoria, sino también los artefactos materiales que la recogen, están cargados de sentimientos. El recuerdo se presenta como algo escudriñable en el archivo audiovisual, materializado en varios soportes y dispositivos técnicos —películas, cintas de vídeo, fotografías, archivos digitales, proyectores y pantallas de edición...— que dan muestra también de la evolución tecnológica y del acceso de las directoras

³⁸ Ospina, Gloria Inés, «La inmigración que nos cogió desprevenidos: el vaivén de las políticas de extranjería», *UNISCI Discussion Papers*, 15: Octubre (2007), pp. 219-233.

³⁹ En un relato académico que supera el reduccionismo interpretativo de comprender las migraciones de mujeres como preferentemente económicas y vinculadas al grupo familiar, Cristina García Moreno y Jesús Sanz entrevistan a inmigrantes de Cuba y Ecuador acerca de sus proyectos migratorios: Abad, Jesús Sanz y Cristina García-Moreno. «Me fui, aunque no por cuestiones económicas': Migraciones a España de mujeres cubanas y ecuatorianas por motivos extraeconómicos», *Latin American Research Review*, 51:2 (2016), pp. 128-149.

a equipos de distinta calidad, que condicionarán lo que se ha registrado de su memoria. A su vez, la interacción con el presente de la realización del trabajo se impone cuando estos archivos son resignificados durante su conversión en una carta fílmica. Cuando Patricia examina el metraje de la adolescencia y primera juventud en Cuba, sus primeras imágenes juntas, estudiando cine, observa el filme que estaban rodando ambas —y que ella dirigía— y comenta que trataba sobre una mujer que no era capaz de salir de su casa. Montando estas imágenes para Heidi, que entonces no podía prever la fuga clandestina de Patricia, pronuncia una lectura anticipatoria que resignifica las imágenes de ella misma: «...esa mirada, ese cuerpo que se quiebra, ¿no te hablaban de mí?».

El paso del tiempo afecta otros aspectos de las protagonistas; aquellos relacionados con la procreación. Ambas cuentan cómo intentan, mediante procesos de reproducción asistida, quedar encintas, algo que, por lo menos en el transcurso del filme, no conseguirán. La insistencia y dureza de los procesos son explicitados de la misma forma que Astudillo presentaba su aborto ante las espectadoras. «No conté con que a mis treinta y ocho años ya no era infinita» es la frase con la que Heidi recuerda los primeros intentos de embarazarse, poniendo de relieve las contradicciones de la denominada «maternidad tardía» y la crisis de las trayectorias vitales de las mujeres trabajadoras en cuanto a la reproducción biológica. Ambas directoras son transparentes en la exposición de la intervención y medicalización de estos procesos sobre sus cuerpos: visitas a hospitales, inyecciones, hormonaciones, la vuelta de la sangre, abortos involuntarios, etc. y, en el caso de Patricia, la filmación de este proceso íntimo llevará a la separación de su pareja, un hombre incapaz de comprender por qué necesita tomar estas imágenes, a pesar de dedicarse al cine él también: «Él no entiende por qué filmo. Y mucho menos momentos tan íntimos. Yo tampoco lo tengo muy claro. Sólo sé que necesito dejar constancia de ciertos momentos». A través de estas experiencias particulares, de este rescate de lo íntimo, las autoras se acompañan la una a la otra y dan voz, aunque sea «media voz», a un conflicto genderizado de base política: la crisis de los cuidados, derivada de la progresiva desinversión en bienestar social en Europa, y el retraso o la renuncia forzosa a la reproducción de las mujeres en países postindustriales por «pobreza de tiempo» y de igualdad⁴⁰.

