

# ¿CUÁNTO DURA UN ECO?

# ¿CUÁNTO DURA UN ECO?

**Violeta Janeiro Alfageme**

con

**Irene de Andrés**

**Pilar Aymerich**

**Colectivo de Cine de Clase (Helena Lumbreras / Mariano Lisa)**

**Costa Badía**

**Cecilia Bartolomé Pina**

**Marcelo Brodsky**

**Cabello / Carceller**

**Cooperativa de Cinema Alternatiu**

**Colita**

**Teresa Correa**

**Maribel Domènech**

**Miriam Durango**

**Marisa González**

**Martha Graham**

**Juan Hidalgo**

**Lola Lasurt**

**Jana Leo**

**Manuel López**

**Helena Lumbreras**

**Paz Muro**

**Itziar Okariz**

**Ana Teresa Ortega**

**Paloma Polo**

**Diego del Pozo Barriuso**

**Maruja Roca**

**Florencia Rojas**

**Mireia Sentís**

**Gerda Taro**

**Anna Turbau**

**URA / UNZ (Lourdes Durán / Paloma Unzeta)**

**Darío Villalba**

**María Zárraga**

**Aimée Zito Lema**

Ana Teresa Ortega



Colita



Teresa Correa



Cabello / Carceller



Maruja Roca



Itziar Okariz



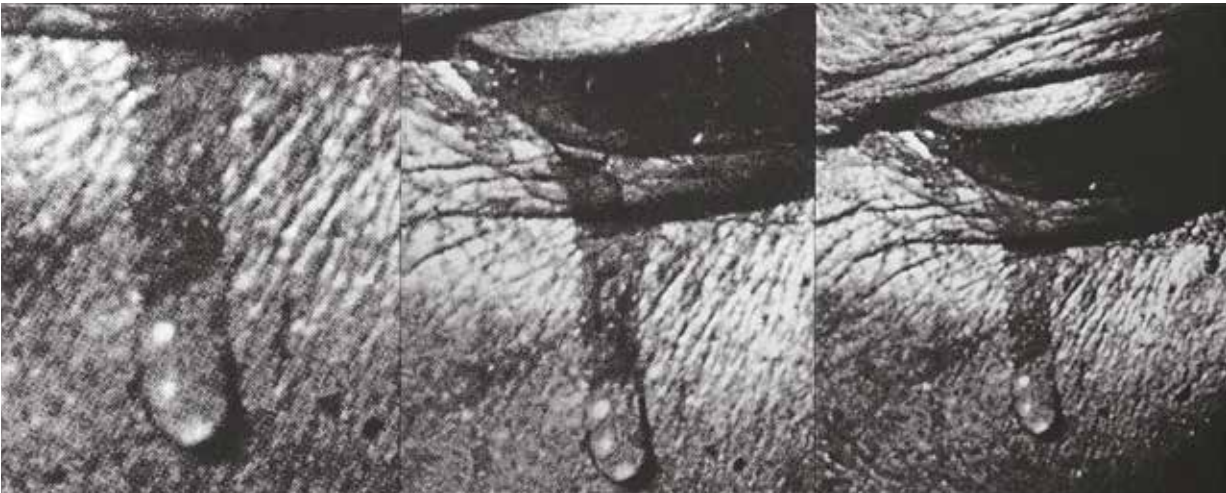
Miriam Durango



Gerda Taro



Darío Villalba



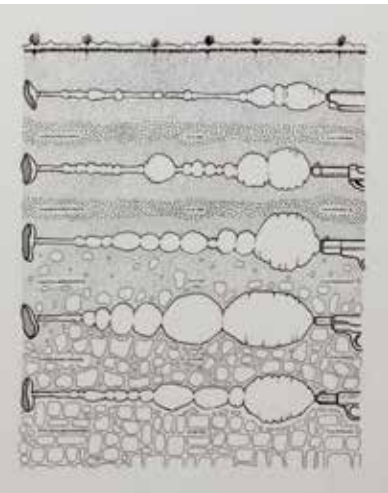
Irene de Andrés



Juan Hidalgo



Diego del Pozo Barriuso



Aimée Zito Lema



Anna Turbau



Paloma Polo



Paz Muro



Maribel Domènech



María Zárraga



Manuel López



Jana Leo



Cooperativa de Cinema Alternatiu



Marcelo Brodsky



Florencia Rojas



Helena Lumbreras



Martha Graham



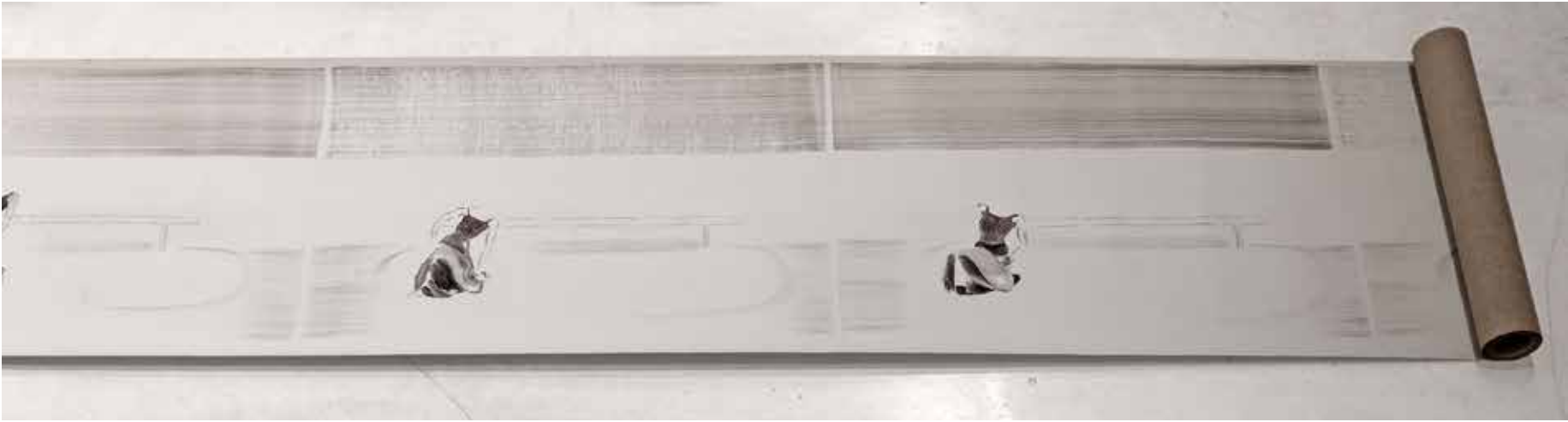
Marisa González



Cecilia Bartolomé Pina



Lola Lasurt



Costa Badía



Pilar Aymerich



URA / UNZ



Mireia Sentís



Violeta Janeiro Alfageme  
Directora de la XVII edición de la Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife Fotonoviembre

Esta publicación acompaña la exposición ¿Cuánto dura un eco?, que se presenta en el TEA Tenerife Espacio de las Artes, del 17 de noviembre de 2023 al 10 de marzo de 2024, en el marco de la XVII edición de la Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife Fotonoviembre.

La muestra se articula en torno a una generación de artistas que durante la segunda mitad de la década de los sesenta y en los setenta fotografiaron un movimiento de mujeres y un feminismo que irrumpió en la esfera pública. Son imágenes que cristalizan un mundo que no contemplaba la subjetividad de la mujer, en relación con las cuales se busca generar un sistema de correspondencias con otras artistas que se enunciaron desde una pluralidad de feminismos.

Si bien en la actualidad abundan las publicaciones y estudios sobre los feminismos, todavía hay lagunas en torno a quienes protagonizaron las luchas y resistencias de este movimiento que empezaba a gestarse en las postrimerías de la dictadura franquista. Entre las muchas razones, está la de que sus protagonistas han sido una generación ágrafa, tal y como lo cuenta una de las autoras del libro, Paloma Uría Ríos, quien explica que «salvo contadas excepciones, apenas se han preocupado por publicar sus opiniones, por lo que no han sido capaces de transmitir y hacer llegar sus experiencias a las generaciones más jóvenes» (2009), motivo por el que sus enfoques teóricos y sus investigaciones han tardado más tiempo en permear la academia, y por ende influir en los debates e investigaciones de alcance general, más allá del ámbito de los «estudios de la mujer».

Como no podía ser de otra manera, la lógica de esta publicación sigue a la de la exposición, de manera que ambas se originan desde la escucha de quienes protagonizaron un movimiento de mujeres y un feminismo que fueron determinantes en la construcción de ese «aprendizaje de la libertad» (Mainer y Juliá, 2000) que hizo posible que la dictadura no sobreviviese a Franco (Arriero, 2015). A través de la memoria viva de estas mujeres pretendemos habitar el pasado y sus fantasmas desde las vivencias que solo ellas atesoran.

Paloma Uría Ríos, fue parte de la lucha antifranquista y ha colaborado desde sus inicios en el movimiento feminista, nos ofrece en su texto una panorámica de cómo se articularon quienes combatieron la subordinación de la mujer a través de un movimiento feminista. Merche Comabella Marcos de León, una de las dirigentes del Movimiento Democrático de Mujeres, escribe sobre un feminismo en la subalternidad de los partidos políticos y las luchas de quienes lo querían hacer compatible con una identidad de clase. Mireia Sentís, artista, curadora y editora, nos da otra perspectiva del momento a través de su experiencia de vida, pues su contexto y sus circunstancias le permitieron crecer en un ambiente sin censuras, con posibilidad de viajar y formarse en el extranjero. Por último, Larisa Pérez Flores, activista e investigadora tinerfeña en torno a un feminismo decolonial canario, aporta una reflexión sobre las identidades políticas que habitan los cuerpos de la isla en los siglos *xix* y *xx*.

La publicación se abre con un texto en el que como comisaria de la muestra articulo un relato por capítulos que se origina en cada una de las imágenes que componen ¿Cuánto dura un eco?, no solo ampliando información sobre un contexto político, social y económico, sino también para llevar la mirada hacia lo anecdótico y lo personal, sumamente político, y que contribuye así a la construcción de una historiografía desde lo vivencial, para profundizar en un contexto que motivó una forma de hacer, de ser y de estar, o mejor dicho, de hacerse un hueco, un lugar. Seguido, un texto de Ane Rodríguez Armendariz, quien suma capas de significado con una selección de películas de autoras y autores portugueses que nos permitirán explorar los procesos de transmisión y materialización de la memoria en relación con la dictadura y transición portuguesa.

La falta de análisis y textos críticos en torno a ellas y su tiempo nos situó en la urgencia de reunir en este libro sus experiencias en la articulación del movimiento feminista. De la mano de su relato, pretendemos abrir horizontes en la historiografía del arte contemporáneo, ensayando otras genealogías y dando a conocer otros nombres y referentes de quienes cuestionaron la realidad política y social del momento, convencidas de que el futuro debía ser otro, porque, tal como cuenta Merche Comabella Marcos de León: «Sin nosotras, imposible».

TEXTOS

10 PRÓLOGO

Violeta Janeiro Alfageme

14 ¿CUÁNTO DURA UN ECO?

Violeta Janeiro Alfageme

26 IMÁGENES DE LA MEMORIA

Ane Rodríguez Armendariz

30 BREVE HISTORIA DEL MOVIMIENTO  
DEMOCRÁTICO DE MUJERES

Merche Comabella Marcos de León

38 TRAYECTORIA DE UN FEMINISMO CRÍTICO

Paloma Uría Ríos

42 MUJERES EN LA ISLA: BESTIAS Y SEÑORAS

Larisa Pérez

48 — — —

Mireia Sentís

CAPÍTULOS

52 LA PARADOJA DE LA CONMEMORACIÓN

64 ARQUITECTURAS PARA LA REPRESIÓN

110 CAMPOS DE BATALLA EN LA INCORPORACIÓN  
DE LA MUJER AL TRABAJO REMUNERADO

134 ABRIR GRIETAS EN LOS CUERPOS  
REPRODUCTIVOS

142 ANATOMÍAS POLÍTICAS DEL CUERPO

202 OTROS REFERENTES: LAS RETRATADAS

212 ENGLISH TEXTS

# ¿CUÁNTO DURA UN ECO?

Primero la hormiga dijo: ‘sácame de encima esta pata enorme’. El elefante dormía y ella hizo un túnel. Aquí comenzó la más increíble cultura subterránea.

—Mari Chordà, artista visual y poeta

El eco, en contraposición al silenciamiento, necesita un lugar de tránsito donde vibrar. Un eco nos guía en esta investigación a través de los relatos, y fantasmas, de una generación de artistas que fotografiaron un movimiento de mujeres y un feminismo que fueron determinantes en la construcción de ese «aprendizaje de la libertad» (Mainer y Juliá, 2000) que hizo posible que la dictadura no sobreviviese a Franco (Arriero, 2015).

Pilar Aymerich, Cecilia Bartolomé Pina, Colita (Isabel Steva), Maribel Domènech, Marisa González, Helena Lumbreras, Paz Muro, Ana Teresa Ortega, Mireia Sentís y Anna Turbau nacieron en tiempos convulsos marcadas por una guerra civil y consecuente posguerra. Desarrollaron una sensibilidad artística durante décadas de censura y por ende de cerrazón en España, y se articularon sin un marco teórico o referencial que las amparase en su subordinación al modelo heteropatriarcal que tanto limitó a las mujeres durante la dictadura. Todas ellas tienen en común, también, que con sus cámaras subvirtieron el rol de buena madre y esposa que el sistema les había reservado, para inventarse un nuevo orden donde tuviese cabida su obra, y por lo tanto sus reivindicaciones, reclamos y deseos.

*¿Cuánto dura un eco?*, a través de sujetos doblemente subalternos en su condición de mujeres y artistas<sup>1</sup>, nacidas en torno a la década de los cuarenta, reúne fotografías de las movilizaciones sociopolíticas de los setenta en las que las mujeres sí están presentes, para explorar de pleno la dimensión política y social de la fotografía y el film en relación con ese aprendizaje feminista, la subalternidad del movimiento en los partidos políticos y las luchas de quienes lo querían hacer compatible con una identidad de clase.

Este proyecto no pretende ser exhaustivo ni globalizador, pero sí se origina con el deseo de abrir y actualizar el ejercicio memorialístico hacia otras líneas de observación que la historiografía no ha trabajado, y para ello resulta fundamental investigar el eco que ha tenido el trabajo de las artistas que contestaron críticamente a su educación franquista y que trabajaron desde y sobre la estigmatización de la mujer. *¿Cuánto dura un eco?* se sitúa en la urgencia de seguir insistiendo y ensayando otros relatos, en ese caminar para dar pie a nuevas identidades fundamentadas en el conocimiento de una misma. Caminar como lo hizo esa generación de andariegas y andariegos o «tolos mansos»<sup>2</sup> (que diríamos en Galicia), que durante sus paseos por el campo encontraron cualidades espirituales sobre las que fundamentar su ser y su manera de estar en el mundo, alejándose de esa falsa grandeza que se origina en la épica del «descubrimiento». La investigación de esta muestra, que parte de una generación de artistas nacidas en los cuarenta (un poco antes y un poco después también), no pretende crear narrativas heroicas o totalizadoras, sino más bien buscar semillas, y volvernos semilla, como cantó Sánchez

<sup>1</sup> Doblemente subalternos porque el sistema del arte no hace excepciones a la «la buena diligencia del *pater familias*». El concepto de «un buen padre de familia» era el criterio para medir la diligencia exigible en el cumplimiento de nuestros deberes jurídicos. Viene de Roma, del *bonus pater familias*, y todavía está vigente en nuestro Código Civil. En agosto del año 2014, Francia eliminó del suyo expresiones anticuadas y propias de un modelo de sociedad patriarcal, como «*bon père de famille*», equivalente al »buen padre de familia» que recogen nueve artículos de nuestro CC (497, 1094, 1104, 1719, 1788, 1801, 1867, 1889 y 1903).

<sup>2</sup> En gallego, *to/o* significa ‘loco’. «Tolos mansos» se refiere a ese vagar por el campo de los escritores gallegos que buscaban construir una identidad desde lo propio como lo hicieron Otero Pedrayo, Vicente Risco, Ben-cho-sey.

Ferlosio en A contratiempo (Carabelas de Colón)3, para poner de relieve esa relación entre pasado, memoria y esfera pública en la complejidad de los feminismos en las artes.

Si bien algunos movimientos artísticos en España, como el pop art, el realismo crítico o el conceptual en los años sesenta y setenta, han leído las aportaciones de algunas de estas mujeres desde la perspectiva de la crítica social, no han querido ver en ellas el componente de reivindicación feminista (Aliaga, 2013).

El mundo anglosajón sí articuló desde las artes visuales una práctica feminista que se estableció como punta de lanza en este campo desde la década de los sesenta. En este ejercicio de leer la memoria en los márgenes de quienes cuestionaron la realidad política y social a través de su trabajo, se pone de relieve un pasado que, lejos de haber sido subsumido, sigue vivo hoy en toda su complejidad, de ahí la necesidad de hablar de ecos que manifiestan otra terminología y otra forma de conocimiento de acuerdo a los contextos y circunstancias que las motivaron. Estamos ante una generación que no siempre se sintió cómoda con el término feminismo. Cierta es que no podemos pedirles a las mujeres que se ejercitaron en el aprendizaje de los feminismos que se reconozcan en las nomenclaturas de los feminismos contemporáneos. Por esta razón, no podemos tampoco aplicar de manera retrospectiva los términos o conceptos actuales. Patricia Mayayo justifica la incomodidad del término de la siguiente manera:

Sin duda, influyeron varios factores a la vez. En primer lugar, la renuncia de las propias artistas experimentales de los setenta a reconocerse como «feministas».

La persistencia soterrada de modelos de conducta heredados del nacional-catolicismo, la estigmatización del término «feminista» en una sociedad tan machista como era la del tardofranquismo (también imperaba el machismo, no lo olvidemos, en los ambientes antifranquistas) y la prioridad que tenía en España la

lucha contra la dictadura frente a cualquier otro tipo de reivindicación política hicieron que muchas artistas manifestasen reticencias con respecto al movimiento de mujeres (Mayayo, 2013).

Sin duda, influyeron varios factores a la vez. En primer lugar, la renuncia de las propias artistas experimentales de los setenta a reconocerse como «feministas». La persistencia soterrada de modelos de conducta heredados del nacional-catolicismo, la estigmatización del término «feminista» en una sociedad tan machista como era la del tardofranquismo (también imperaba el machismo, no lo olvidemos, en los ambientes antifranquistas) y la prioridad que tenía en España la lucha contra la dictadura frente a cualquier otro tipo de reivindicación política hicieron que muchas artistas manifestasen reticencias con respecto al movimiento de mujeres (Mayayo, 2013).

La falta de interés de la institución arte, que se ha construido desde el androcentrismo, y su red de museos y galerías, por

mostrar el trabajo de mujeres artistas, así también de la universidades en actualizar sus temarios, que no dan espacios a las mujeres, y del horizonte capitalista al que nos abocaban las políticas de la transición y posterior democracia, que apenas dejaban alternativas para la imaginación política, han sido, quizá, algunas de las causas por las que no estemos familiarizadas con el trabajo de unas artistas que sabían que en la esfera pública las mujeres estaban reivindicando alternativas a los acuerdos y consensos que iba cerrando el aparato de Estado.

Ante la amenaza que estamos presenciando en los últimos años de unos derechos que dábamos por asentados pero que vemos que peligran, urge tener al alcance de la mano el conocimiento

de las estrategias y herramientas que desarrollaron las que contribuyeron y abrieron camino para su consecución. Ellas siguen ahí, y en activo, tal y como demuestran algunos trabajos recientes que recoge la muestra, donde lo autobiográfico y lo personal es el impulso de una historiografía desde lo vivencial, pues, tal y como manifiestan las «políticas del cuerpo» que se inician en los setenta, «las experiencias más íntimas y supuestamente “particulares”, son en realidad cuestiones eminentemente políticas de gran importancia para el Estado nación, como demuestran las abundantes leyes dictadas por los gobiernos a lo largo de la historia con el fin de regularlas» (Federici, 2022).

En este proyecto, artistas más jóvenes vuelven sobre la memoria de las anteriores, bien para resignificarla desde otro lugar, o por el contrario para abrir un diálogo con esta en ese continuar hacia una multiplicidad de feminismos. Irene de Andrés, Costa Badía, Marcelo Brodsky, Cabello/Carceller, Teresa Correa, Miriam Durango, Lola Lasurt, Jana Leo, Manuel López, Itziar Okariz, Paloma Polo, Diego del Pozo Barriuso, Florencia Rojas, URA/ UNZ, María Zárraga y Aimée Zito Lema. También se muestran las obras de Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo), Colectivo de Cine de Clase, Martha Graham, Juan Hidalgo, Maruja Roca, Gerda Taro y Darío Villalba.

Por último, antes de continuar, quisiera abrir un paréntesis para poner de relieve la poca atención que se les ha dedicado a las fotografías de este tiempo. Algo que se empieza a remediar estos últimos años a través de retrospectivas y exposiciones individuales, y de la compra también de su obra por parte de las instituciones más representativas en el Estado español. Obras que en muchas ocasiones las artistas tienen que rescatar del fondo de sus armarios, y en parte restaurar también. Creo que no me equivoco si afirmo que esta es la primera vez que se las muestra a todas juntas para hablar de una lucha común que se libró en la esfera pública.

La paradoja de la conmemoración

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

El asno cargado de reliquias, y que nos recuerda también a *Extraña devoción*, una de las estampas de *Los Desastres* de Goya. Samaniego alude a la admiración que profesa el pueblo hacia las medallas y condecoraciones, pero no hacia la persona en sí. Por su parte Goya se burla de la religiosidad carente de razón a través del culto a las reliquias. Paz Muro en su *performance* alude a la carga de trabajo invisible y no remunerado que lleva haciendo la mujer desde tiempos inmemoriales. En una entrevista que Patricia Mayayo le hizo a Paz Muro, ésta responde sobre su propia versión de la fábula:

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la *performance* titulada *La burra cargada de medallas* (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias*, y que nos recuerda también a *Extraña devoción*, una de las estampas de *Los Desastres* de Goya. Samaniego alude a la admiración que profesa el pueblo hacia las medallas y condecoraciones, pero no hacia la persona en sí. Por su parte Goya se burla de la religiosidad carente de razón a través del culto a las reliquias. Paz Muro en su *performance* alude a la carga de trabajo invisible y no remunerado que lleva haciendo la mujer desde tiempos inmemoriales. En una entrevista que Patricia Mayayo le hizo a Paz Muro, ésta responde sobre su propia versión de la fábula:

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la *performance* titulada *La burra cargada de medallas* (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias*, y que nos recuerda también a *Extraña devoción*, una de las estampas de *Los Desastres* de Goya. Samaniego alude a la admiración que profesa el pueblo hacia las medallas y condecoraciones, pero no hacia la persona en sí. Por su parte Goya se burla de la religiosidad carente de razón a través del culto a las reliquias. Paz Muro en su *performance* alude a la carga de trabajo invisible y no remunerado que lleva haciendo la mujer desde tiempos inmemoriales. En una entrevista que Patricia Mayayo le hizo a Paz Muro, ésta responde sobre su propia versión de la fábula:

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la *performance* titulada *La burra cargada de medallas* (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias*, y que nos recuerda también a *Extraña devoción*, una de las estampas de *Los Desastres* de Goya. Samaniego alude a la admiración que profesa el pueblo hacia las medallas y condecoraciones, pero no hacia la persona en sí. Por su parte Goya se burla de la religiosidad carente de razón a través del culto a las reliquias. Paz Muro en su *performance* alude a la carga de trabajo invisible y no remunerado que lleva haciendo la mujer desde tiempos inmemoriales. En una entrevista que Patricia Mayayo le hizo a Paz Muro, ésta responde sobre su propia versión de la fábula:

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, las Naciones Unidas conmemoran por primera vez el Día Internacional de la Mujer el 8 de marzo. Paz Muro responde al evento con la performance titulada La burra cargada de medallas (1975), una clara alusión a la fábula de Samaniego

¿no será el Año Internacional de la Mujer sino otra manifestación de una tradición patriarcal que niega a las mujeres la condición de sujetos, considerándolas como eternas representantes de su sexo? ¿Acaso existe el Año Internacional del Varón? ¿Conmemorar a “la Mujer” no es, en realidad, una forma de ignorar a las mujeres? (Paz Muro entrevistada por Mayayo, 2018).

El de 1975 fue un año decisivo. El 20 de noviembre murió Franco y dos semanas más tarde, del 6 al 8 de diciembre, en el colegio Montpelier de Madrid se celebraron las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, con la asistencia de más de quinientas mujeres venidas de diferentes regiones.

El secretario de las ONG (Organización no Gubernamental)<sup>4</sup> y grupos de mujeres de todo el Estado, que se había constituido ese mismo año, al amparo del decretado Año Internacional de la Mujer, organizó el encuentro. A esta primera cita le seguirán en Cataluña las Jornades Catalanes de la Dona entre los días 26 y 30 de mayo de 1976, que, junto con las II Jornadas Estatales de la Mujer, celebradas en 1979 en la ciudad de Granada, «son los tres grandes encuentros del feminismo en esos convulsos años. Estas tres grandes reuniones, Madrid, Barcelona y Granada fueron claves, para conferir al Movimiento carta de naturaleza proyectándolo como fuerza social autónoma no sólo ante la dictadura, sino también, ante las fuerzas de la oposición democrática y de la sociedad en su conjunto» (Larumbe, 2005)<sup>5</sup>.

La Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo)6, con Joan Martí Valls y Martí Rom, hizo un noticiero alternativo al No-Do sobre el encuentro, que titularon La dona

[La mujer] (1976). Pilar Aymerich tomó fotografías del encuentro. En sus imágenes se ve el Aula Magna de la Universidad de Barcelona abarrotada de mujeres, y en uno de sus pasillos, tal y como relata la autora de la imagen, aparece el colectivo Las Niakas en una performance que hacía alusión a las trabajadoras del hogar, reivindicando por ende un feminismo de clase. La Niakas fue un colectivo que surgió con fuerza en los setenta pero que pronto desapareció. Durante las Jornades de la Dona, vestidas con bata blanca, limpiaron el suelo del paraninfo y le sacaron el polvo al estrado. Esta performance «da cuenta de cómo convivía el gozo de la celebración con una autocrítica interna que alertaba del peligro de que el movimiento de liberación de las mujeres se articulara exclusivamente a partir de las voces de las mejor informadas, “liberadas” o en proceso de “liberación”, sin contar con “las que están en las casas”» (Mayayo, 2013).

La Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo)<sup>6</sup>, con Joan Martí Valls y Martí Rom, hizo un noticiero alternativo al No-Do sobre el encuentro, que titularon *La dona* [La mujer] (1976). Pilar Aymerich tomó fotografías del encuentro. En sus imágenes se ve el Aula Magna de la Universidad de Barcelona abarrotada de mujeres, y en uno de sus pasillos, tal y como relata la autora de la imagen, aparece el colectivo Las Niakas en una *performance* que hacía alusión a las trabajadoras del hogar, reivindicando por ende un feminismo de clase. La Niakas fue un colectivo que surgió con fuerza en los setenta pero que pronto desapareció. Durante las Jornades de la Dona, vestidas con bata blanca, limpiaron el suelo del paraninfo y le sacaron el polvo al estrado. Esta *performance* «da cuenta de cómo convivía el gozo de la celebración con una autocrítica interna que alertaba del peligro de que el movimiento de liberación de las mujeres se articulara exclusivamente a partir de las voces de las mejor informadas, “liberadas” o en proceso de “liberación”, sin contar con “las que están en las casas”» (Mayayo, 2013).

La Cooperativa de Cinema Alternatiu (Cooperativa de Cine Alternativo)6, con Joan Martí Valls y Martí Rom, hizo un noticiero alternativo al No-Do sobre el encuentro, que titularon La dona

[La mujer] (1976). Pilar Aymerich tomó fotografías del encuentro. En sus imágenes se ve el Aula Magna de la Universidad de Barcelona abarrotada de mujeres, y en uno de sus pasillos, tal y como relata la autora de la imagen, aparece el colectivo Las Niakas en una *performance* que hacía alusión a las trabajadoras del hogar, reivindicando por ende un feminismo de clase. La Niakas fue un colectivo que surgió con fuerza en los setenta pero que pronto desapareció. Durante las Jornades de la Dona, vestidas con bata blanca, limpiaron el suelo del paraninfo y le sacaron el polvo al estrado. Esta *performance* «da cuenta de cómo convivía el gozo de la celebración con una autocrítica interna que alertaba del peligro de que el movimiento de liberación de las mujeres se articulara exclusivamente a partir de las voces de las mejor informadas, “liberadas” o en proceso de “liberación”, sin contar con “las que están en las casas”» (Mayayo, 2013).

Estas tensiones aparecen reflejadas desde el otro lado, el de las trabajadoras y amas de casa, en el film Dulcinea (2023) que Paloma Polo dedica a Dulcinea Bellido, dirigente política feminista, comunista y antifranquista que fundó la primera organización de masas feminista durante el franquismo: el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), y que abrió el camino para la eclosión del pensamiento y la lucha feminista en el tardofranquismo y la transición en España.

El Movimiento Democrático de Mujeres, que comienza su andadura a mediados de los sesenta y que, como matiza Francisco Arriero (experto en el movimiento), nace desde7 (y no en) el Partido Comunista, fue una organización que se movilizó contra la dictadura en las postrimerías del franquismo y que trabajó para la concreción de un feminismo de base que, más que profundizar en las formulaciones teóricas, quiso organizar a las mujeres de los barrios obreros para que tomaran conciencia de las explotaciones que sufrían como mujeres, trabajadoras y amas de casa. El personaje de Dulcinea, claro referente del feminismo del tardofranquismo y la transición, ha pasado muy desapercibido para la historiografía, tal y como declara Polo: «quizás fue su contestación feminista a la labor del partido, su postura de clase o su apuesta por la doble militancia, entre otras cuestiones, lo que ha incomodado las narrativas predominantes en la historiografía». En Dulcinea, Paloma Polo reproduce el imaginario de estas luchas, de las que apenas tenemos imágenes. Para ello, reescenifica la vida de Dulcinea en 16 escenas que recrea recopilando datos de entrevistas que hizo a compañeras en la militancia feminista, familiares y amigas. Tal y como declara la artista, el guión se sostiene y toma forma de la mano de una interlocución o un «pensar en voz alta» sororo que acompaña la reflexión retrospectiva de Dulcinea.

<sup>[1]</sup> «Debido al rebullir que hubo en ese año de grupos legales, ilegales, informales, reuniones amistosas, grupos cristianos..., en una reunión se sugirió el nombre de Organizaciones no Gubernamentales (ONGS), y de ahí salió el secretariado de ONGS que fue el que se ocupó de la coordinación y organización del encuentro de diciembre de 1975. Las Coordinadoras locales, provinciales, regionales, estatales empezaron a ver la luz tras las jornadas, a partir de 1976 y en función de los colectivos de mujeres que fueron surgiendo. Desapareció por tanto la nominación genérica de ONG’S y su secretariado, que en su momento sirvió para salir al paso y arropar a toda esa marejada que subyacía pero que no se podía legalizar de ninguna manera» (entrevista inédita de la autora a Merche Comabella, dirigente del MDM, el 21 de agosto del 2023).

<sup>[2]</sup> Según Merche Comabella, dirigente del MDM, en una entrevista inédita el 21 de agosto del 2023: «A mi modo de ver hay otros dos encuentros que tuvieron la misma enjundia que las referidas en tu texto, y son “Las Primeras jornadas de la Mujer del País Valenciano” (hoy Comunidad Valenciana) y “Las Primera Jornadas de la Mujer de Euskadi (hoy País Vasco). Ambas se celebraron en diciembre de 1977. En esos años: 1975-1979, acontecieron dos encuentros estatales, Madrid y Granada; y tres de comunidades autónomas que abarcan 10 provincias».

<sup>[3]</sup> Produjeron noticieros alternativos al No-Do. La falta de apoyos hizo que su actividad tan solo durase un año y que solamente filmasen tres noticieros: La Marxa de la llibertat [La marcha de la libertad] (1976), La dona [La mujer] (1976) y El Born (1977).

<sup>[4]</sup> El marxismo, aunque denunció la subordinación de la mujer, no concretó una alternativa que pudiera definirse como feminista. El PCE se situaba en la urgencia de hacer frente a una dictadura y su lucha no incluía a los feminismos.

Estas tensiones aparecen reflejadas desde el otro lado, el de las trabajadoras y amas de casa, en el film *Dulcinea* (2023) que Paloma Polo dedica a Dulcinea Bellido, dirigente política feminista, comunista y antifranquista que fundó la primera organización de masas feminista durante el franquismo: el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), y que abrió el camino para la eclosión del pensamiento y la lucha feminista en el tardofranquismo y la transición en España. El Movimiento Democrático de Mujeres, que comienza su andadura a mediados de los sesenta y que, como matiza Francisco Arriero (experto en el movimiento), nace desde<sup>7</sup> (y no en) el Partido Comunista, fue una organización que se movilizó contra la dictadura en las postrimerías del franquismo y que trabajó para la concreción de un feminismo de base que, más que profundizar en las formulaciones teóricas, quiso organizar a las mujeres de los barrios obreros para que tomaran conciencia de las explotaciones que sufrían como mujeres, trabajadoras y amas de casa. El personaje de Dulcinea, claro referente del feminismo del tardofranquismo y la transición, ha pasado muy desapercibido para la historiografía, tal y como declara Polo: «quizás fue su contestación feminista a la labor del partido, su postura de clase o su apuesta por la doble militancia, entre otras cuestiones, lo que ha incomodado las narrativas predominantes en la historiografía». En *Dulcinea*, Paloma Polo reproduce el imaginario de estas luchas, de las que apenas tenemos imágenes. Para ello, reescenifica la vida de Dulcinea en 16 escenas que recrea recopilando datos de entrevistas que hizo a compañeras en la militancia feminista, familiares y amigas. Tal y como declara la artista, el guión se sostiene y toma forma de la mano de una interlocución o un «pensar en voz alta» sororo que acompaña la reflexión retrospectiva de Dulcinea.

Estas tensiones aparecen reflejadas desde el otro lado, el de las trabajadoras y amas de casa, en el film Dulcinea (2023) que Paloma Polo dedica a Dulcinea Bellido, dirigente política feminista, comunista y antifranquista que fundó la primera organización de masas feminista durante el franquismo: el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), y que abrió el camino para la eclosión del pensamiento y la lucha feminista en el tardofranquismo y la transición en España.

El Movimiento Democrático de Mujeres, que comienza su andadura a mediados de los sesenta y que, como matiza Francisco Arriero (experto en el movimiento), nace desde7 (y no en) el Partido Comunista, fue una organización que se movilizó contra la dictadura en las postrimerías del franquismo y que trabajó para la concreción de un feminismo de base que, más que profundizar en las formulaciones teóricas, quiso organizar a las mujeres de los barrios obreros para que tomaran conciencia de las explotaciones que sufrían como mujeres, trabajadoras y amas de casa. El personaje de Dulcinea, claro referente del feminismo del tardofranquismo y la transición, ha pasado muy desapercibido para la historiografía, tal y como declara Polo: «quizás fue su contestación feminista a la labor del partido, su postura de clase o su apuesta por la doble militancia, entre otras cuestiones, lo que ha incomodado las narrativas predominantes en la historiografía». En Dulcinea, Paloma Polo reproduce el imaginario de estas luchas, de las que apenas tenemos imágenes. Para ello, reescenifica la vida de Dulcinea en 16 escenas que recrea recopilando datos de entrevistas que hizo a compañeras en la militancia feminista, familiares y amigas. Tal y como declara la artista, el guión se sostiene y toma forma de la mano de una interlocución o un «pensar en voz alta» sororo que acompaña la reflexión retrospectiva de Dulcinea.

Estas tensiones aparecen reflejadas desde el otro lado, el de las trabajadoras y amas de casa, en el film Dulcinea (2023) que Paloma Polo dedica a Dulcinea Bellido, dirigente política feminista, comunista y antifranquista que fundó la primera organización de masas feminista durante el franquismo: el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), y que abrió el camino para la eclosión del pensamiento y la lucha feminista en el tardofranquismo y la transición en España.

#### Arquitecturas para la represión

Muchos de los materiales que construyen esa memoria pasada se encuentra todavía en las casas de las mujeres, y para encontrarlo hay casi que iniciar una labor detectivesca. Es así como apareció una cinta sin revelar, que resultó ser el documental *Mujeres en lucha*, realizado en los años setenta por la SVT (Televisión Pública Sueca), y que mostraba la resistencia feminista contra el franquismo. En el marco de esas resistencias, Dulcinea Bellido, junto con Carmen Rodríguez, tuvieron una gran responsabilidad en el proceso de consolidación de los grupos a favor de la amnistía para los presos políticos (entre ellos, sus maridos y dirigentes del PCE)

<sup>[1]</sup> A contratiempo (Carabelas de Colón) es uno de los títulos del álbum homónimo que Chicho Sánchez Ferlosio grabó en 1978, durante la transición española, que duró desde 1976, tras la muerte Franco, hasta 1982, cuando se forma el primer Gobierno socialista.

y su posterior politización (Arriero, 2015). Este movimiento de «mujeres de preso»<sup>8</sup> llegó a desarrollar una lucha extramuros de las cárceles que trascendió la defensa de los intereses de sus familiares encarcelados (Di Febo citada en Arriero, 2015). Pilar Aymerich retrata en Barcelona en 1976 a Trinidad Sánchez Pacheco, representante del movimiento Dones Democràtiques de Catalunya (Mujeres Democráticas de Cataluña), leyendo un manifiesto delante de la prisión de mujeres de la Trinidad para pedir que las monjas Cruzadas Evangélicas de Cristo Rey (quienes por entonces gestionaban la cárcel) fueran substituidas por funcionarias de prisiones. Anticoncepción, aborto, prostitución, adulterio... eran algunos de los delitos que se les atribuía a estas mujeres, apartadas, excluidas e infantilizadas por el sistema. Desde el MDM se presionó para que el PCE presentara una propuesta de ley para derogar este tipo de delitos, y así lo hizo en julio de 1977. No fue hasta el 12 de enero de 1978 cuando pudo debatirse en el Congreso. Con 119 votos a favor y 156 en contra, la propuesta de derogación no salió adelante (Arriero, 2015). En 1976 y 1978, Aymerich continuó retratando manifestaciones por fuera de la cárcel de la Trinidad con mujeres portando pancartas que llevaban escrito «Amnistía para la mujer».

A través de una investigación de largo recorrido, Ana Teresa Ortega sigue desarrollando su serie «*Con adivinaciones del amor, construía tu rostro*». *Arquitecturas cómplices 1939-1999* (2023). Para la XVII edición de FOTONOVEMBRE, la artista suma una nueva fotografía tomada en Tenerife. La serie consta de arquitecturas de represión y cómplices de una organización que separaba a madres de sus hijos. El proyecto empieza con las primeras cárceles habilitadas para mujeres leales a la República, encarceladas durante la guerra y la posguerra (1939 hasta la década de los cincuenta). Por entonces, Antonio Vallejo-Nájera, psiquiatra y militar que dirigió los servicios psiquiátricos del bando franquista (conocido como el Mengele de la psiquiatría franquista), creó el «Gabinete de Investigaciones Psicológicas» para estudiar las raíces biopsíquicas del marxismo. Estas investigaciones se hicieron con presos políticos, entre ellos, las mujeres reclusas de Málaga. Planteó que había una raza, la hispanidad, portadora de religiosidad y patriotismo, que se encontraba amenazada por los republicanos, portadores de perversidad. Según los estudios de Nájera, se hacía necesario separar a los hijos de sus madres. En 1940, un decreto avaló la «pérdida de tutela legal de los padres», y se impulsaron políticas de separación que se hacían efectivas a partir de los tres años de edad. Se calcula que hasta 1954, la cifra es de unos 30.960 niños desaparecidos, según consta en el auto del juez Baltasar Garzón.

Por sorprendente que parezca, el robo de niños se prolongó hasta 1999 a través de una red de médicos, monjas, curas, abogados, notarios... que operaban en maternidades fingiendo que los bebés nacían muertos para darlos en adopción. A

menudo se arrebataban los niños a mujeres de contextos sociales más vulnerables. Los adoptantes pagaron hasta 200.000 pesetas de la época. Hoy se habla de más de 300.000 personas afectadas.

Los hospitales psiquiátricos también eran parte de esas arquitecturas de represión, como el Hospital de Conxo, en Santiago de Compostela, que funcionó de 1885 hasta 1953. Anna Turbau logró colarse en sus dependencias para fotografiar a mujeres que no encajaban en los cánones de la sociedad patriarcal del momento, que las consideraba «mentalmente débiles», tal y como se puede extraer de la reciente exposición que el Gaiás ha dedicado a las mujeres en este hospital psiquiátrico<sup>9</sup>. Mujeres calificadas de tener «un sistema nervioso y reproductivo que les hacía padecer la locura histérica», «locura genital», «psicosis melancólica» o «pasiones violentas». Entre todas las imágenes, llama la atención una que retrata a una niña que, según cuenta la propia artista, no padecía ningún trastorno pero permanecía encerrada en ese centro psiquiátrico. Hace tan solo cinco años que el diccionario de la Real Academia Española cambió la definición de *histeria*, que hasta entonces aparecía como una «enfermedad nerviosa crónica más frecuente en la mujer que en el hombre».