⁴⁰ Desde la Teoría de la Reproducción Social se ha abordado la progresiva erosión de la relativa cobertura que el sistema económico —incluyendo políticas estata-

VI. CONCLUSIONES: LO QUE REALMENTE QUERÍAMOS RECORDAR

Estos y otros documentales tienen la fortaleza de presentarse como «lugares de memoria» en los términos de Pierre Nora, tal y como los reivindican investigadoras feministas como Miren Llona; es decir, como «espacios de recreación de experiencias, [que] pueden ser capaces de generar emociones y sentimientos de empatía en el presente hacia los protagonistas del pasado y sus vivencias»⁴¹, y que en este caso se formularían alrededor de un sujeto-mujer no esencialista sino entendido en términos políticos. En el documental, la proyección empática se da ya durante la elaboración del propio texto, que deviene un espacio dialógico entre la directora y las sujetas representadas, y que se proyecta hacia las espectadoras⁴², cristalizando además en un artefacto que, en sí mismo, documenta un contexto de producción específico. En documentales que, como éstos, rehúyen la forma expositiva convencional y la autoridad de su voz enunciativa, las participantes buscan además un lugar para las espectadoras que supere el de la recepción pasiva; es decir, que se les requiere un esfuerzo reflexivo que interprete los vacíos a partir de la propia experiencia y que permita un diálogo entre la memoria colectiva y la individual. En este capítulo, he observado cómo estos documentales feministas desarrollan estrategias que, en términos de Richard Sennett, apostarían más por una comunicación dialógica que no dialéctica; es decir, una interrelación abierta y mutua que atiende a los implícitos y lo subjuntivo, y que no pretende llegar a una síntesis única⁴³. La posibilidades que lo dialógico abre para el Feminismo audiovisual se circunscriben a un contexto de desarrollo específico, en el que una de las metas de este activismo ha pasado por desconstruir la autoridad enunciativa y la pretensión de verdad de quienes han controlado los medios

les y acciones de patronazgo empresarial— daba a la reproducción de la vida como institución económica y de organización social. Fraser, Nancy, «Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism», en Tithi Bhattacharya (ed.), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression* (Londres: Pluto Press, 2017), pp. 21-36.

⁴¹ Llona, Miren, *op. cit.*, p. 38.

⁴² Stéphanie Van de Peer hace un esfuerzo para teorizar las representaciones empáticas en el documental como actos feministas en su tesis y el volumen resultante sobre documental árabe: Van de Peer, Stefanie, *op. cit.*

⁴³ Sennett, Richard, *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* (Yale: Yale University Press, 2012).

de producción –incluso alternativos– de discursividad. Esta necesidad de subvertir las formas establecidas sintoniza con la conocida proclama de Audre Lorde de que «las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo»,⁴⁴ y plantea debates que superan el alcance de este texto pero que vale la pena otear, en relación a otras posibilidades de dibujar estrategias representacionales feministas que, en lugar de desconfiar de los principios de autoridad, se sirvan de ellos; por ejemplo, al recurso a modos racionalistas como el dialéctico. La selección de trabajos y estrategias de este capítulo supone, por supuesto, una toma de postura, pero no niega la eficacia de otras opciones.

Sea com sea, a través de las vivencias de Ainhoa, Carolina, Heidi y Patricia, no sólo recordamos algunas cuestiones de la denominada «historia de las mujeres» sino que diversificamos la memoria. Lo que viven y sufren las cuatro trasciende la idea del binario hombre-mujer, puesto que en su presentación de sujetas no son ya la «alteridad», el complemento mujer o madre de los héroes de la historia, sino que se erigen en representantes completas, sin pretensión de universalidad, pero plenamente legítimas, de la historia reciente y de una experiencia íntegramente humana que apela a cualquiera. Las protagonistas y directoras de estos documentales hacen prevalecer su agencia en el acto mismo de contarse, rehuyendo la imaginación subalterna, pero también la falacia del individualismo. En el encuentro entre ellas, y las espectadoras, se da una relación que de modo inextricable se liga a su reivindicación de una posición de sujeto fuerte, e interrelacionado de forma consciente con su mundo histórico, a través de la creatividad y de un cine al margen de los cánones hegemónicos. Un cine de aperturas que requiere complicidades para formarse y para comprenderse, y que siempre guarda los interrogantes de las formas de organizarse para actuar sobre la memoria y, por extensión, sobre el devenir. Al final de *A Media Voz*, Heidi le hace a Patricia la pregunta que supondrá el origen su mirada atrás y, en fin, del documental: «¿Cuándo fue la última vez que hicimos lo que realmente queríamos hacer?».

⁴⁴ Lorde, Audre, *The Master's tools will never dismantle the master's house* (Londres: Penguin Classics, 2018).