Helena Lumbreras hizo un cine militante, y por ello fue doblemente represaliada por la dictadura y por su partido. En el 68, mientras todos los cineastas se interesaban por el mayo de París, Lumbreras vuelve a España tras formarse como directora en el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, en Cinecittà, para filmar el mediometraje *Spagna 68 (El hoy es malo pero el mañana es mío)* (1968). Lo filma, con el apoyo de Unitelefilm (productora vinculada al Partido Comunista Italiano), en la clandestinidad para mostrar la represiva situación sociopolítica del país y las luchas de los estudiantes, la clase obrera y un sector del clero que apoyaba a la causa obrera. A este film le sigue *El cuarto poder* (1970), para el que contó con el apoyo financiero de Pasolini. En esta película aborda publicaciones clandestinas antifranquistas para contrarrestar el poder y las tramas de los medios de comunicación españoles vinculados al régimen. *El cuarto poder* se proyectó recientemente en la 70 edición del Festival Internacional de Berlín, sin que los medios de comunicación españoles dieran cuenta de ello.

El 1971, Lumbreras y Mariano Lisa (Colectivo de Cine de Clase) fueron detenidos por la policía y despedidos de los centros donde impartían clases, también fueron expulsados del Partido Comunista de España. Lumbreras, como Dulcinea, siempre fue una figura incómoda para el régimen y los partidos de izquierda, muy machistas por aquel entonces, por su doble militancia feminista y antifranquista. Incriminada por pertenecer al PCE, Lumbreras compartió prisión en la cárcel de la Trinidad, que fotografió Aymerich, con prostitutas del barrio chino, que

fotografió Colita. Tras su paso por prisión, la expulsaron del partido junto con su pareja y compañero del colectivo de Cine de Clase, Mariano Lisa. Se quedaron sin trabajo y sin amigos.

Había que seguir adelante. Helena le propone a Mariano volver al cine militante independiente. Éste se siente atraído por la idea. Helena dejó la RAI, donde trabajó como directora y guionista de reportaje social. Dijo adiós a la ayudantía de dirección en el film Queimada, dirigido por Gillo Pontecorvo y con Marlon Brando como protagonista. Abandonó Italia para realizar cine militante alternativo en España (Lisa en Kerfa, Marchiori, Mateus Mora, 2023: 407).

En relación con la represiva situación que se vivía en las cárceles durante la dictadura, Florencia Rojas trabajó en torno al solar de la cárcel de Carabanchel, tal y como cuenta la autora: un paradigma del conflicto en torno a la gestión de un patrimonio incómodo y disonante. *Av. de los Poblados, sin número* (2021-2022) relaciona la flora silvestre que ha crecido libremente en el terreno con la sangre de las libaciones de la diosa Minerva proveniente del yacimiento arqueológico que hay bajo la cárcel y la sangre con la que miembros de la COPEL<sup>10</sup> firman una carta enviada a las Cortes y a la prensa en 1977. Pues, si bien la ley de Amnistía del 77 tenía en cuenta a los presos políticos, se olvidaba de los otros presos comunes que sufrieron las consecuencias de una legislación franquista. Uno de los tantos cometidos de la transición fue el de iniciar un cambio hacia un sistema penitenciario que se ajustara a la Constitución y que buscase la reinserción social de los reclusos. Un sistema penitenciario que subsanase las graves deficiencias de las prisiones: higiene y sanidad, alimentación, acceso a la educación y a la cultura, que regulase la actuación de los funcionarios... La carta referida dice así:

Señor Presidente de las Cortes, Todos los días algún preso se automutila pidiendo indulto general y las reivindicaciones que ustedes ya conocen hechas por la COPEL. Nuestra sangre es sangre del pueblo a quien ustedes representan.

Marcelo Brodsky busca y saca a la luz imágenes que las dictaduras y otros regímenes autoritarios tratan de esconder o hacer desaparecer. En su serie *Resistencia al franquismo* (2018) interviene fotografías de la resistencia y oposición al régimen. Una de ellas captura un instante del recital del cantautor valenciano Raimon en la Facultad de Políticas de la Universidad Complutense en 1968. Raimon fue parte de Nova Cançó (Nueva Canción), un movimiento cultural que de la mano de la tradición popular, contradecía las formas artísticas promovidas por la dictadura hacia una construcción identitaria nacional y homogeneización cultural, social y moral.

Diego del Pozo Barriuso investiga los discursos del odio, algo que se viene aprobando y reproduciendo todavía más en los últimos años. En *Línea de tiempo (cuerpos, explosiones, armas...)* (2021), el artista fotografía el sonido de las balas que acabaron con las vidas de cinco personas relevantes, en cinco momentos diferentes de la historia española: María Victoria García Hernández, 15-08-1936; Enrique Ruano Casanova, 07-07-1969; Francisco Javier Sauquillo, 24-01-1977; Yolanda González Martín, 01-02-1980; y Lucrecia Pérez Martos, 13-11-1992. Son crímenes a cargo de paramilitares o policías, dirigidos a personas basándose en «factores de identidad» como la raza, la religión, la orientación sexual o el género.

El grado de penetración de una bala sobre un libro es de *350 páginas*. Este es el título de la obra de Irene de Andrés realizada en 2023. De Andrés fotografía estos tomos que sirvieron de trinchera y que se conservan en Biblioteca Histórica de la Complutense. Son todos ellos libros que sirvieron en las trincheras del frente de Filosofía y Letras en Ciudad Universitaria. Barricadas improvisadas donde el grueso de un libro importaba más que su contenido, y que nos aportan datos sobre las estrategias que se formularon para la defensa de Madrid.

En este contexto, la obra de María Zárraga *Simulando la casa #2* (2002), se podría interpretar como un llamado a la libertad personal. Si bien el espacio doméstico ha confinado a las mujeres como si de cárceles se tratasen, Zárraga, a través de cuatro fotografías adhesivadas sobre vidrio, juega con la proyección de un espacio, el propio.

##### Campos de batalla en la incorporación de la mujer al trabajo remunerado

Una serie de fotografías de Colita en los setenta muestra a obreras en fábricas produciendo un trabajo para el que se necesita precisión. En relación con la incorporación de la mujer al trabajo, otra imagen tomada por Aymerich muestra a un grupo de niños y niñas con carteles al cuello que dicen: «Volem guarderies gratuïtes i per a tothom» (queremos guarderías gratuitas y para todos). Ambas imágenes constatan un reclamo clave de las mujeres, que fue su incorporación al trabajo remunerado como premisa para su liberación en los setenta, algo que los últimos feminismos están problematizando con demandas que abren nuevos campos de batalla, como la de que el trabajo doméstico y el de los cuidados sea remunerado (Federici, 2013). En el Estado español, Victoria Sau muy pronto empezó a referir el «vacío de la maternidad», comparándolo con el vacío de poder de decidir, de gestionar, de tener influencia y de gozar de autoridad (1997). Sau fue mentora del primer Congreso de la Dona Catalana<sup>11</sup>.

<sup>[8]</sup> «El Colectivo “mujeres de preso” fue una especie de denominación identitaria que incluía a madres, esposas, abuelas, tías, hermanas, primas... Fue un colectivo muy activo y con mucho coraje y audacia, al frente del cual estuvieron Dulcinea Bellido y Carmen Rodríguez. Es este Colectivo el que desde sus experiencias de lucha por la libertad de los presos políticos, la amnistía, y en su propia evolución hacia otros temas como los derechos de las mujeres y otras circunstancias de relaciones de Dulcinea con algunas mujeres intelectuales, así como incorporaciones nuevas de mujeres de diversas edades, lugares, orígenes y pensamientos, se fue fraguando el MDM» (entrevista inédita de la autora a Merche Comabella, dirigente del MDM, el 21 de agosto del 2023).

<sup>[9]</sup> Voces esquecidas. As mulleres do Hospital de Conxo [Voces olvidadas. Las mujeres del Hospital de Conxo], en Gaiás, Cidade da Cultura, marzo-septiembre, 2023.

<sup>[10]</sup> La Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) fue un movimiento creado a finales de 1976 en la cárcel de Carabanchel por un grupo de presos con el apoyo de un grupo de abogados y cuyo objetivo era conseguir una amnistía general o indulto y cambiar las normas de vida dentro de las cárceles. Se inspiró en el Grupo de Información sobre las Prisiones, creado en 1971 en Francia por iniciativa del filósofo Michel Foucault. El documento original es cedido por Daniel Pont (exdirigente de la COPEL).

<sup>[11]</sup> A Victoria Sau le debemos sus aportaciones capitales sobre la división sexual del trabajo, la maternidad, el patriarcado y la guerra. Refirió la maternidad en estos términos: «El crimen organizado contra la madre –su deglución– es el matricidio primitivo. Desde entonces la maternidad no se trasciende a sí misma en valores sociales y culturales; no es portadora de tales valores sino porteadora de los valores del Padre» (1994).

La incorporación de la mujer al mercado laboral es algo que empieza a ocurrir a partir de los años cincuenta. Siempre en peores condiciones y peor pagadas que los hombres cuando estos, eso sí, consentían que sus esposas trabajasen. «En la etapa desarrollista, el régimen dictatorial, consciente de la necesidad de incrementar la población laboral, que compensara la hemorragia migratoria que a la par se estaba produciendo hacia países europeos, encontró en ellas la solución más barata para este fin» (Larumbe, 2005). El éxodo de los pueblos a la ciudad va produciendo el paulatino abandono de los valores y costumbres del campo. Anna Turbau investigó la realidad rural de Galicia entre el 75 y el 79, cuando las presiones policiales la hicieron volver a Cataluña: «Me encontré con la realidad gallega casi por casualidad. Eran los principios de los setenta. Los movimientos populares surgían con una fuerza que coincidía con la mía (...). Mi trabajo era muy claro, saltar las barreras del caciquismo, la censura y la represión policial» (Turbau, 2019). Anna Turbau fotografió a las mariscadoras desempeñando una actividad pesquera de relevancia socioeconómica en Galicia. Ellas eran y son parte de todo el proceso productivo: pescan, transforman y venden. En los setenta, el MDM apoyó a las mariscadoras en su lucha para que no fueran discriminadas en las cofradías de pescadores. Seguro que alguna de estas mariscadoras aparece también en las manifestaciones que fotografió Turbau contra los abusos cometidos por Audasa (concesionaria de la autopista del norte) durante la construcción de la autopista del Atlántico, la AP-9. Sin notificación o permiso previo, ocuparon terrenos sin pagar por ello. Las máquinas cortaban caminos, desviaban canales de agua, demolían propiedades particulares o dañaban el patrimonio artístico con total impunidad. Las fotos de Turbau contra los abusos de la AP-9 muestran a mujeres que se manifiestan con sus hijos, mujeres aguerridas que pegan paraguazos a policías armados.

Como Turbau, Helena Lumbreras, que había sido maestra de escuela rural en Cuenca, a través de su cine militante independiente buscaba la verdad desde el análisis: «Compañeras, compañeros, somos educadores. Nuestra misión es dar a conocer la vida. Debemos decir la verdad» (Lumbreras citada en Lisa en Kerfa, Marchiori, Mateus Mora, 2023). *El campo para el hombre* (1973) es un film que hace con su Colectivo de Cine de Clase, junto con Mariano Lisa. La película partía de dos tipos de campesinos: el del minifundismo gallego y el del latifundismo andaluz. Empieza con una voz en *off* que relata a la manera de un cuento infantil los milagros que trajo el desarrollismo, proyectando en el campesinado el tópico del buen salvaje. El relato contrasta con las miserias que muestran las imágenes, que no se corresponden con lo que cuenta la voz en *off*. La autora contrarresta así la falta de rigor y análisis de la dictadura –que hacía del campesino un ciudadano pasivo e infantilizado–, con las declaraciones de los propios campesinos describiendo su situación de pobreza y subordinación.

Descubrir el trabajo de Maruja Roca ha sido todo un acontecimiento por haber permanecido oculto en las casas de los vecinos de Becerreá, un pequeño pueblo en la provincia de Lugo, hasta hace apenas algunos años. Con su cámara, Roca captó las miserias de ese desarrollismo en la década de los cincuenta. Entre sus fotografías de gitanos y mendigos, llama

la atención el retrato que le hizo a Manolín das Aguilladas, que, según pudo averiguar su sobrina nieta, Nieves Roca, «vendía ‘aguilladas’ (varas para el ganado). Cuentan que cuando vio su imagen fotografiada por primera vez pensó que se trataba de su hermano, y fue tanta la emoción al verla que quiso escribirle una carta en el mármol de la cocina de una vecina, Chelo Flórez, que fue quien transmitió esta historia. En la localidad se guarda una memoria intensa de esta persona». Llama la atención que en un contexto de posguerra, en un pueblo mal conectado con las grandes urbes, llegase a conseguir una cámara y a aprender las técnicas del revelado, adaptando para ello su espacio doméstico al del estudio de una fotógrafa, que es lo que Maruja era.

Por esa época pasaron por Galicia Ruth Matilda Anderson y Walter Ebeling, que venían para fotografiar un estilo de vida que la modernidad amenazaba con hacer desaparecer. Si bien los retratos de Anderson o Ebeling tenían ese sesgo documentalista, las fotografías de Maruja Roca son depositarias de una intensidad poética y una intimidad expresiva de quien fotografía a colegas, vecinos, familiares y amigos. A Roca le interesaban los márgenes, y los exploró en profundidad, aunque para ello tuviese que provocar la imagen con una puesta en escena. Sirva como ejemplo el retrato que hizo a una persona sin hogar, rezando el rosario y con una biblia en las manos. El posado de este desconocido nos podría recordar a Zurbarán por la calidad táctil de sus imágenes, que nos trasladan al barroco español, con esa exaltación por lo mundano. Igual de sorprendentes son los retratos que le hizo a su hija Marisú López Roca, modelo habitual en sus fotografías. Destaca una imagen hecha desde una perspectiva cenital, perfectamente iluminada y jugando con la melena de la niña. La temática y composición nos lleva esta vez al surrealismo francés, a través de ese mundo de los sueños o fantasías en el que Roca profundizó. Ambos ejemplos dan cuenta de una producción rica en referencias, que no sabemos todavía si las conoció o eran pura intuición. La recuperación de su trabajo por parte de su sobrina nieta se hizo gracias a los álbumes familiares de los vecinos de Maruja Roca. Según cuenta Nieves Neira Roca: «Fue muy bonito el trabajo de recogida, yendo de casa en casa, abriendo álbumes familiares, abriendo finalmente las puertas de la memoria, y conseguir esa intimidad con las mujeres. Porque, si es cierto que tradicionalmente son los hombres quienes toman las fotografías, fueron las mujeres las encargadas de elaborar esa narrativa en el álbum familiar».

No era fácil que una mujer hiciese fotografías en los cincuenta. La Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC) surge en 1923, y fue pionera en desarrollar iniciativas para sumar fotógrafas al colectivo. La presión social pudo más, de manera que cuando en 1924 intentan favorecer la entrada de socias, algo muy infrecuente en la época, fracasan, pues tan solo una mujer se inscribió, y pronto se daría de baja. En 1935 ingresaron varias mujeres aficionadas; destaca entre ellas Mey Rahola. Durante los años cincuenta, por iniciativa de Salvador Lluc, en la AFC se creó un grupo femenino que tuvo una importante proyección internacional en esa década. Carme García, Gloria Salas, Milagros Caturla, Montserrat Vidal-Barraquer o Rosa Szücs (Bonet Carbonell, 2022)<sup>12</sup> fueron algunas de sus componentes más destacadas.

Violeta Janeiro Alfageme

¿Cuánto dura un eco?

**Abrir grietas en los cuerpos reproductivos**

Otra de las cineastas censuradas y prohibidas por el régimen fue Cecilia Bartolomé Pina. Se crio en la antigua colonia española de Fernando Poo, actual Guinea Ecuatorial, pero aterrizó en el Madrid de los sesenta para estudiar cine. Se graduó en 1969 con *Margarita y el lobo*, una práctica para la escuela que se convirtió en un mediometraje casi revolucionario para el momento, aunque años antes, en 1965, ya había filmado *Carmen de Carabanchel*, un film que desafió el lenguaje que venía utilizando la escuela de Madrid: «Quise contar cómo era la vida sexual de las mujeres españolas de 1965 frente al cuento de hadas de la Carmen de Merimée, que fue una mujer que follaba a diestro y siniestro y no se preñaba nunca. En mi corto esperpéntico se hablaba de las peripecias de una pareja que no quería tener más hijos y usaba métodos anticonceptivos, o para abortar, que eran la leche» (Bartolomé Pina en una entrevista para *El País*, 2016). *Margarita y el lobo* de nuevo desafía todo tipo de convenciones. Se trata de un musical que gira en torno a su protagonista, una mujer que contesta a las convenciones de la mujer casada. Cecilia Bartolomé Pina, en relación con la censura, señala:

Fue tan prohibida que me incluyeron en una lista negra y al salir de la Escuela no pude trabajar con mi nombre, teniendo que dedicarme a la publicidad y a rodar documentales industriales. Presenté un proyecto de película con la firma de José Luis Borau, pero en el ministerio descubrieron que yo estaba detrás y tampoco lo autorizaron. Tengo un machete de mi época africana y a veces pensaba en cogerlo e ir a protestar (Bartolomé Pina en una entrevista para *El País*, 2016).

Cuando Marisa González se quedó embarazada se fue a Londres para abortar. Esa misma noche tuvo un sueño y lo plasmó en *¿Todavía con vida? (de la serie Maternidad)* (1975). Había algo premonitorio en ese sueño, y la artista decidió continuar con el embarazo. Plásticos flexibles pintados con pintura acrílica, fotocopias en color, transferencias y telas pegadas confirman esta singular obra muy en la línea experimental que la sigue definiendo. Las maternidades que reivindicarán las artistas que le siguieron se harán desde perspectivas decoloniales, *queer*, LGTBI y desde la crítica a los sistemas de hiperproductividad a los que nos tienen abocadas el neoliberalismo, para seguir abriendo grietas en torno al cuerpo como dispositivo ideológico que configura la identidad. Buen ejemplo de ello es Itziar Okariz con *Meando con mi hija en el puente Pulaski* (2004). A través de esta acción que Okariz repitió en lugares simbólicos, cuestionaba la imposición de cómo habían de vivirse y traducirse las experiencias maternas. Sobre el puente Pulaski, que comunica Brooklyn con Queens, Okariz orinó de pie y con su hija en brazos. Ambas iban vestidas de negro, como si de un solo cuerpo se tratase. Okariz quería hacer referencia al antihéroe de la cultura cómic *underground* RanXerox, un ciborg violento que tenía pegada a su cuerpo a su novia Lubna, una preadolescente tan amoral como el ciborg.

**Anatomías políticas del cuerpo**

Los discursos religiosos, médicos y jurídicos han controlado y condicionado fuertemente el cuerpo de la mujer. Conscientes de ello, las artistas a partir de los ochenta empiezan a buscar alternativas a los paradigmas que las constreñían. El dilema ya no estaba en la doble militancia (antifranquista y feminista). El feminismo de la tercera ola se debate entre dos posiciones, el feminismo de la igualdad o el de la diferencia. «En los años ochenta, teorías innovadoras como la teoría poscolonial o el posmodernismo constataron que las mujeres son de “muchos colores, etnias, nacionalidades, religiones y culturas”» (Sichel citada por Marzo y Mayayo, 2015: 576), y que, como cuenta también Mayayo (2015), el «feminismo de Estado» complicó la asunción de algunas tesis pluralizadas de los nuevos feminismos.

A mediados de los setenta, Marisa González realizó desde Chicago, donde se encontraba estudiando y experimentando con nuevas tecnologías como máquinas fotocopiadoras y thermo-fax, *Y otra vez en la trampa (de la serie Violencia Mujer)* (1975-2023), que consistente en una serie de rostros en primer plano que interpretan el desgarrro de la violencia político-sexual del régimen de Pinochet. En 2019, mujeres chilenas vestidas de negro y con pañuelos rojos se manifestaron para homenajear en el Día de los Derechos Humanos a las feministas que lucharon contra el régimen de Augusto Pinochet (1973-1990) versionando el mítico *Himno de la Alegría*. Antes, ya había realizado las series *Autorretratos* y *Both*, ambas del 71. Estas series fueron creadas con la primera fotocopiadora a color del mundo (3M Color-in-Color). Partiendo del propio cuerpo como medio de experimentación, estas series dan cuenta de la búsqueda de un lenguaje artístico que pone los nuevos medios al servicio del arte. Marisa González aprendió estas técnicas porque fue parte del programa Sistemas Generativos: Arte, Ciencia y Tecnología en el departamento de Nuevas Tecnologías del Art Institute de Chicago en 1970. El programa estaba dirigido por Sonia Sheridan, una de las pioneras en experimentar con máquinas en los procesos de creación artística. En su estudio, Marisa guarda todavía parte de esas máquinas con las que reformuló el proceso creativo<sup>13</sup>.

En la línea de autoras que emplean su propio cuerpo para articular una mirada crítica está Mireia Sentís, quien reacciona a las convenciones sociales subvirtiendo los códigos de conducta con sentido del humor e ironía. En *Máxima audiencia* (1982) canaliza su frustración ante un medio de masas: la televisión; un medio de largo alcance que ha estereotipado todavía más a la mujer. Mireia usa su cuerpo desnudo para ofrecer nuevas lecturas sobre personajes al alcance de la opinión pública, de manera que en una serie de fotografías espontáneas sobre lo que proyectaba el televisor, Sentís crea una nueva imagen poniendo sus nalgas a la altura de la mano del papa Juan Pablo II, que levanta la mano para saludar;

<sup>[12]</sup> En 2023 se ha organizado la exposición ENFOCADES! La presència femenina a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923-1970) en el Centro Cívico Casa Elizalde de Barcelona. 15/03/2023-13/05/2023.

<sup>[13]</sup> «No solo se desarrolla el trabajo pulsando el botón (...). Rara vez tengo intervención directa. Sabes cómo empieza y nunca cómo acaba. Hay interferencias, que aprovecho e indago. No las sigo todas, pero estas interferencias abren nuevos caminos con los que no contabas. A veces entras y sigues, otras no» (González entrevistada por Morente).

o bien sitúa su pubis a la altura de la boca del presentador de televisión Jesús Hermida, célebre por sus programas de actualidad. *Joyas* (1985) lleva a sus últimas consecuencias la semiótica de la publicidad que sexualiza los cuerpos. La erótica del poder adorna genitales y otras zonas erógenas con joyas victorianas; en definitiva, joyas antiguas que se heredan, en clara referencia a las oligarquías que perpetúan el poder haciendo que continúe siempre en las mismas manos. Por otro lado, las imágenes reflejan la estrecha relación entre dos elementos fuertemente atravesados por el ejercicio desigual del poder: la explotación del cuerpo de la mujer y el acceso a los bienes de lujo. El imaginario habitual de la sociedad de consumo en la España de los años ochenta muestra así su complicidad con la perpetuación de la desigualdad.

Miriam Durango, en un proceso evolutivo que se inicia dibujando píxeles al óleo, llega a la imagen completamente procesada por el ordenador. *Cuerpo cognitivo* (1997), perteneciente a la serie *Erótica-cuerpo cognitivo*, es una imagen impresa en una lona de PVC de más de tres metros que nos muestra el cuerpo semidesnudo y sexualizado de una mujer, estereotipo popular de la publicidad de las décadas de los ochenta y noventa. La imagen pierde su sentido original y se abstrae gracias a las dimensiones ampliadas de la obra y su fragmentación en píxeles. Durango busca nuevos puntos de vista sobre la representación del cuerpo de la mujer problematizando así patrones preconcebidos y abriendo fisuras en el lenguaje, percepción y memoria que venían definiendo cómo se representaban los cuerpos sobre el lienzo.

Juan Hidalgo fotografió en 1997 la acción *Rosas, espejo verde y condón*. Tal y como sugiere el autor, se trata de una imagen muy abierta a múltiples interpretaciones. La obra de Hidalgo abrió grietas en el sistema del arte para que representaciones homoeróticas y queer tuviesen un lugar en el contexto de entonces. Lo hizo desde la singularidad del relato propio.

Jana Leo pertenece a la generación de la crisis del sida, una enfermedad profundamente estigmatizada. En *Estigmas fatales* (1994), Leo se escribe en la frente con una cuchilla: «AIDS» (sida). Son tres fotografías que representan tres mujeres de diferentes estratos sociales, en alusión a una enfermedad que no hace diferencias, aunque la opinión pública fomentase el estigma de que solo la padecían yonkis y hombres gais. Nadie alertaba de que una mujer pudiese padecer sida. Por otro lado, en *Cabina privada, El borde de la mirada* (1996), Jana crea todo un dispositivo de grabación que registra el espectáculo sicalíptico que performa ante sus espectadores, queriendo reflejar una profesión, la de artista, en la que esta pierde el agenciamiento por estar siempre al servicio de terceros. La toma de fotografías se hace sin fotógrafo. Tal y como lo cuenta su autora en su dossier de trabajo, la obra:

propone una máquina de crear imágenes que toma fotos de forma aleatoria ya que la escena varía con el performance en vivo y ya que la cámara disparará pase lo que pase cada 30 segundos. Con ello, desestabilizando la versión (masculina) del fotógrafo como cazador de

imágenes, aquí la autora existe al orquestrar la creación de una fotografía y no al tomarla. También aquí hay un posicionamiento de género: la autora crea una situación que da lugar a algo en lugar de tomar, como apropiarse de lo que hay. Por otro lado el hecho de que no haya fotógrafo presente aunque se sepa se está siendo grabado crea una tensión sexy que propicia la concentración en el momento, en la realidad jugando con el exhibicionismo.

Cabello/Carceller (Helena Cabello y Ana Carceller, con *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (2004), empiezan a colaborar con terceros. Hasta entonces, su propio cuerpo era la medida de su experiencia con la que iniciar el proceso artístico. *Casting* es parte de una trilogía, junto con *Ejercicios de poder* (2005) y *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* (2007), en la que personas asignadas de género femenino al nacer interpretan papeles masculinos. Reproducen por tanto, patrones de la masculinidad desde cuerpos que no están asociados a esos roles. Con actores no profesionales, Cabello/Carceller proponen alternativas desmontando los patrones sexuales y de género preestablecidos. En palabras de las propias artistas, «Pasolini utilizaba actores amateurs para romper las barreras de clase. Nosotros utilizamos actores amateurs para romper las barreras del género» (Citado por Segade en CA2M, 2017).

Desde la primera mitad de los años cincuenta, Maruja Roca rompía moldes fotografiando un travestismo regionalista, con el retrato de Manuel Mera, su vecino, travestido con el traje regional de gallega. El retrato se hizo en plena dictadura, y esto da cuenta de la libertad con la que miraba Maruja Roca. A pesar de todo vivía presa en un sistema que le hacía firmar con las iniciales de su marido (JEMA), que se ganaba la vida arreglando bicicletas.

Si la fotografía de Manuel Mera abre alternativas a los aparatos disciplinares que marcan qué es lo que debe de hacer un cuerpo y cómo ha de comportarse, Costa Badía con *Cicatriz* (2017) también lo hace desde otro lugar, otra década y otros dolores: los de su propio cuerpo que centra el discurso de su obra. Badía explora las posibilidades de la diversidad funcional, esa que no encaja en los cánones de los cuerpos deseados y deseables, y para ello desarrolla estrategias que desafían los estereotipos que marca la normatividad.

En una de las fotografías de Colita del 78 puede leerse la siguiente pintada «FAGC<sup>14</sup> OCAÑA LLIBERTAT». Ocaña y su compañero Camilo habían sido detenidos y apaleados por la policía, pues la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) aprobada por el régimen tenía a los homosexuales como «peligrosos sociales» (Marzo y Mayayo, 2015). Hasta el 77, el FAGC no sale de la clandestinidad. Después de la llamada a las urnas del 15 de junio, toman las calles de Barcelona para reivindicar los derechos de gais y lesbianas y conseguir la liberación junto con el resto de la ciudadanía oprimida por la dictadura. Otro hito en sus manifestaciones fue la del 79, para reivindicar la legalización de las organizaciones gais, que

finalmente se conquista en 1980. Desde la perspectiva que nos da el tiempo, tal y como alerta Paul Preciado:

Leer el supuesto travestismo de Ocaña como un signo de la «sensibilidad gay» no sería una muestra de apertura crítica, sino de lo que podríamos denominar con Alberto Cardín etnocentrismo hetero/homosexual, que hacen de las prácticas minonitarias «la expresión de una diferencia» y que contribuiría a esencializar las practicas kitsch, camp y queer reduciéndolas a «la escenografía de un síntoma» proletario y homosexual y, finalmente, a neutralizar su potencia crítica (Preciado en Aliaga, 2011: 74).

En los ochenta Colita fotografía a «la Pavlovsky», que es como Gregorio Ángel Pavolotzky Finkel se hacía llamar cuando se subía al escenario para parodiar los estereotipos femeninos socialmente construidos haciendo uso del mimo y del travestismo, poniendo por ende en crisis esa jaula que es la subjetividad humana. El colectivo URA/UNZ, compuesto por Lourdes Durán y Paloma Unzeta, activo en Madrid entre 1983 y 1985, parte de esos estereotipos femeninos para subvertirlos. En su performance *Bellas y Bestias* (1984) hacen uso de dos cabinas telefónicas de manera exploratoria y no normativa, a diferencia del uso que hacen de estas los componentes de un grupo techno que las acompaña, formado por varios hombres vestidos con monos de trabajo gris (Noya, Visglerio, 2020:34). Las artistas navegan las cabinas de la mano de un deporte que ese mismo año, el de 1984, se hacía olímpico por primera vez. La natación artística en los Juegos Olímpicos, sigue siendo todavía un deporte femenino, aunque la reciente inclusión de hombres en categorías inferiores de las pruebas por equipos, supone un desafío para la categorización binaria que sigue imperando en los deportes de élite.

Colita fotografía en el 63 a Carmen Amaya en el rodaje de *Los Tarantos*. «Cuando conocí a Carmen Amaya me di cuenta que yo solo había olisqueado el flamenco» (Colita, 2017). Nada le conmovió tanto como conocer a Carmen Amaya, quien consiguió tener un papel protagónico en el baile flamenco, cuando lo habitual era que el centro de atención fuesen los hombres. Con su manera de vestir saliendo al escenario en pantalones, rompió también los roles de género tradicionalmente asignados a la mujer en esta danza. La estigmatización hacia el pueblo gitano se exacerba durante el franquismo, pues los artistas flamencos se veían con sospecha por el contenido social y de denuncia de sus bailes. A pesar de ello, el flamenco representó el folclore español en aquella época, eso sí, dejando de lado cualquier contenido político que lo relacionase, por ejemplo, con el *Poema del cante jondo* de Lorca, que se publicó en 1931 y que Martha Graham, la bailarina y coreógrafa más icónica de la danza moderna americana, toma como título para una coreografía breve, *Deep Song*, que bailó por primera vez en 1937. Graham condensó con sus movimientos el drama de un país, y en general de un mundo entero que se enfrentaba a las ideologías de ultraderecha. De esa coreografía original que bailó Graham

hasta los años cuarenta, nos quedan las fotografías de Barbara Morgan, gracias a las cuales Graham y su compañía pudieron recuperarla en 1989.

Graham escenificó la tragedia desde el estómago, la caída y desde el cuerpo a tierra, ayudada por un solo elemento: un banco desde el cual precipitarse al suelo, o bien como símbolo de un ataúd que confina a los cuerpos una vez que están muertos. Lola Lasurt, en *Ensayo para Deep Song* (2022), parte de la obra de Graham. Primero aprende y repite los movimientos de *Deep Song*, queriendo interiorizar la memoria que guardan los cuerpos. Una vez aprendida, Lasurt la dibuja sobre papel, como si de un *stop motion* se tratase. Sus dibujos recalán en la incapacidad de las imágenes para transmitir la corporalidad de la vida que se origina en la complejidad sensorial de los cuerpos. En su proceso, la artista contrasta el cuerpo que danza con el cuerpo político que representan el *Poema del cante jondo* de Lorca y el fotoperiodismo de guerra.

Otra de las mujeres que puso el cuerpo en la guerra civil española, fue la fotoperiodista alemana Gerda Taro, quien viajó a España para fotografiar el conflicto. Taro puso el foco en mujeres adoptando roles reservados para los hombres por aquel entonces. A pesar de la necesidad, estas muejres siguieron padeciendo en muchas ocasiones la mirada machista de sus compañeros en el bando republicano, quienes las relegaban a la retaguardia. Taro fue la primera mujer en llevar a cabo la profesión de fotoperiodista de guerra, y la primera en fallecer en el ejercicio de lo misma en España. Las cámaras ligeras Contax, Ermanox y Leica permitieron reportar desde la cercanía y desde el momento decisivo la tragedia del conflicto, con los riesgos que esto conlleva.

En relación con el cuerpo visto y entendido como archivo, la obra *13 shots* [13 disparos], de Aimée Zito Lema, hace visible la complejidad de los procesos de transmisión y materialización de la memoria. Colabora para ello con O Teatro do Oprimido<sup>15</sup> en Lisboa en relación con la memoria de la Revolución de los Claveles. En el marco de esta exposición, resultará clave mirar a la transición portuguesa. Aunque en Portugal hubo una ruptura con la dictadura, y en España se trató de una reforma, ambas presentan rasgos comunes. En España el acceso a material de archivo de la dictadura, y el acceso a una memoria oral denostada por la academia, dificultan la articulación de esa memoria. El programa de cine Imágenes de la memoria, comisariado por Ane Rodríguez Armendariz, profundiza en esos años del régimen autoritario de Salazar y su impacto en la sociedad actual.

Hay una forma de crítica en *La lágrima*, de Darío Villalba –cuya primera edición es de 1975–, y las *42 vértebras a ras del suelo* (1993), de Maribel Domènech, quien experimenta con radiografías de su propio cuerpo retroiluminadas por un neón azul. Humaniza los discursos médicos y científicos, llevándoselos al terreno de lo íntimo y personal. Ambas obras nos interpelan desde el *Pathos* porque formalizan experiencias traumáticas o dolores a través de un cuerpo en desacuerdo.

<sup>[1]</sup> Las bases del Teatro del Oprimido que asienta Augusto Boal en los sesenta consisten en un teatro de los oprimidos para los oprimidos, con el fin de analizar las opresiones y relaciones de poder y así poder combatir las



# IMÁGENES DE LA MEMORIA

«La propia existencia de los archivos tiene que ver con el mantenimiento del poder, con el poder del presente para controlar lo que se sabe y se sabrá sobre el pasado, con el poder de la memoria sobre el olvido»

—Joan M. Schwartz y Terry Cook, «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science*, 2:1 (2002), p. 3.

El programa *Imágenes de la memoria* presenta una selección de películas de una generación de cineastas portuguesas con el deseo de profundizar en los años del régimen autoritario de Salazar y su impacto en la sociedad actual. Sus obras presentan narrativas alternativas a los relatos oficiales a través del uso del archivo como herramienta. Lo hacen abordando cuestiones fundamentales como la memoria colectiva, la construcción de relatos desde lo subalterno, la necesidad de comprender el pasado desde el presente y la poderosa dualidad de la imagen como arma de poder y liberación.

Las películas que conforman el programa comparten un rechazo a una visión singular de la historia y exploran la posibilidad de representación de una multiplicidad de voces desconocidas, olvidadas o ignoradas. Para ello se valen de materiales de archivo de forma diversa, recreándolos a partir de secuencias, fotografías, objetos o testimonios originales, y convirtiéndolos en un tema y no simplemente en una fuente.

El archivo pasa así de ser referencia para validar la veracidad de la historia oficial (tal y como fue pensado y constituido por el poder) a herramienta para crear narrativas que someten a una evaluación crítica las dinámicas de poder implicadas en la construcción de documentos históricos y, por lo tanto, en el relato oficial. Al deconstruir los discursos de poder existentes, logran generar nuevos significados y perspectivas, abriendo así nuevas vías de interpretación y reflexión sobre el pasado.

En *48* (2009) Susana de Sousa Dias se sirve del archivo fotográfico de la PIDE/DGS, la policía política portuguesa, para poner voz e historias de vida y sufrimiento a los rostros que van apareciendo en pantalla. Esos rostros anónimos narran en primera persona sus vivencias carcelarias en una de las épocas más duras de la dictadura de Salazar. Con este ejercicio estético y narrativo, De Sousa Dias convierte los documentos de registro, identificación y control de presos políticos en altavoces de subjetividad y construcción de memoria colectiva.



48, Susana de Sousa Dias, 2009. Portugal, 93 min

En el caso de Joana Pontes en *Visões do Império* (2021) y Margarida Cardoso en *Natal 71* (1999), ambas parten de sus recuerdos familiares para abordar experiencias colectivas. Pontes acude a un formato documental más directo, en el que

combina reflexiones sobre sus propias fotografías de Angola con entrevistas a conservadores de archivos históricos para preguntarse sobre políticas de representación y conservación de documentos. *Visões do Império* examina cómo el archivo visual colonial ha sido utilizado para perpetuar narrativas de poder y dominación, y desafía la representación estereotipada cuestionando las estructuras de poder presentes en los aparatos oficiales.



*Visões do Império*, Joana Pontes, 2021. Portugal, 93 min

Cardoso, por su parte, utiliza el disco *Natal 71*, regalado a los soldados de las colonias portuguesas de ultramar por el Movimiento Nacional de Mujeres de Portugal en la Navidad de 1971, para entablar una conversación con su padre sobre sus años como soldado en Mozambique. Los soldados, en respuesta a los mensajes del aparato propagandístico, grabaron el *Cancioneiro do Niassa*, en el que reescribieron con tono irónico canciones populares como desafío político. Al igual que De Sousa Dias, al deshacer las narrativas dominantes, Cardoso desafía las versiones históricas que han sido aceptadas como verdades absolutas.



*Natal 71*, Margarida Cardoso, 1999. Portugal, 52 min

En *Spell Reel* (2017), sin embargo, Filipa César parte de la recuperación de un archivo fílmico realizado por los propios guineanos durante sus años de lucha por su liberación de Portugal. Para Amílcar Cabral, líder del movimiento, era clave que fuesen los guineanos los que registrasen y diesen cuenta

de su propia historia. Con ese fin, apoyó a cineastas como Sana na N'Hada, Flora Gomes, José Bolama Cobumba y Josefina Crato, formados en Cuba, para que documentaran la guerra de independencia de su país (1963-1974). En 2011 resurgieron estos materiales dañados y Filipa César, junto con la colaboración de varios de los cineastas implicados, puso en marcha un proyecto para su digitalización. A través de la proyección de estas películas en diferentes lugares de Guinea-Bisáu, el colectivo activó una serie de debates y conversaciones sobre la historia contemporánea de su país. *Spell Reel* recoge esta experiencia colectiva de recuperación, representación y revisión del archivo fílmico de la liberación de Guinea-Bisáu como parte del proyecto Luta Ca Caba Inda, como ejemplo en el que el sujeto subalterno ha construido su propia narrativa ante el sujeto opresor.



*Spell Reel*, Filipa César, 2017. Alemania / Guinea Bissau, 96 min

El cuerpo se convierte también en archivo en *Terra de Ninguém* (2012), de Salomé Lamas. A través de un dispositivo de entrevista, la directora pone frente a la cámara y frente a sus recuerdos a Paulo de Figueiredo, mercenario que trabajó como asesino a sueldo para fuerzas militares especiales durante la guerra colonial portuguesa, así como para los GAL en España y para la CIA en El Salvador. La película activa la memoria y el cuerpo de su protagonista, quien reconstruye su propia historia a partir de recuerdos inexactos y contradictorios. La performatividad y el *reenactment* se convierten, por lo tanto, en el espacio donde se representa una memoria vivida.



*Terra de Ninguém*, Salomé Lamas, 2012. Portugal, 72 min

El programa lo completa *Flores* (2017), de Jorge Jácome, como un ejercicio de imaginar desde una perspectiva *queer*, no normativa, los recuerdos que nunca fueron. En esta pieza de

ciencia ficción, Jácome narra a través de dos jóvenes soldados las historias de las personas que se han visto obligadas a marcharse de las islas Azores a causa de una incontrolable plaga de hortensias. La película activa el potencial de la imaginación para llenar los huecos de las historias no documentadas y, en consecuencia, no contadas ni representadas.



*Flores*, Jorge Jácome, 2017. Portugal, 27 min

Por lo tanto, la reactivación de la memoria y la construcción de relatos a través del uso del archivo atraviesa la esencia de las películas de esta programación. Cada obra enfrenta el desafío de cuestionar las estructuras de poder presentes en los aparatos oficiales y desmontar las versiones históricas aceptadas como verdades absolutas, incorporando las historias personales como relatos válidos que suman a una narrativa colectiva. Al hacerlo, se abre un espacio para representar la multiplicidad de voces acalladas y se fomenta un ejercicio colectivo de recuperación, representación y revisión de la historia. Estas piezas están motivadas por la memoria personal (para contribuir a la colectiva) y la aportación de la memoria individual a la comprensión y difusión de la historia colectiva.

Tanto la reivindicación del archivo como una herramienta para crear narrativas críticas como el uso de la performatividad, el *reenactment* y la imaginación se convierten en formas posibilitadoras de imaginar y dar lugar a historias no documentadas ni representadas. Así, el programa *Imágenes de la memoria* pretende reflexionar sobre la importancia de la memoria colectiva y la construcción de relatos desde multiplicidad de voces.

# BREVE RELATO DEL MOVIMIENTO DEMOCRÁTICO DE MUJERES

«Sin nosotras, imposible»

Con este lema editó el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) en 1968 su primer póster, una secuencia de imágenes en color de mujeres ocupadas en diversas actividades bajo estas tres palabras llenas de futuro.

El MDM había iniciado tres años antes una historia larga, intensa, novedosa y, a veces, tortuosa, cuyo recorrido estuvo marcado por un doble compromiso: batallar contra la dictadura, abrir ventanas a la democracia y a la lucha por los derechos de las mujeres, esos derechos que nos habían sido arrebatados por el franquismo para implantar el modelo fascista de mujer obediente, sumisa, dependiente total de la autoridad del varón, una mujer que será esposa, madre, dedicada a la crianza, a las tareas domésticas, al cuidado de los familiares mayores sanos o enfermos y siempre dispuesta a agradecer al marido y ser el reposo del guerrero.

Fue una organización plural, de la que formaron parte mujeres de diversos orígenes sociales, económicos y culturales. Por su labor fue pionera, no siempre reconocida, en la gestación y la movilización feministas en la clandestinidad, en el proceso de transición y en democracia. Y fue un movimiento unitario, en el que participaron mujeres con distintas concepciones religiosas, de muy variadas ideologías políticas y mujeres sin vinculaciones partidistas.

A pesar de las dificultades propias de una organización clandestina y la dispersión de las mujeres, relegadas al ámbito de lo doméstico, consiguió extenderse a una veintena de provincias, con programas y publicaciones adaptados a la situación y características de cada lugar.

La singularidad del MDM consistió en haber sabido aunar la lucha por los derechos de las mujeres y la lucha contra la dictadura. Feminismo y democracia fueron para el MDM dos caras de un mismo combate.

En 1967, el MDM elevó a la Vicepresidencia del Gobierno una carta «Por los derechos de la mujer española», con un amplio abanico de reivindicaciones y avalada por 1.518 firmas de mujeres residentes en Madrid. Confeccionó el primer programa de acción política feminista e inició la publicación mensual clandestina *La Mujer y la Lucha* en 1968.

¿Cómo debía ser ese movimiento recién creado y que iniciaba su andadura hacia un proyecto de largo compromiso y amplia mirada a favor de los derechos de las mujeres?

Lo queríamos **de masas** porque intuíamos que teníamos que ser cientos de miles de mujeres en las calles para la transformación de la sociedad en el camino hacia la libertad y la igualdad.

Lo queríamos **interclasista** porque la desigualdad, la doble moral, la falta de oportunidades, la carencia de derechos, el apartamiento cuando no la prohibición de acceder a estudios superiores y a determinadas carreras, el confinamiento al mundo de lo doméstico porque el

campo de lo público quedaba en manos del dominio masculino y una larga lista de desastres golpeaban a la mayoría de las mujeres, si bien los golpes eran –y siguen siendo– más duros en las mujeres más vulnerables, más desvalidas y con menos recursos para amortiguar los efectos indeseables de semejantes iniquidades.

Lo queríamos **plural y unitario** porque el feminismo no era, a nuestro entender, concebible si no contaba con una contribución de diversas perspectivas, ideas, concepciones y acciones convergentes en unos mismos fines: la liberación de la mujer, acabar con la dictadura y la conquista de un marco democrático.

Lo queríamos **sociopolítico** porque considerábamos que la lucha de las mujeres por su liberación, y desde su independencia y especificidad, no podía estar desvinculada de los problemas, reivindicaciones, conflictos y transformaciones sociales y políticas que incumbían a la mayoría de una población que no compartía las infamias franquistas imperantes.

Durante su largo período en la clandestinidad, el MDM utilizó diferentes coberturas legales, que combinó con protestas públicas, encierros en iglesias, charlas y otras actividades en ateneos y centros culturales, boicots, micro mítines en mercados o rápidos saltos a la calzada con siembra de octavillas y envases de plástico pintados con reivindicaciones del momento. El acceso a la prensa era casi imposible, la censura se encargaba de ello.

No faltaron manifestaciones, breves y veloces, en silencio o con alguna pancarta con crespones negros cuando el foco de la protesta era denunciar muertes de activistas que caían bajo el peso de las balas, aunque –¡oh, casualidad!– las fuerzas represivas siempre se amparaban en que ellas disparaban al aire cuando los manifestantes no se disolvían.

En un contexto caracterizado por el nacionalcatolicismo, en 1972, el MDM distribuyó un folleto sobre la revolución sexual de Wilhelm Reich para debate dentro y fuera de la organización, lo que levantó sonados revuelos y críticas por algunos maridos militantes comunistas indignados por semejantes acciones abordando la sexualidad.

El MDM alcanzó relevancia internacional por su notoria solidaridad con mujeres represaliadas por defender justas causas allende nuestras fronteras y su asistencia activa a numerosos eventos internacionales.

Reivindicar la solidaridad desde cualquiera que sea el ángulo que cada persona ocupe en este planeta es algo que no debería agotarse nunca; es un mensaje que apunta directamente a la igualdad, a la libertad, no es un concepto circunstancial; es un mensaje estructural que mira hacia una revisión de valores democráticos, de derechos humanos, de libertades civiles; las desigualdades son muchas, ahí están la misoginia, la aporofobia, el antisemitismo, la homofobia, el racismo, la xenofobia...



Rosa Pardo, Dulcinea Bellido y Merche Comabella Marcos de León

La práctica nos fue mostrando rápidamente una realidad. Había un sector de población femenina que quedaba en tierra de nadie: las de profesión «sus labores», estatus acuñado y asignado por las leyes de la dictadura a todas las mujeres a partir de una determinada edad e inexcusablemente tras contraer matrimonio. Ese trabajo doméstico nunca remunerado, tan polifacético y siempre invisible en las estadísticas, tan necesario económicamente para el país como carente de estímulo y sin proyección de futuro, en beneficio del varón, único sujeto válido, preparado y pensante para garantizar la continuidad de una sociedad a todas luces divisiva, pero no reconocida como tal, lo desempeñaban las mujeres.

En esos años sesenta y setenta del siglo pasado, las amas de casa eran aproximadamente 9.000.000 (en aquella época las estadísticas eran muy fluctuantes); la población activa femenina no llegaba a los 2.400.000 y la presencia de mujeres en la enseñanza superior no llegaba al 20% del alumnado universitario. La lógica de las ideas dominantes en el doctrinario falangista había calado hondo: ¿para qué gastar tiempo y dinero cuando la meta de la mujer era el matrimonio y para esa tarea no necesitaba una carrera?

No era sólo el número, aunque sí era un factor de peso; el quid de la cuestión residía en que estábamos ante la vida de millones de mujeres a las que el franquismo había despojado de su dignidad de ser humano para hacer de ellas simples seres biológicos, dependientes y atadas al varón de la familia, fuera éste padre, hermano, marido o abuelo.

Eran mujeres, amas de casa, atrapadas en sus hogares, inconsolablemente solas y, con frecuencia, aburridas de aburrirse. Era necesario llegar a ellas, entrar en su mundo, escucharlas. Aunque algunas dijeran que estaban contentas, eran el centro de un profundo malestar, ese aislamiento personal, social, supuestamente ideal, que las llevaba a la negación de su propio ser.

Las mujeres que trabajaban fuera de casa, las universitarias tenían un cauce para entablar relaciones sociales, para tener otros puntos de vista y escuchar ideas, planteamientos distintos, además de poder contrastar en carne propia las desigualdades de diversa índole con respecto a sus colegas varones.

Las amas de casa tenían vedados esos universos. Si, a pesar de los obstáculos, algunas se interesaban por hacer algo más que las labores domésticas, se encontraban con negativas en algunos colectivos sociales; para participar en ellos había que ser «algo»: obrera, oficinista, estudiante, maestra, limpiadora, universitaria, abogada...

La «profesión sus labores» era una falacia. Una ficción creada por el franquismo para aparentar una equiparación de las mujeres al resto de la ciudadanía, y así figuraba en documentos personales, en impresos variopintos: «de profesión sus labores». Tampoco era fácil para ellas expresarse en la calle, estaba mal visto, o en los espacios públicos, en los medios de comunicación; metafóricamente hablando eran «sordas, mudas, ciegas».

Parecía, pues, prioritario empezar a desmontar filtros que se habían ido inculcando hasta la incapacitación para ver, oír, expresar que otras vidas eran posibles.

Se presentaba una labor de escucha y conversación que condujera a una puesta en valor de sus propios deseos, su autoestima y su capacidad para ser protagonistas de su propio yo. Impulsar una modificación de los pilares que habían sustentado sus proyectos vitales y encontrar otros cimientos que ensancharan sus horizontes no era sencillo ni cómodo; había dudas, inseguridades, certezas, temores, cambios y vueltas atrás.

El Movimiento Democrático de Mujeres llevaba ya una experiencia de más de un lustro trabajando en las penumbras de la clandestinidad. Para los objetivos de avanzar hacia un movimiento de masas de mujeres era ineludible articular una cobertura legal; los soterrados ambientes clandestinos convertían esa meta en un proyecto irrealizable.

La creación de asociaciones de mujeres con la vista puesta en plataformas abiertas, reconocidas por ley, era una táctica y también una estrategia.

En una situación de pugna por el poder entre sectores de la Falange y del Opus Dei, la primera quería renovar sus asociaciones de amas de casa obsoletas y algo rancias, según dijeron, por mujeres más jóvenes y dinámicas y nos ofrecieron llevar adelante ese proyecto. Era una coyuntura que se podía aprovechar para algunos de nuestros objetivos.

Este sector falangista no aceptaba la denominación de asociaciones de mujeres, tenían que ser de amas de casa o de hogar; el territorio de actuación no podía ser provincial, sino de barrio, distrito o pueblo, y las legalizaría a través de la Delegación de la Familia, organismo dependiente del Movimiento Nacional.

Estas tres condiciones nos produjeron un fuerte desagrado, incluso rechazo, pero era el único cauce posible. Tras discusiones fuertes en el MDM se decidió aceptar la propuesta y, si la práctica resultaba inapropiada, se abandonaría el experimento.

Primero se legalizó la Asociación de Amas de Casa del distrito de Tetuán y adyacentes; a continuación fue la del pueblo de Getafe y al año siguiente se crearon las de los distritos de Chamartín, Moratalaz y Ventas. A nosotras nos iba bien la experiencia, pero a la Falange no parecía entusiasmarle nuestra forma de reivindicar y de trabajar y cortó radicalmente la autorización de nuevas asociaciones. Con posterioridad se consiguió la legalización de la Asociación de Amas de Hogar de Aluche.

Por otros canales y otras mujeres surgió la Asociación Castellana de Amas de Casa y Consumidoras, de ámbito provincial y con un espléndido local en la calle Goya 28; esto era un auténtico tesoro porque, al ser provincial, se podían crear delegaciones simplemente con un acuerdo de la Junta Directiva y porque las asociaciones de barriada no tuvieron locales hasta mucho tiempo después. Mujeres del MDM ingresaron en esta

asociación y poco a poco formaron parte de la Junta Directiva. Los resultados no pudieron ser más valiosos: seis asociaciones de amas de casa en distritos madrileños muy populosos y populares, y la Asociación Castellana, a velocidades cual estrellas fugaces desplazándose por el universo, abrió 19 delegaciones en pueblos de la periferia de Madrid.

El cambio fue monumental, pasar de acciones realizadas en clandestinidad a llevarlas a cabo a plena luz del día fue trasladarnos a otra galaxia. Se pudo ampliar una gestación y movilización de mujeres a base de escritos avalados con cientos o miles de firmas exigiendo a las autoridades pertinentes soluciones, soluciones y soluciones.

Las condiciones de vida en las barriadas y pueblos eran calamitosas; los servicios públicos o eran inexistentes o no cumplían con sus funciones; la carestía de vida; las zonas verdes o parques brillaban por su ausencia... Eran problemas que afectaban a toda la ciudadanía, pero quienes los sufrían especialmente eran las mujeres.

Y nuestro foco eran las mujeres; las reivindicaciones educativas, sanitarias, económicas, jurídicas, laborales, urbanísticas, sociales, las frustraciones que causaban tanto quebradero y malestar tenían unas destinatarias invisibles: las mujeres. Nuestra mirada estaba centrada en la población femenina; por ello, nuestro punto de referencia nunca fue el movimiento ciudadano, aunque compartiéramos luchas comunes ciudadanas. Nuestro punto de mira era el movimiento sufragista, el feminismo, el movimiento feminista y la lucha de las mujeres por su liberación y por la igualdad.

Con un rosario de charlas por barrios y pueblos o en simples reuniones en locales de iglesias, colegios o centros culturales y posteriormente en nuestro local de la calle Goya, para fomentar la práctica del diálogo y el uso de la palabra en público, se abrieron debates múltiples sobre coeducación, escolaridad gratuita, formación profesional, derecho al trabajo y discriminaciones en el mundo laboral, el trabajo doméstico y su componente divisivo, reformas jurídicas, publicidad y sus sesgos sexistas, anticonceptivos, sexualidad, maternidad, el papel de la mujer en la familia, divorcio, aborto, igualdad de derechos para hijos/hijas (una veintena de adjetivos –*legítimos, ilegítimos, sacrílegos, adulterinos, naturales...*– regulaban su clasificación y reconocimiento o no de derechos).

Con la cobertura legal no se abandonaba el trabajo clandestino del MDM. Al contrario, eran actividades complementarias diseñadas desde caleidoscopios distintos. El MDM abordaba con una mirada más ancha protestas en la calle, micro mítines, concentraciones, además de publicaciones en su boletín *La Mujer y la Lucha*. En esta etapa aprendimos a combinar la dualidad de lo legal y lo ilegal en nuestro activismo.

Se celebró en 1970 un congreso internacional de la mujer orquestado por la Sección Femenina para proyectar hacia el mundo exterior una imagen modernizada que ocultara la triste y desafortunada situación de la mujer española. La respuesta del MDM a semejante pantomima tuvo dos polos:

Por un lado, participación l de las asociaciones en el congreso con cuatro ponencias, desmontar las mentiras de los relatos oficiales, revelar a las congresistas de 44 países de diversos continentes y a la prensa la realidad de las mujeres españolas. Nuestras intervenciones soliviantaron a las organizadoras, las congresistas asistían impertérritas y el revuelo fue sonado. Luego vino el *castigo*: omisión total de las asociaciones de amas de casa y de sus ponencias en la memoria y las actas del congreso.

Por otro lado, en la calle y ante el Palacio de Congresos y Exposiciones donde se desarrollaba el evento, el MDM organizó en señal de protesta una concentración de mujeres con pancarta incluida y presentó un escrito dirigido a la presidencia del congreso, avalado con 1.500 firmas de mujeres, denunciando las leyes fascistas del franquismo con respecto a la mujer y el carácter no democrático del evento y exponiendo una lista de reivindicaciones feministas.

*Nuevo Diario* de 11 de junio de 1970 informaba del acontecimiento bajo el título «Revuelo en el Congreso de la Mujer». En otro medio la noticia estaba encabezada por «Las ‘no invitadas’ al Congreso de la Mujer» y el periódico *Madrid* también hacía una pequeña reseña.

La prensa fue un recurso muy utilizado a pesar de la restricción y censura que seguía funcionando desde los aparatos del Estado. La revista *Cambio 16* (26 febrero 1973) dedicó un generoso espacio a un reportaje sobre las asociaciones de amas de casa, su corta historia, sus objetivos, sus actividades, que salió en portada bajo el titular «La mujer salió a la calle».

A través de algunos medios de comunicación interpelamos a representantes de las instituciones franquistas, con cartas exigiendo una rectificación, como al señor García Lomas, alcalde de Madrid (1973-1976), por sus declaraciones ofensivas para las mujeres que mantenían su vida laboral después de casadas: «la mujer que no quiera estar en el hogar que no se case», o a don José Solís Ruiz, ministro-secretario general del Movimiento, cuando lanzó esa desdichada frase: «Las asociaciones son como las mujeres, cuanto más se usan, más se ensanchan».

Los boicots a mercados o a productos concretos fueron un arma de lucha eficaz para afianzar en las mujeres la idea de que ellas también podían hacer sus *huelgas*. Habiendo sido invitadas por José María Íñigo a su programa de *Estudio abierto*, en el transcurso del espacio se pudo transmitir la convocatoria a un boicot; acto seguido, pantalla negra, cortaron la programación.

Fue una etapa de aprendizaje feminista unido a un proceso de concienciación con respecto a la opresión de las mujeres y a la necesidad básica de afrontar y solventar los problemas del día a día sin perder de vista la diversidad de situaciones de cada lugar. El resultado fue haber tejido en Madrid y periferia una red de 25 asociaciones legales que agrupaban en 1975, «Año Internacional de la Mujer», a unas 900 socias. Una red que se iría incrementando y fortaleciendo para abordar los nuevos retos que se avecinaban con la muerte del dictador y que

llegó a reunir en total a 49 asociaciones de amas de casa en la provincia de Madrid.

Con motivo del programa unitario que se elaboró para 1975, «Año Internacional de la Mujer», suscrito por varias decenas de organizaciones de lo más variopinto, las asociaciones de amas de casa, junto con otras asociaciones de mujeres, de vecinos, grupos cristianos..., llamaron en Madrid a un boicot a los mercados el 20 de febrero de 1975. Emocionantes eran las fotos en primera página con los mercados vacíos.

El MDM y las asociaciones de amas de casa impulsaron una coordinación de grupos de mujeres que culminó en la celebración de las «Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer» en diciembre de 1975. Hacía 15 días que había fallecido Franco y estábamos en clandestinidad. Asistieron 500 mujeres de diversos lugares del país, con presencia de alguna prensa. Fue un minicongreso feminista. Los cuatro días de encuentros, debates y contrastes de opiniones fueron un anticipo de lo que sería la lucha feminista en el nuevo escenario que emergía a partir de enero de 1976.

Fue significativa la manifestación en Madrid por la calle Goya el 15 de enero de 1976 con la esplendorosa pancarta «MUJER, LUCHA POR TU LIBERACIÓN. ÚNETE», desplegada por primera vez a la opinión pública, a pesar de no reunir los requisitos formales y legales del franquismo, que todavía estaban vigentes.

Fue un acto protagonizado sólo por mujeres ocupando la calzada con nuestros gritos de libertad, liberación, derechos. Los simpatizantes varones se mantendrían en las aceras, aplaudiendo si así lo deseaban. ¿Cuántas éramos?, según los periódicos entre 1.500 y 3.000. Hacia la mitad del recorrido la policía disolvió la manifestación con sus *persuasivos* instrumentos, pero no pudieron impedir que una comisión de mujeres llegara a la Vicepresidencia de Gobierno y entregara un escrito con las reivindicaciones feministas.

No faltó tiempo para que surgiera un aluvión de colectivos feministas por una buena parte del país. Se celebraron jornadas de la mujer por doquier, catalanas, valencianas, vascas, gallegas...

Emergieron distintas corrientes feministas: de forma muy esquemática, el feminismo de la diferencia marcaba sus distancias con el feminismo de la igualdad; al feminismo-lucha de clases se oponía el feminismo radical defensor de la mujer como clase social; el feminismo independiente, abanderado de la militancia única y detractor de la doble militancia vinculada a otras fuerzas políticas o sociales (este criterio lo compartían otros colectivos); feminismo es lesbianismo entroncaba con un preenfoque de identidad sexual.

Fue una auténtica vorágine activista; campañas contra el delito de adulterio, por la legalización de los anticonceptivos, por el derecho al trabajo, sobre la Constitución, por la abolición de las leyes discriminatorias en los códigos mercantil, laboral, civil, penal... Reuniones, charlas, manifestaciones, concentraciones, documentos reivindicativos con firmas, seminarios, el divorcio, el aborto...



Merche Comabella Marcos de León

Aquellas manifestaciones tenían eslóganes como «Manolo, esta noche la cena te la haces tú solo», «Nosotras parimos, nosotras decidimos», «Sexualidad no es maternidad», «Amnistía para las mujeres», «Arriba, abajo, las mujeres queremos trabajo», «Aborto libre y gratuito». Algunas consignas eran tremendas: «Contra la violación, castración»; y se entonaban canciones provocadoras: «Si los curas y monjas parieran subirían al púlpito gritando abortar, abortar, abortar» o «Vamos a quemar la conferencia episcopal... por machista y patriarcal», a ritmo de jazz. Estos eran algunos de los muchos lemas lanzados a los cuatro vientos por cada rincón posible del país y miles de veces.

Aquel 8 de marzo de 1977 las mujeres del Frente de Liberación de la Mujer soltaron globos inflados con helio, cada uno de ellos con una consigna feminista. Los globos sobrevolaron los cielos de Madrid durante mucho tiempo por las dificultades de la policía para retirarlos de la atmósfera.

De forma gradual, iban brotando dudas, incertidumbres que vislumbraban algunas contradicciones. No todas las mujeres sufrían la misma opresión y de la misma manera. En el fuero interno del movimiento feminista manaban y manan divisiones jerárquicas.

Las mujeres negras pronto dieron un toque de atención. El feminismo obviaba la singularidad de la negritud. Para ellas su lucha tenía tres flancos: contra el machismo del hombre negro, contra la violencia de género del hombre blanco y frente a la negligencia de la mujer blanca. Las desigualdades por razón de etnias o razas irían surgiendo.

La jerarquía de clases sociales tampoco tardó tiempo en influir en debates, actitudes, reuniones y decisiones: «No sabíamos comunicarnos con las mujeres amas de casa» fue una reflexión expresada en conversaciones respecto a las complejidades del feminismo.

No pocas veces, el lenguaje se torna en un elemento de fragmentación; con sus modismos, entonaciones, acentos, es un espejo de las distintas clases sociales. Al igual que las jerarquías de sexo, clase, etnia o raza atraviesan el feminismo, el lenguaje puede desempeñar un papel divisivo en los distintos feminismos que van aflorando conforme se van sucediendo cambios importantes en las sociedades.

Para muchas feministas y algunas comunistas también, que Dulcinea Bellido, pionera y fundadora del MDM, autodidacta por excelencia, sin pisar una escuela salvo unos pocos meses, explotada su fuerza laboral desde una temprana edad –a los ocho años–, se anticipara a su tiempo para sembrar las semillas del feminismo, que luchara dentro de su partido, el PCE, para cambiar tradiciones y planteamientos obsoletos, rancios, con respecto al feminismo y a la lucha de las mujeres por su emancipación, que escribiera artículos en revistas de pensamiento, era un bocado demasiado grande que nunca terminaron de digerir.

En los partidos de izquierdas –sálvese el que pueda– también había espacios y momentos donde afloraban diferencias de clase y discriminaciones por razón de sexo. Estos episodios

eran, y probablemente siguen siendo, especialmente visibles en aquellas militantes que decidían que lo suyo iba de feminismo y de lucha de las mujeres por su libertad y su igualdad.

Estos fenómenos redundaban negativamente en las relaciones, en este caso, entre el PCE y una organización feminista –el MDM– en la que participaban comunistas junto con mujeres de otras procedencias e ideas; relaciones cuya dificultad radicaba en buena parte en que no se establecían desde la igualdad. Había una tendencia del partido al tutelaje para evitar posibles desviaciones hacia un feminismo que era propio –decían– de la burguesía . Estos obstáculos no impedían que hubiera etapas de colaboración y entendimiento y que la infraestructura organizativa del partido contribuyera y mucho a la extensión territorial del MDM.

En aquellos años, la cultura y la tradición del PCE y de otras formaciones de izquierdas –las de derechas requerirían otro análisis– no sólo ignoraban el patriarcado, sino que no entendían la lucha específica de las mujeres. Hubo un militante con buena lógica y defensor convencido de la lucha de las mujeres por sus derechos –lamentablemente no recuerdo su nombre, pero sí sé que era el marido de Isi, una comunista y activista entusiasta del MDM–, que resumió en una frase el meollo de la cuestión: «Lo que pasa en el partido es que los comunistas varones estamos de acuerdo con la liberación de todas las mujeres, menos la de la nuestra».

Estas y otras lagunas eran un freno para actualizar ciertas teorías algo oxidadas amparándose en el paraguas del socialismo, donde se resolverían las discriminaciones de las mujeres. No sólo no entendían, es que ni siquiera querían entender, no era necesario.

No respetar la independencia, la autonomía del movimiento feminista denotaba la convicción de que este era algo secundario que podía esperar a otras coyunturas. ¡Error, craso error! Porque era negar lo que en poco tiempo sería evidente: la fuerza transformadora del feminismo para cambios orientados a ganar derechos y avanzar hacia sociedades más igualitarias, de las que disfrutarían llegado el momento mujeres y hombres.

En los partidos políticos no es extraño que se produzca una cierta desindividualización; es un proceso casi inevitable, que puede ocurrir sin que la persona militante sea probablemente consciente de que está sucediendo. Sus efectos conducen, a veces y no de la misma manera, a una cierta pérdida de autonomía en la capacidad de pensar, actuar o aplicar el criterio propio, bajo el argumento de que la cúpula sabe más, tiene más experiencia o dispone de mayor información, con lo que sus opiniones son más acertadas y fiables.

A la vista de estos factores y características de aquella actualidad, iniciado el proceso de transición, la dirección del partido decidió que el MDM había desempeñado un papel muy importante durante la dictadura, pero que en esos momentos no estaba en condiciones de dar respuesta a los problemas que se planteaban. Estas opiniones dichas por el secretario general equivalían a una disolución del MDM y así lo entendió mayoritariamente el partido.

Esas palabras alumbraban una infravaloración de lo que son los movimientos sociales y no sólo expresaban ignorancia, sino su incapacidad para entender la viabilidad del feminismo como un motor del progreso y, lo que es peor, su tendencia a apropiarse de un movimiento plural, disolverlo porque sí y decidir más adelante lo que se hará.

Esa actitud dejó igualmente claro que, desde sus inicios, el MDM no era el movimiento de mujeres que el partido deseaba, el partido quería otra cosa y, *aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid*, brotaron en las cercanías de la transición los intereses encontrados que subyacían desde tiempo atrás dentro del propio partido a partir de luchas internas entre diversas facciones con el fin de ocupar el poder y hacerse con el control del partido. Los resultados de todo ello quedaron expresados a los pocos años; desgarradora y lamentable pérdida de influencia global del PCE a partir de los años ochenta y la evaporación de sus supuestas alternativas feministas.

Después de este penoso acontecimiento, el MDM quedó diezmado porque la mayoría de las comunistas siguieron las decisiones del partido y abandonaron el MDM, pero no se disolvió porque otras abandonamos el partido y, junto con las activistas sin militancias partidistas, desplegamos nuestros esfuerzos en la lucha feminista con el programa actualizado del MDM y en el movimiento feminista con las campañas, reivindicaciones y actividades que se fueron programando.

Desde el Movimiento Democrático de Mujeres-Movimiento de Liberación de la Mujer –adoptamos ese nombre a finales de 1974– se organizaron en 1977 las «Primeras Jornadas de la Mujer Trabajadora» con mujeres de varios sectores productivos, que consolidaron una fecunda relación con mujeres de Comisiones Obreras.

En ese mismo año se celebraron desde la Federación Provincial de Asociaciones de Amas de Casa las «Primeras Jornadas del Ama de Casa» con una asistencia de unas 500 mujeres.

El MDM y la Federación Provincial de Asociaciones de Amas de Casa participaron en charlas, encadenamientos ante el Senado (por la legalización de los anticonceptivos) y ante el Obispado (campaña a favor del divorcio), manifestaciones reclamando la amnistía para las mujeres encarceladas por delitos específicos (adulterio, anticoncepción, aborto...), cientos de campañas, ruedas de prensa, seminarios, debates, reuniones de coordinación locales, provinciales, estatales; dialogaron con las nacientes instituciones democráticas, se entrevistaron con ministros de Economía, Gobernación, Justicia, Hacienda o el gobernador civil de Madrid.

Asimismo, participó en dos ocasiones en el programa de TVE *La clave*, de José Luis Balbín, uno sobre el urbanismo en las ciudades y otro sobre el divorcio.

Cuando cesó su actividad el MDM, las mujeres creamos, ante una nueva época y nuevos retos, la Fundación Centro de Investigación y Formación Feminista (CIFFE), que estuvo activa desde 1990 hasta 2007.

El trabajo del MDM a lo largo de esos 20 años extendió la participación de las mujeres en la lucha por sus derechos, contribuyó a que el feminismo no perdiera el tren de la transición ni el de la democracia. Su labor fue decisiva en la consecución de conquistas memorables: eliminación de la licencia marital y del delito de adulterio, legalización de

anticonceptivos, ley de divorcio progresista, ley de aborto deficitaria (tardamos años en corregirla), ley de filiación, patria potestad y matrimonio, incorporación masiva al mundo laboral, más del 50 % del alumnado universitario son mujeres..., conquistas que transformaron la vida y el horizonte de las mujeres en nuestro país.

# TRAYECTORIA DE UN FEMINISMO CRÍTICO

Esta es la breve historia de una apasionante aventura que se inició tras la muerte del dictador. De forma inesperada para mucha gente, y probablemente para las propias protagonistas, cientos de mujeres a lo largo y a lo ancho de la geografía peninsular adquirieron un inusitado protagonismo, se reunieron, discutieron, se organizaron y actuaron dando lugar a uno de los movimientos sociales más activos e innovadores de la transición democrática. Crearon asambleas unitarias en pueblos y ciudades que fueron capaces de coordinarse para exponer sus reivindicaciones y llevar a cabo nutridas movilizaciones. Su entusiasmo y decisión cambió definitivamente el papel de las mujeres en la sociedad que se estaba configurando, así como la propia conciencia de sí mismas, su subjetividad.

Las protagonistas del movimiento feminista de las pasadas décadas fuimos generalmente ágrafas, salvo contadas excepciones, y apenas nos molestamos en publicar nuestras opiniones, por lo que no fuimos capaces o no intentamos transmitir y hacer llegar nuestras experiencias a las generaciones más jóvenes. Y si el feminismo tuvo presencia pública en tanto que movimiento social y activista, sus posicionamientos teóricos y sus investigaciones tardaron mucho en entrar en los ámbitos académicos y, cuando lo han hecho, han quedado encerrados en el ámbito de los estudios de la mujer, sin impregnar los debates e investigaciones generales del mundo académico. En realidad, si de pensamiento crítico hablamos, no podríamos desdeñar el agudo filo del escalpelo que desde el feminismo se ha aplicado a las principales corrientes del pensamiento occidental desde los inicios de la Ilustración. La mayor parte de las polémicas surgidas en relación con las mujeres abordan explícitamente los fundamentos filosóficos y políticos de nuestra cultura, al menos desde finales del siglo XVIII, y están estrechamente relacionadas con el pensamiento filosófico y político occidental, desde Kant hasta lo que se ha dado en llamar postmodernidad. De hecho, las críticas feministas a la razón ilustrada, al liberalismo, al marxismo han dejado al descubierto muchas de las deficiencias e incapacidades que pensadores posteriores o contemporáneos fueron descubriendo desde otros puntos de vista. No se puede, pues, hablar de pensamiento crítico sin valorar en su justa medida la activa contribución del pensamiento feminista.

Esta es una historia narrada desde una perspectiva particular, la de un grupo de mujeres, jóvenes hace treinta años, que habíamos tomado parte activa en la lucha antifranquista y que, ante las expectativas que suscitaba la democracia que habíamos de construir, descubrimos de pronto todo lo que nos quedaba por hacer para combatir la subordinación y la discriminación de las mujeres.

Esta historia, además, trata de exponer las polémicas que se expresaron en el movimiento y los puntos de vista que se mantuvieron. Los debates teóricos e ideológicos feministas reprodujeron y plantearon cuestiones sobre la identidad, el

género, la sexualidad... que nunca se cerraron totalmente y que vuelven a estar hoy en la base de las discusiones que impregnan el ámbito del feminismo. Y así nos encontramos con posiciones que pensábamos que ya habían sido superadas por la experiencia y los debates mantenidos, y también con posiciones conservadoras que nunca habrían sido defendidas por un movimiento progresista como lo fue el nuestro.

El movimiento feminista fue profundamente progresista y trasgresor. Nació vinculado a los movimientos políticos y contraculturales de finales de los sesenta y de la década de los setenta y participó de la misma visión crítica de aquellos efímeros pero al mismo tiempo imperecederos impulsos revolucionarios. Pretendía trastocar el orden conservador establecido, especialmente en lo que se refiere a las relaciones interpersonales (entre hombres y mujeres), a la estructura familiar rígida bajo el predominio masculino y, sobre todo, reivindicaba una nueva concepción de la sexualidad de las mujeres no vinculada a la maternidad y que pusiese en cuestión la norma heterosexual. Ponía su énfasis en la libertad, independencia y autonomía de las mujeres y en su capacidad para tomar es sus manos sus propios destinos.

El feminismo fue, durante años, un movimiento bastante unitario, que respondía a llamamientos que transcendían los ámbitos locales, que era capaz de organizar acciones comunes y de convocar jornadas de debate de ámbito estatal. Esto fue posible gracias a la existencia de la Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español, que, en un primer momento, agrupó a prácticamente todas las organizaciones locales y que más tarde, cuando el movimiento se disgregó, todavía fue capaz de convocar jornadas ampliamente participadas. Desde la Coordinadora se editaban folletos, se organizaban campañas, como la del aborto, y se acordaban lemas para el Día Internacional de la Mujer<sup>1</sup>.

Es cierto que el movimiento apenas ha publicado libros o se ha expresado en textos de amplia difusión, pero ha sido muy prolífero en octavillas, manifiestos y artículos en revistas de la izquierda organizada, y, sobre todo, se expresó en las sucesivas jornadas feministas que a lo largo de los años ha organizado y algunos de cuyos debates aparecen publicados en sus actas. Estos documentos, junto con diversas experiencias y testimonios personales, serán la base de estas reflexiones.

El nacimiento del movimiento feminista en las postrimerías del franquismo y primeros años de la transición democrática ha sido estudiado por Amparo Moreno en *Mujeres en lucha* (Moreno, 1977)<sup>2</sup>. Su estudio se detiene en el año 1977. Estos inicios tuvieron como punto de partida las Primeras Jornadas Feministas, que se celebraron en Madrid los días 6, 7 y 8 de diciembre de 1975, todavía en la clandestinidad, y las Jornades Catalanes de la Dona, que se celebraron en Barcelona en junio de 1976. En estos primeros años se movían diversas organizaciones de mujeres, algunas promovidas por partidos políticos, como el MDM (Movimiento Democrático de la Mujer),

1 El feminismo que no llegó al poder. Talasa, 2009. Fragmento del prólogo.  
2 Recientemente se ha publicado *El movimiento feminista en España en los años 70* (Martínez Ten, Carmen, Purificación Gutiérrez y Pilar González eds., 2009), que proporciona interesante información sobre los inicios del feminismo en España.

organización impulsada por el PCE para agrupar a mujeres en la lucha contra la dictadura. Algo después se creaban la ADM (Asociación Democrática de la Mujer)<sup>3</sup>, impulsada por el PTE (Partido del Trabajo de España), y la Unión para la Liberación de la Mujer (ULM), impulsada por la ORT. Reaparece también Mujeres Libres, organización anarquista. Además, se forman numerosas vocalías de la Mujer de las asociaciones de vecinos en barrios y pueblos y tienen lugar las primeras reuniones de mujeres trabajadoras, especialmente de CC. OO.

Con enfoque explícitamente feminista podemos señalar dos líneas de trabajo en aquel incipiente movimiento. El que podemos llamar feminismo radical era contrario a la militancia en partidos políticos mixtos y consideraba que las mujeres constituyen un grupo social homogéneo que debe organizarse autónomamente. Dentro de esta corriente podemos situar al Seminario Colectivo Feminista en Madrid, del que se escinde al año siguiente el Colectivo Feminista de Madrid; el Colectivo Feminista en Barcelona y varios colectivos feministas que surgen en diversas localidades y que se coordinan entre sí. La MAR<sup>4</sup> es también una escisión del Colectivo Feminista de Barcelona y uno de los grupos que promovían la práctica de la autoconciencia. Finalmente, el Partido Feminista, fundado por Lidia Falcón después de su expulsión del Colectivo Feminista de Barcelona, en abril de 1977. Algún tiempo después, la feminista Gretel Ammann fundó el Grupo Amazonas de Barcelona, desde el que preconizaba el separatismo lesbiano. Poco a poco van surgiendo otros colectivos vinculados al feminismo de la diferencia.

Otra línea feminista estaba formada por aquellos grupos de mujeres que vinculaban la lucha feminista a la lucha por el socialismo y que, por tanto, aceptaban la doble militancia. En un principio, dentro de este enfoque, estaba la AUPEM (Asociación Universitaria para el Estudio de los Problemas de la Mujer), que actuaba desde hacía tiempo en varias universidades; ANCHE<sup>5</sup>, creada en Barcelona y que se autodisuelve en 1977, y el Frente de Liberación de la Mujer, fundado en Madrid en enero de 1976. El Movimiento Democrático de Mujeres-Movimiento de Liberación de la Mujer, formalmente separado del PCE, se presenta en Madrid en mayo de 1976. Unos años después, en 1987, se crea el Fórum de Política Feminista con mujeres procedentes del ámbito socialista y de Nueva Izquierda.

El panorama se anima a partir de las Jornades Catalanes de la Dona y con los primeros avances de la democracia, sobre todo a partir de 1977. Por una parte, se forman coordinadoras o plataformas en Barcelona<sup>6</sup>, Madrid, Valencia y Euskadi, que agrupan a todas las organizaciones de mujeres de sus respectivas localidades. Pero lo más novedoso es el auge inmediato de las organizaciones de mujeres con un enfoque unitario. En prácticamente todas las ciudades importantes, así como en muchos pueblos y barrios, surgen asambleas



Revista *La mujer y la lucha*. Junio, 1972

<sup>3</sup> Véase el artículo de Mercedes Comabella «El Movimiento Democrático de Mujeres» y el de Paloma González Setién «Asociación Democrática de la Mujer» en *op. cit.*, págs. 247-266 y 267-274.

<sup>4</sup> Nota de la editora: se las conocía como LA MAR, pero su nombre oficial era LAMAR (Lucha Antiautoritaria de Mujeres Antipatriarcales Revolucionarias).

<sup>5</sup> Nota de la editora: ANCHE es la sigla de Asociación de Comunicación Humana y Ecología.

<sup>6</sup> La Coordinadora Feminista de Barcelona publica una revista de amplia difusión en el mundo feminista, Dones en Lluita. También en Barcelona se edita Vindicación Feminista, dirigida por Lidia Falcón.

o asociaciones de mujeres que discuten sus líneas organizativas y sus programas, que se inspiran en la plataforma aprobada en las Jornades Catalanes de la Dona. También se forman colectivos de lesbianas con una actitud claramente unitaria con el resto de los grupos feministas que impide la escisión del movimiento, tan frecuente en otros países, entre mujeres heterosexuales y lesbianas, y enriquecen al conjunto del movimiento con una visión mucho más amplia de la sexualidad humana. El sistema organizativo de que se dotan las asociaciones se declara asambleario, sin jerarquías ni cargos directivos, y se proclaman autónomas e independientes de los partidos políticos y de las instituciones.

De este movimiento asambleario surge la idea de coordinarse a nivel de todo el Estado y se crea así, en 1977, la Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español, que durante un tiempo se convierte en la protagonista de las principales movilizaciones de mujeres y de la convocatoria de diversas jornadas. Desde la Coordinadora se organizan campañas, como la del aborto, se acuerdan lemas para el Día Internacional de la Mujer, se editan folletos. En sus momentos de mayor actividad, se crean comisiones de trabajo, que se coordinan a su vez. Entre las más activas están las comisiones pro derecho al aborto; la de Madrid, impulsada por Empar Pineda y Justa Montero, publica la revista Hinojo y Perejil. Las comisiones antiagresiones promueven interesantes debates que posteriormente publican. También se reúnen periódicamente los colectivos de lesbianas. La Coordinadora elabora un proyecto de ley de divorcio y un proyecto de ley de aborto, así como un análisis del proyecto de Constitución realizado desde la óptica feminista.

Además de las campañas, la labor más interesante de la Coordinadora fue la organización de jornadas feministas de ámbito estatal. Se celebraron dos jornadas monográficas y cinco jornadas generales: Jornadas feministas de Granada, en diciembre de 1979; Jornadas por el derecho al aborto en Madrid, diciembre de 1981; Jornadas de sexualidad en Madrid, 1983; Jornadas feministas «Diez años de lucha del movimiento feminista» en Barcelona, 1, 2 y 3 de noviembre de 1985; II Jornadas de lesbianismo en Madrid, 1987; Jornadas feministas «Contra la violencia machista», en Santiago, 3, 4, 5 y 6 de diciembre de 1988; Jornadas feministas «Juntas y a por todas», en Madrid, 4, 5 y 6 de diciembre de 1993; Jornadas feministas «Feminismo.es... y será», en Córdoba, 6, 7, 8 y 9 de diciembre de 2000.

A las jornadas acuden entre tres mil y cuatro mil mujeres, lo que da una idea de la capacidad de convocatoria de la Coordinadora, se presenta un importante número de ponencias y talleres que están recogidos y publicados y se organizan también actos culturales y recreativos. Podemos afirmar que en las jornadas estatales participa todo el movimiento organizado, incluidas las organizaciones del feminismo radical, como se puede comprobar por las ponencias presentadas y por lo intenso y variado de los debates. Es justo reconocer que ningún movimiento social fue capaz de semejante movilización, que, además, se repitió durante al menos dos décadas.

El siglo <sup>XXI</sup> amaneció con el agotamiento de las grandes teorías revolucionarias o transformadoras: el feminismo no fue una excepción; en tanto que movimiento social organizado y reivindicativo ha perdido su fuerza. Durante el siglo pasado, el pensamiento feminista había recurrido a los instrumentos teóricos más prestigiosos para desarrollar una teoría fuerte capaz de explicar la opresión y discriminación de las mujeres y de proponer una estrategia adecuada a sus fines. Creó un movimiento relativamente unificado y bastante influyente que poco a poco fue atomizándose y desmovilizándose, y planteó toda una batería de reivindicaciones que formaron parte de las plataformas no solo del movimiento feminista, sino también de los principales partidos y grupos de presión política y social, reivindicaciones que, en gran medida, fueron consiguiéndose. Y, sobre todo, generó en las mujeres unas expectativas de justicia, de libertad y de igualdad que sobrevivieron a la crisis de la teoría y a la fragmentación y debilitación del movimiento. Este impulso ético no murió con el ocaso del siglo pasado, sino que pervive inalterable en el orto del nuevo siglo. La preeminencia de la filosofía ha cedido el paso a los estudios sociológicos y empíricos en el ámbito académico. Queda un importante trabajo de investigación sobre la situación real de las mujeres en la sociedad que tenga en cuenta la diversidad de situaciones sociales, económicas, culturales. Investigar las discriminaciones en el trabajo, en el ámbito familiar, en el libre ejercicio de la sexualidad; las dificultades para compaginar maternidad con vida autónoma; la violencia doméstica y sus causas... deberán dar las pautas para elaborar programas y estrategias adecuadas para avanzar. El cambio experimentado por las mujeres en nuestro país desde que el movimiento feminista iniciara su andadura es a todas luces muy relevante. Bien es verdad que veníamos de una situación especialmente penosa, después de cuarenta años de dictadura que habían supuesto el estancamiento y, en muchos casos, el retroceso en los derechos de las mujeres<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> *El feminismo que no llegó al poder*. Talasa, 2009. Fragmento del cap. VII.

# MUJERES EN LA ISLA: BESTIAS Y SEÑORAS

¿Quién mató al Comendador? Contestaron:  
-Fuenteovejuna, señor.  
A su posible:  
-¿Qué mujer, ¡oh vive Dios!  
ha osado esto escribir?  
Respondemos:  
-Las de la Isla..., señor,  
esa, lejana y feliz.

—*Mujeres en la isla*, 1957

## La forma secreta en la que operan las resistencias

Llevo desde mis primeros años de investigación indagando en torno a la opresión desde una perspectiva multidisciplinar. Me interesa cómo opera el poder y cómo toman forma las resistencias a este. Intento abordar el asunto de manera situada, reflexionando sobre cómo atraviesan estas cuestiones mi propio cuerpo. A partir de estas reflexiones he ido moldeando una identidad política y una propuesta epistemológica, o más bien mi identidad me ha conminado a adquirir distintos compromisos epistemológicos y políticos. En los últimos años he intentado responder a la pregunta «¿qué es ser una mujer canaria?», pues así me he definido en multitud de contextos. Para ello, como es natural, he mirado a mi alrededor y he mirado hacia el pasado. Mi archivo, como el de todos los espacios coloniales, se revela especialmente complejo. Es muy difícil encontrar relatos emitidos por «los colonizados» y aún menos por «las mujeres». He tenido, pues, que recurrir a tradiciones preservadas de formas menos oficiales, al tiempo que he tratado de reconfigurar la mirada hacia los archivos ya existentes.

En este artículo he recogido dos ámbitos de tradición escrita como punto de partida de una posible respuesta. El primero es una revista de mujeres publicada durante el franquismo en Canarias: *Mujeres en la isla*. Este acercamiento resulta a mi juicio interesante porque la publicación en sí constituye una reflexión, más o menos consciente, sobre las identidades políticas que habitan los cuerpos que escriben.

El segundo es un compendio de crónicas de viajeros y viajeras que hablan de Canarias en el siglo xix y principios del xx. Esto es interesante porque, si bien sus testimonios no constituyen un relato autóctono, sí suponen una reflexión más o menos consciente sobre este sujeto doblemente exótico que es la mujer canaria, o quizá triplemente: por su condición de colonizada, por su condición feminizada y por su condición insular.

Este juego de espejos entre cómo nos pensamos y cómo nos piensan habilitará, espero, una reflexión más aterrizada sobre las formas en las que operan las resistencias en condiciones de subalternidad, esto es, en un contexto en el que determinados cuerpos carecen de voz. Pues ¿quiénes son las mujeres canarias? ¿Acaso alguna vez preocuparon a alguien?

## Mujeres en la isla

*Mujeres en la isla* es una publicación editada por mujeres canarias o emigradas a las islas entre 1955 y 1964. Se trata de una revista con una participación mayoritariamente femenina y, a su vez, con multitud de suscriptores masculinos de distintos países incluso. Quizá durante el franquismo no existió nada igual, pues estas mujeres no escribieron sus 118 números desde la clandestinidad. Tenían una voz oficial que dialogaba con el mundo intelectual y artístico de su época.

En la revista participaban desde aristócratas extranjeras como Gala de Rescko a creadoras canarias que trascendieron fuera, como Pino Ojeda o Lola Massieu, y que sin embargo

permanecieron en la isla. Algunas no eran muy bien vistas (la propia Pino vivía con un hombre sin casarse, otras militaban en el partido comunista, como Mercedes G. de Linares). Imagino en la redacción una mezcla de burguesía conservadora, madres abnegadas, niños y niñas revoloteando, y al tiempo, rojas y otras mujeres de dudosa moral juntas, remando hacia la dirección de la voz propia.

Lo que me llevó a acercarme a la revista en un primer momento no fue el curioso elenco que la habitaba, pues lo desconocía. Lo que me llamó la atención fue la manera en la que estas valientes mujeres canarias habían elegido identificarse en aquel duro momento para todo lo que tuviera que ver con lo femenino y la esfera pública: el distintivo «isla». Se reclamaban «de una isla lejana y feliz», probablemente con cierta ironía. Esto no impedía que se dirigieran a sus iguales como otras «mujeres españolas» y soñaran con una «Europa de corazón» (Koechlin, 1957).

Quizá este reclamo insularista, siguiendo una honda tradición canaria, tenía también que ver con buscar la distinción a partir de una unción en aguas mitológicas: ser de la isla paradisiaca. La miseria del franquismo contrasta con tanta felicidad, pero ¿de qué otra manera legitimarse? ¿Qué otra opción aparte de reclamarse como integrantes de grandes civilizaciones continentales, aunque fuera como parte de sus sueños? Las islas pequeñas siempre buscan su continente y estaba claro con cuál soñaban filiarse sus mujeres.

La publicación tenía predilección por la pintura y la literatura. Las autoras seguían fervorosamente las corrientes artísticas europeas más vanguardistas. Esto lo hacían, obviamente, incorporando el imaginario racista inherente a ellas y asumiéndolas al mismo tiempo como punto de partida para una cierta reivindicación racial propia. Quiero decir que el indigenismo canario que ocupaba muchas de sus portadas a menudo «africanizaba» los rostros insulares, aumentando la distancia entre la isla y el continente europeo. ¿Se estaba moldeando un rostro propio? Creo que entonces no se sabía (ni ahora tampoco) si las mujeres de la isla eran europeas, que observaban con deleite y superioridad congénita el primitivismo, o eran africanas, buscando en la autorrepresentación una suerte de dignificación.

#### La forma secreta en la que operan las violencias

En octubre de 1957 la revista contó con una portada del pintor Jesús Arencibia, titulada «El Arcángel San Gabriel dice al oído de Colón cuál será el camino». Obvio que una publicación de mujeres en el franquismo debía ser discreta, emulando en lo posible el imaginario oficial acerca de la feminidad tan cuidadosamente elaborado por el régimen. Obvio que tener una portada de los principales artistas de la época era una forma nada despreciable de encontrar legitimidad en una publicación de mujeres. Pero es presumible a que a nadie le perturbó demasiado una apología de este tipo.

Hay otra portada del pintor indigenista Felo Monzón como alegoría «Europa-África», encarnada en dos mujeres que se

toman de los brazos. Podría parecer toda una declaración de intenciones en lo que refiere al reconocimiento de la criollidad de lo canario, además reivindicando el eslabón perdido: la africanidad. El caso es que este número contiene en su interior las crónicas del viaje de una de las directoras de la publicación, María Teresa Pratts, a Guinea Ecuatorial, en ese momento provincia española de Río Muni.

Estas crónicas constituyen un decálogo de los principales ítems del racismo antropológico en la línea discursiva de lo que Roberto Gil llama las «crónicas de la Anticonquista» y que podríamos traducir como «hay que colonizar, pero con cariño». En ella la autora considera que la mujer guineana está privada de dignidad, privación que solo podrá evitar superando su «materialismo primitivo» vía civilización cristiana.

Este artículo parece no entrar en contradicción con la portada de Monzón, sino todo lo contrario: la explica. Y comulga con la de Jesús de Arencibia. De esta forma funciona la colonialidad, y la raza en particular. Una misma revista puede africanizar rostros y al mismo tiempo hacer apologías de Colón, y eso es buena muestra de la ambivalencia que marca a la canariedad en su encrucijada particular.

*Mujeres en la isla* recoge una propuesta identitaria compleja, en la que no sabemos si se trata de dotar de dignidad al pueblo canario o de privarlo irremisiblemente de ella. No creo que haya que elegir una de las dos opciones, más bien pienso que estos procesos se dan simultáneamente. Quienes escriben son cuerpos desafiantes que superaron una doble anulación ontológica: la que impuso el franquismo y la que impuso la condición colonial-insular: nebulosa, periférica y anónima.

Son cuerpos que anhelan una lejana pertenencia continental que desean conquistar a base de otras anulaciones ontológicas, esto es, observando África con atenta y maravillada mirada antropológica y relegando a cuerpos cercanos a la más lejana de las otredades. Los apellidos ilustres de estos cuerpos ayudan a forjar esa pertenencia y delatan por qué a menudo no son mujeres «de la isla», sino «en la isla», en una actitud colona que atraviesa los siglos.

##### Mujeres de la isla

Entonces, ¿dónde están las mujeres *de* la isla? Habrá que recurrir a otras fuentes, pues las mujeres de apellidos vulgares no escriben, salvo extrañas excepciones. Ni siquiera es fácil recurrir a lo que otras voces escriben sobre ellas, pues no es común tampoco que alguien se interese lo suficiente. Las mujeres canarias a menudo no eran lo bastante «exóticas» para los hombres ni para otras mujeres canarias, pero sí lo eran para los europeos y también para las europeas. Fueron sobre todo las viajeras, también mujeres valientes, quienes se detuvieron a escribir sobre las mujeres canarias, anulando ontológicamente a quienes pretendían salvar.

La presencia inglesa en las islas se remonta al siglo xvi y alcanza su apogeo en el siglo xix, asentándose una comunidad notable



Revista *Mujeres en la isla*. Mayo, 1961

en las islas. Algunos de los relatos sobre las mujeres canarias emanan, pues, de personas de paso, pero otros proceden de europeos y europeas asentados en las islas. Una de las fuentes de sus observaciones es el trato más o menos directo que tenían con ellas como empleadas del hogar. Las familias requerían personal a su servicio, para lo que no dudaban en contratar a mujeres inglesas, pues a menudo encontraban incompetentes a las nativas. Aun así, contaban con los servicios de las canarias, dejando para las empleadas británicas tareas específicas y, bajo sus órdenes, a las empleadas nativas haciendo los trabajos más duros.

Es interesante atender a lo alarmados que estaban los viajeros, y sobre todo las viajeras, al encontrar a las rudas mujeres canarias con su carga al hombro: «El hombre sólo lleva la carga si está solo, pero nunca lo hará si va con él una mujer». Las mujeres canarias no son delicadas y frágiles, pero tampoco autónomas. No son como las viajeras que las observan, mucho menos las campesinas. Son menos mujeres, porque se acercan más a los niños o las bestias.

No en vano se dice de las mujeres también que su artesanía era «arte en su infancia», y se vendía con éxito en el mercado británico como «obras hechas a mano por los salvajes de Canarias». Aquí es donde se puede comprobar un cierto grado de racialización, en el sentido de considerar a las canarias mujeres más primitivas. Esto encaja con la visión exotizada que en el mundo no hispano se cultiva de la canariedad sin interrupción desde las primeras incursiones coloniales. Encaja también con un enfoque donde no hay ruptura con el pasado precolonial, sino una serie de continuidades que abordarán, desde disciplinas como la antropología, especialmente los autores franceses.

Así, es común encontrar notas de viajeros y viajeras donde se da por hecha la conexión entre el pasado precolonial y el presente. Algunas voces anclan el aislamiento social de las mujeres, o normas estéticas particulares, como la valoración de la gordura, en ese pasado precolonial. No es mi intención dilucidar si estas prácticas tienen relación con el mundo prehispánico, sino señalar cómo el relato inglés da por sentado el mestizaje, con todas sus connotaciones.

##### Espléndidas cabelleras criollas

Las mujeres canarias llamaban la atención de los viajeros y las viajeras inglesas, pues no se adaptaban del todo al modelo de feminidad anglosajón. En general les resultaban hermosas, fuertes y no especialmente amables: «los hombres son siempre más afectuosos en sus invitaciones que las mujeres». Las canarias son «vigorosas, muchachas bonitas muchas de ellas» y cuando cantan tienen «voces curiosamente graves». Se repite constantemente que «trabajan con más dureza que los hombres» y eso no les corresponde: «es una pena verlas transportando sobre sus espaldas pesadas cargas que, indudablemente, resultaría más aconsejable que llevasen las bestias».

Las mujeres canarias no constituyen el sexo débil, estereotipo contra el que estas ávidas viajeras luchaban. Tal estereotipo

se reservaba a las «mujeres» propiamente y las canarias no llegaban a serlo del todo, según el patrón machista y especista de poder, acercándose peligrosamente a lo masculino y a lo animal. Esto sería lo que probablemente las hacía tan atractivas, otra idea que se repite hasta la saciedad: «No es posible dejar de admirar sus espléndidas figuras y su esbelta presencia».

Cierto es que en ocasiones afirman también que las canarias vistén mal, aunque viajeros del siglo XVIII constataban que las menos miserables iban «a la moda española» y las ricas a la moda francesa. Es interesante observar cómo el patrón de poder colonial tiene una linealidad muy clara en estos tiempos en lo que se refiere a ganar estatus, pues «vestir bien» implica acercarse a Europa, y acercarse a Europa es dejar atrás incluso el sur de Europa.

La exotización se complementa, como no podía ser menos en un caso insular y mestizo (ni demasiado blanco ni demasiado oscuro), con la exaltación de la belleza. «¡Qué prestancia, qué cimbreantes talles, qué espléndidas cabelleras criollas!». Esta tradición de exotización, que implica el reconocimiento de una cierta criollidad, persiste a pesar de haber sido negada en la construcción nacional de lo español, con la cual es incompatible.

El estereotipo de la bella mujer canaria es un ejemplo claro de exotización y coincide con el de la isla bella y lejana, hasta el punto de que mujer e isla se fusionan. Muchos viajeros se lamentan, no obstante, por su «funesta costumbre de empolvarse las caras» o por mantenerse «tan encerradas como lo hacen en un harén turco». Quieren ser blancas y recatadas, piensa el inglés, cuando uno lo que espera al llegar a la isla es encontrarse con sus brazos morenos y desnudos para dar rienda suelta a la mirada colona, que es siempre pornográfica.

Así lo dice sir Milbert, literalmente: «Al separarnos se me permitiô dar un beso a las dos jóvenes, costumbre poco practicada en este país, lo que me causô doble satisfacción». Siguiendo a Fanon (2016) en su ensayo *Argelia se quita el velo*, el colono nunca perdona que las mujeres escapen a su mirada apropiadora. Su amable visita es al mismo tiempo una violación.

Yo soy de la isla, conozco esa mirada. Nada ha cambiado del todo, a pesar de que ya no nos preocupa el bronceado y hacemos *topless* en la playa, igual que aquellas suecas a las que nuestros padres y hermanos apedreaban (y deseaban). Yo soy de la isla, isla organizada según esa mirada de conquista y violencia, destrozada por manos extranjeras y manos criollas que comparten una misma visión. Yo soy de la isla, viajé para poder mirar también: en los nortes fui una bestia hermosa y en los sures la güera, la señora.

#### Bestias y señoras

La mujer canaria ha sido y continúa siendo exotizada. No es tanto el hecho de que si tecleamos en Google «mujer canaria» probablemente aparezca la imagen de una mujer atractiva o incluso la recreación de una mujer indígena, sino que al buscar «Islas Canarias» pueda aparecer una playa y en ella una

mujer. El territorio y el cuerpo se fusionan como parte de una misma apropiación. En los lugares colonizados, y mucho más en las islas, ocurre que no hay historia (tiempo), sino paisajes (espacio). El cuerpo isleño está expulsado de la historia y está situado en un espacio deslocalizado, pues su ubicación obligaría a una «africanización». Y nadie quiere africanizarse (ennegrizarse, islamizarse). A lo sumo caribeñizarse, para sostener el imaginario exótico. Pero ¿qué cuerpos sostienen realmente este imaginario?

Es cierto que la «mujer canaria» es racializada (infantilizada, animalizada, criollizada) desde el nacimiento de la propia noción, con la expansión atlántica moderna, hasta la actualidad, pero esta racialización está en proporción directa a su estatus económico, amén de cierta fenotipia favorable. Las mujeres en la isla escritoras recrean el mismo imaginario que las viajeras inglesas en sus crónicas, forjando su mermada humanidad a base de otras anulaciones ontológicas. Quienes se africanizan no son quienes escriben ni quienes pintan, claro está, sino sus otras: las canarias, las campesinas o las mujeres del continente.

Se trata de una operación tradicional en el marco identitario: considerar que la esencia identitaria se encuentra a resguardo de las inclemencias de «lo extranjero» allá en el campo o en el interior del continente. Esta doble pertenencia continental canaria, europea y africana, pudiera parecer contradictoria, pero no constituye este caso sino una forma de adquirir legitimidad en el marco de un mismo patrón: el eurocéntrico.

Como parte de una lógica racista-colonial, la mujer canaria se blanquea en cuanto puede, lo que puede, observando con distancia al resto de mujeres insulares pero sobre todo a otras mujeres, en especial a las mujeres del continente anexo, como si estuvieran lejos, muy lejos, e incluso como si no fueran del todo mujeres.

¿Quién soy yo entonces? ¿Quiénes somos las canarias? Como las viajeras inglesas, mujeres *en* la isla, somos cuerpos que hemos desafiado y recreado violencias en el camino hacia nuestra voz propia. A diferencia de ellas, contamos con el obstáculo de la perificidad cultural-racial, que es al mismo tiempo una oportunidad. Quiero decir que fue la condición insular y de lejanía la que habilitô a las mujeres en/de la isla a subvertir el orden dado, el franquista nada más y nada menos. Para mí son un reflejo de todas nosotras, en cierto sentido: incluso cuando parece que no hacemos nada de nada, que estamos calladitas, estamos resistiendo. Y oprimiendo también.

Es lo que sugiere Fanon al decir que las mujeres argelinas son objeto del paternalismo francés y esa es justo su oportunidad revolucionaria. Sigilosas, cubiertas, resisten y subvierten el orden colonial *a la mûa*\*. Ponerse el velo deviene una herramienta posible de emancipación, tanto como quitárselo, pues se trata de una cuestión de dialéctica identitaria, indisoluble por lo demás de las cuestiones materiales de la lucha. Cada cual resiste como puede y a menudo, pienso yo, oprime como puede también.

Me interesa la doble disposición de nuestra colonialidad pensando en nuestras prácticas de resistencia. La colonialidad

impide ver que estas prácticas operan (parece que no existen), pero también el modo complejo en que operan, violentando a otros cuerpos. Nuestras luchas, silenciadas, fragmentadas y simplificadas, se revelan no obstante como un espacio de subversión, creatividad e interrelacionalidad. Ser las eternas oprimidas nos fija en la imagen de buenas y bellas salvajes que queremos sacudirnos, o al menos sacudirnos en parte. Somos la bestia y la señora, unas más bestias que otras.

#### La colonialidad siempre fracasa

Cuántas veces habré escuchado: «qué bueno que al fin se están movilizando». Normalmente profiere esta frase alguien que viene del continente europeo a felicitarnos, a menudo una feminista orgullosa de su propia etiqueta. Pareciera que no se percatara de que llevamos al menos cinco siglos en lucha en este territorio y es presumible que desde mucho antes.

Es fácil decir que en Francia con lo más mínimo se movilizan y aquí impera la resignación. ¿Se puede considerar la supervivencia una forma de resignación? La resistencia a menudo encuentra intersticios discretos. La resistencia, de hecho, no es una posibilidad, es una condición *sine qua non*. Mi tesis es la siguiente: la hegemonía siempre triunfa e, inevitablemente, fracasa. Esto es una paradoja solo si aplicamos un enfoque hegemónico, esto es, binario, excluyente. Algo domina o liberta. Un gesto es opresor o emancipador. Una persona es víctima o victimaria.

Creo que estos binarismos excluyentes no permiten captar la complejidad de la opresión, que actúa siempre interrelacionalmente. Es cierto que las jerarquías ontológicas, epistemológicas y políticas se recrean a lo largo del tiempo, y en este sentido la hegemonía triunfa. Pero también es cierto que las jerarquías se fracturan y hay algunos lugares donde ni siquiera han de fracturarse, porque nunca existieron. A menudo se trata de espacios periféricos, menos evidentes o quizá secretos, sobre todo para quienes están en la cúspide de la jerarquía. Para quienes están abajo, o en los extremos, o en los lugares pequeños, el mundo, a menudo, ha sido siempre otra cosa.

Las mujeres canarias estamos abocadas a habitar un espacio fronterizo en todo sentido (la pertenencia continental es solo

el principio de todos los *in-between*). Como la colonialidad siempre fracasa, la feminidad hegemónica será un modelo perseguido para ganar estatus, nunca alcanzado al mismo tiempo. Lo mismo pasará con la europeidad y su correlato racial, la blanquitud.

Este espacio, aparentemente contradictorio, siento que es sin embargo el nicho de toda una *border epistemology* (como dice Walter Mignolo) donde los cuerpos, gracias a su posicionalidad diaspórica (como dice Avtar Brah), obligan a una concepción transmoderna de la historia (como dice Enrique Dussel). Y uno de los pilares de esta concepción es comprender que los patrones de opresión se han universalizado, pero los de resistencia no.

Ciertamente, las publicaciones de *Mujeres en la isla* incluían secciones relacionadas con contenidos religiosos o infantiles, y por eso se consideran poco disruptivas (pasando incluso el filtro de la censura). La incursión de las autoras en asuntos típicamente masculinos se suele entender en cambio como subversiva, pero no deja de ser una práctica de resistencia desafiar el régimen en cierto sentido laico y adultocéntrico impuesto por la colonialidad. Pensar lo teológico como un espacio posible de liberación o pensar en la infancia como una interlocutora posible de los contenidos no me parece un aspecto desdeñable. De alguna manera, el espacio femenino es un espacio transmoderno, donde ciertos patrones epistemológicos y políticos se quiebran, y donde determinados cuerpos encuentran una voz propia, no emuladora.

Las mujeres de la isla desafían tanto cuando hablan de la infancia como cuando hablan de literatura, y mucho más si lo hacen colectiva y simultáneamente, como parte de una misma propuesta de conocimiento. Es en ese punto donde cuestionan las vías legítimas del saber y ofrecen una propuesta desde su propia isla de conocimientos.

Creo firmemente que los territorios en donde no pasa nada, esos *small places* hacia los que se mira, son al mismo tiempo lugares privilegiados desde donde mirar, a resguardo del poder más explícito. Espacios y cuerpos lejanos, reputados por su insignificancia y mansedumbre, donde, sin embargo, se recrean abigarradas resistencias.

<sup>[\*</sup>Expresión canaria: a escondidas, de forma sigilosa.

##### Bibliografía

Brah, Avtar (2010). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños.

Dussel, Enrique (2005). *Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*. Ciudad de México: UAM-Iz.

Fanon, Frantz (2016). «Argelia se quita el velo». En F. Valdés (comp.). *Leer a Fanon, medio siglo después* (pp.136-155). Ciudad de México: Rosa Luxemburg Stiftung. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170609020412/Leer\_a\_Fanon\_Medio\_Siglo\_Después.pdf.

González Pérez, Teresa (2005). *Las mujeres canarias en las crónicas de viajeros*. Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas de Gran Canaria: Idea.

Machín, Macu (2022) [documental]. *Mujeres en la isla: las otras hijas del Mestre*. Asociación Taller Lírico de Canarias.

Mignolo, Walter (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Reina, María del Carmen (2018). *Mujeres en la isla*. Madrid: Mercurio Editorial.



Me invitan a que hable de mi «experiencia de vida durante las décadas de 1970 y 1980». ¡Cuán difícil se hace! La vida no se divide en décadas, sino que es un *continuum* de lo pasado, lo presente y lo futuro. El pasado destiñe, se alarga, sobre el presente y este, a su vez, se nutre del futuro, de los planes futuros, de las decisiones que se toman pensando en él y no en el presente. Así, los recuerdos se superponen los unos a los otros de forma poco ordenada. Y, sin tomar en cuenta lo anterior, no es fácil comprender –y hacer comprender– por qué se llega a ciertos capítulos de la vida. Intentaré ser lo más concisa posible.

En 1972 aterricé en Nueva York con el propósito de saber quién era y a qué me quería realmente dedicar. Para subsistir mientras lo descubría, me presenté a unos exámenes de las Naciones Unidas, que, si los aprobaba, me aseguraban trabajo durante los tres meses de la Asamblea General que se celebraba anualmente. Durante los dos años que finalmente trabajé en ese organismo, empecé mi formación «práctica» en el camino del arte. Formación que siguió, una vez que dejé mi trabajo, con mi directa y total implicación en la vida artística del barrio donde me había instalado. Ese camino lo evoco en *Al límite del juego*, un libro que se publicó en 1995, mientras residía en Los Ángeles y preparaba el siguiente. Lo componen una serie de perfiles de artistas heterodoxos que me interesaban y residían en la misma zona de la ciudad, de la cual no me he desvinculado nunca del todo. La década siguiente, la de 1980, transcurrió en un ir y venir entre Estados Unidos y España, donde trabajé como reportera y presentadora en varios

programas de televisión. Finalmente ideé, dirigí y presenté uno propio llamado *Dos en raya*. Desde Nueva York escribí sobre temas culturales para varios medios, siendo el diario *El País* el más constante. Al inicio del decenio emprendí mi trabajo fotográfico, que, como sigue ocurriendo en la actualidad, refleja mis vivencias y preocupaciones.

En *¿Cuánto dura un eco?* se muestran dos de las primeras series de mi producción. *Máxima audiencia* reflexiona sobre la erótica de la imagen, sobre cómo se mira la televisión, a qué se le presta atención, cómo se consumen los mensajes emitidos. *Joyas* lleva a sus últimas consecuencias la semiótica de la publicidad erótica. El erotismo explota generalmente –y en esa década casi exclusivamente– el cuerpo de la mujer. Y el dinero es parte de la ecuación, pues procura poder, otro componente altamente erótico.

Siempre trabajo por series; es la fórmula que me permite desarrollar una idea. Aunque hice una excepción con *Piezas sueltas* (2000), no me interesa trabajar en fotografías aisladas, por buenas o bellas que puedan llegar a ser. Necesito lanzarme a un concepto que no tengo claro y que puedo esclarecer mientras fotografío. A decir verdad, prácticamente toda mi actividad podría clasificarse por series: los comisariados de exposiciones cubrieron temas sobre los cuales escribía, los libros que edito cubren los temas que estudio y las fotografías recientes cubren mis necesidades estético-vitales actuales: mi última serie, aún inédita, se titula *Burlando el asfalto...*

**01** LA PARADOJA DE  
LA CONMEMORACIÓN

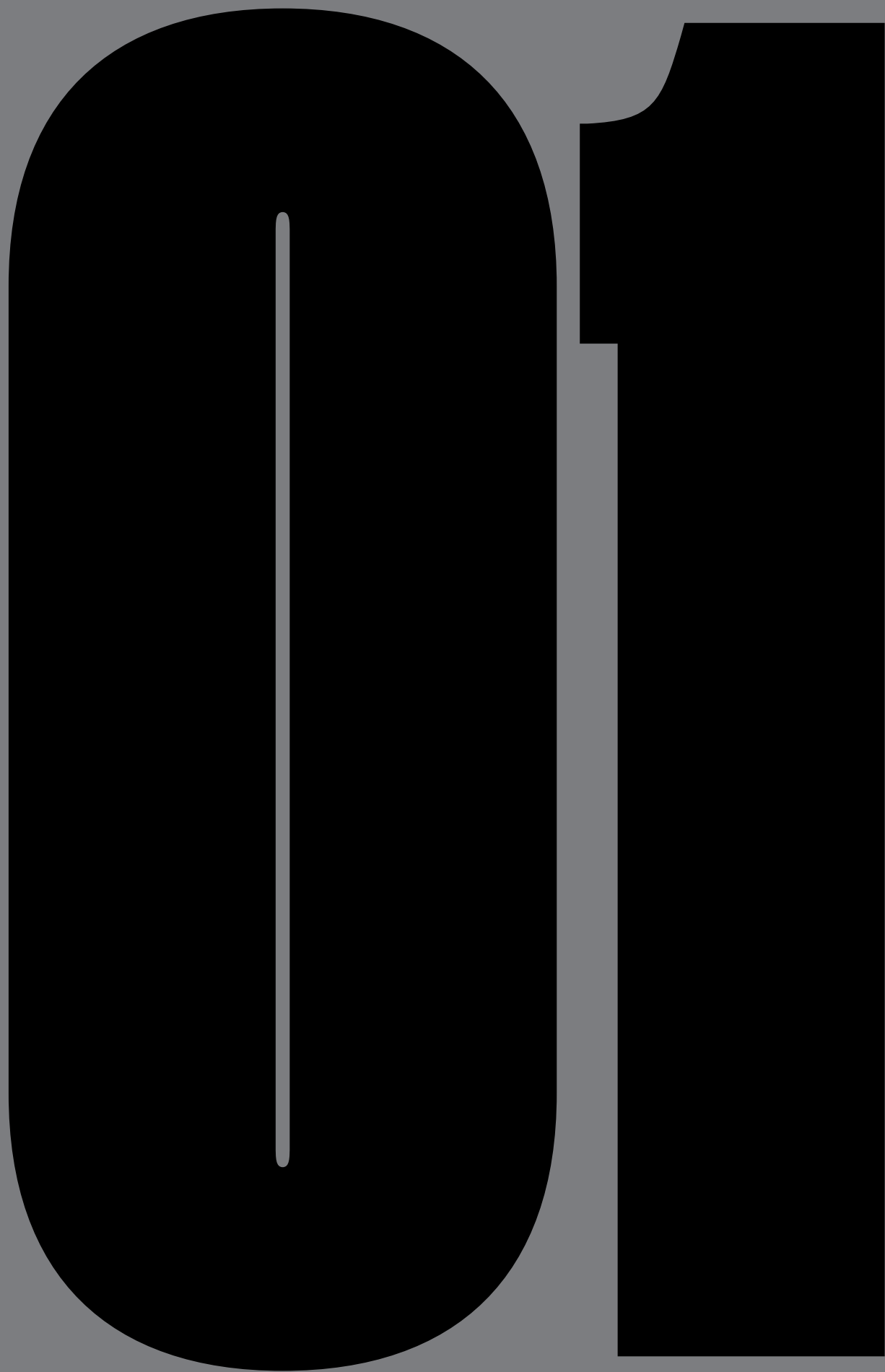
**02** ARQUITECTURAS  
PARA LA REPRESIÓN

**03** CAMPOS DE BATALLA  
EN LA INCORPORACIÓN  
DE LA MUJER AL  
TRABAJO REMUNERADO

**04** ABRIR GRIETAS  
EN LOS CUERPOS  
REPRODUCTIVOS

**05** ANATOMÍAS  
POLÍTICAS  
DEL CUERPO

**06** OTROS REFERENTES:  
LAS RETRATADAS



# LA PARADOJA DE LA CONMEMORACIÓN

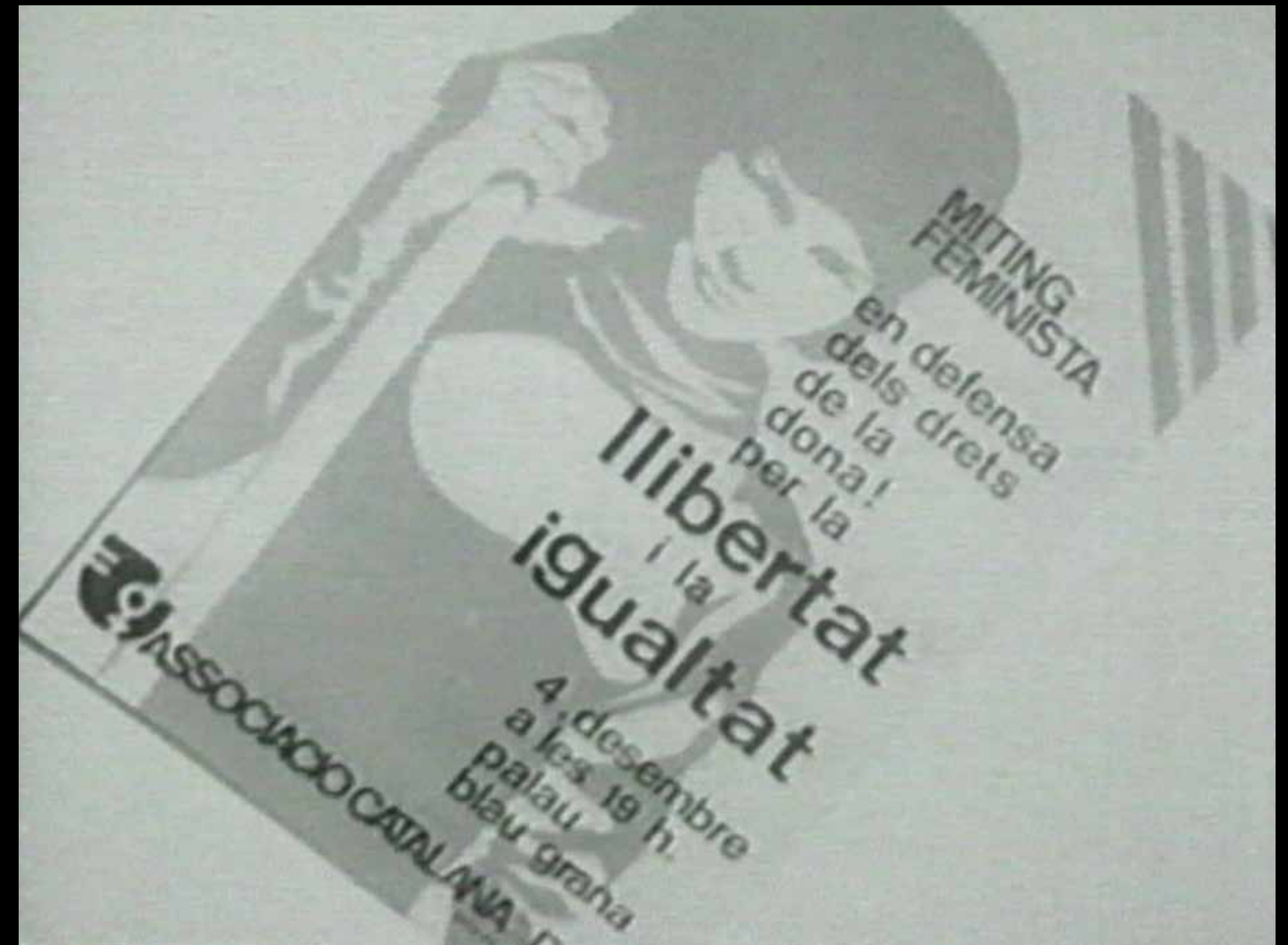
<sup>54</sup> Paz Muro / <sup>56</sup> Cooperativa de Cinema Alternatiu /

<sup>58</sup> Pilar Aymerich / <sup>60</sup> Paloma Polo



Paz Muro  
La burra cargada de medallas  
1975

Cooperativa de Cinema Alternatiu  
*La dona* [La mujer]  
1977  
7 min 22 s



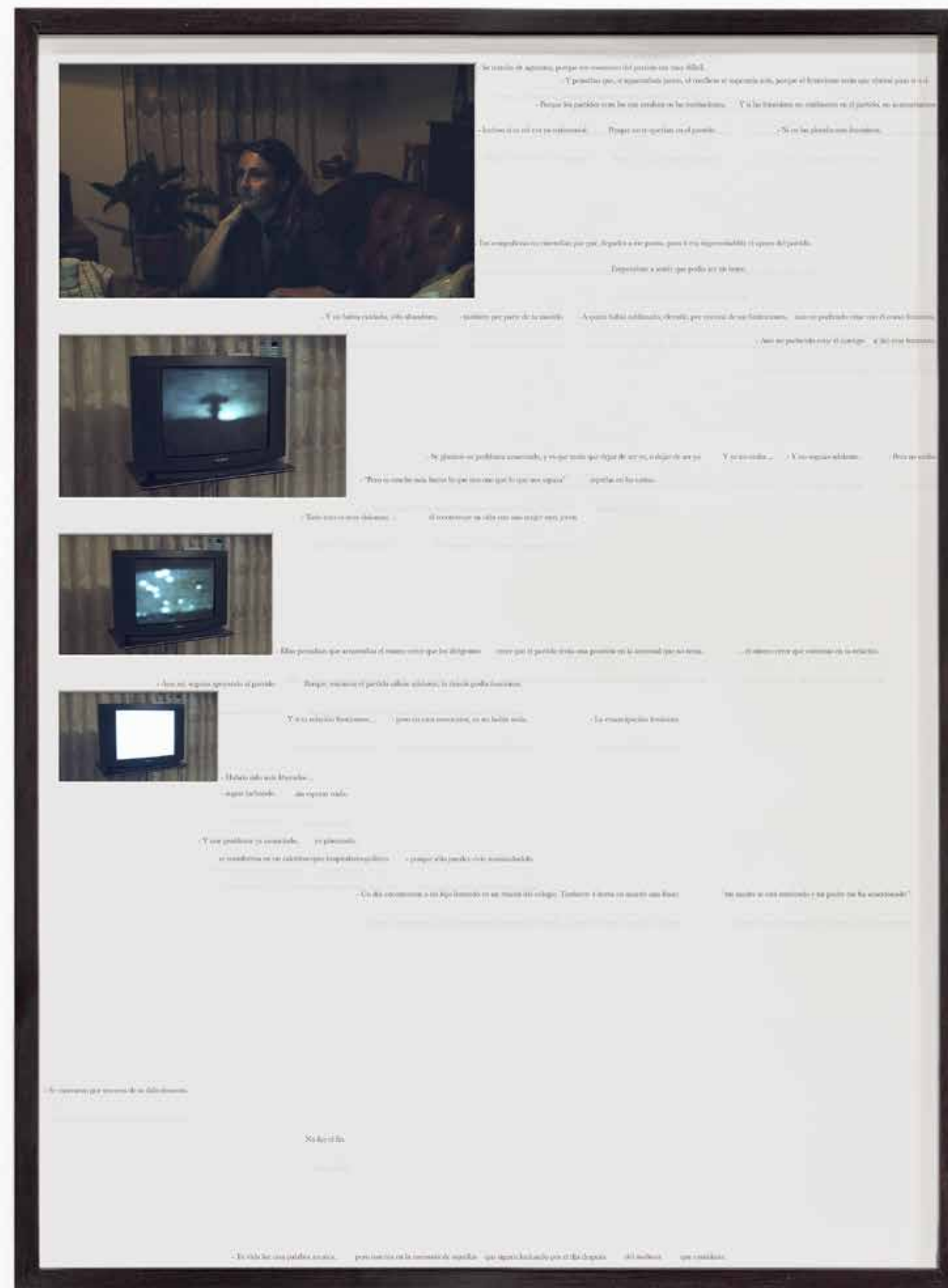
Pilar Aymerich  
*Jornades Catalanes de la Dona. Universitat  
de Barcelona* (de la sèrie *El despertar*, 1975-1983)  
1976



Paloma Polo

Dulcinea  
2023  
90 min

Dulcinea  
2023  
Giclée Dogographie  
Canson Barita, impreso  
sobre vidrio







# ARQUITECTURAS PARA LA REPRESIÓN

<sup>66</sup> Pilar Aymerich / <sup>72</sup> Ana Teresa Ortega / <sup>78</sup> Anna Turbau /  
<sup>82</sup> Helena Lumbreras / <sup>86</sup> Colita / <sup>92</sup> Florencia Rojas / <sup>96</sup> Marcelo Brodsky /  
<sup>100</sup> Diego del Pozo Barriuso / <sup>104</sup> Irene de Andrés / <sup>108</sup> María Zárraga



**Pilar Aymerich**

*Manifestación alrededor de la cárcel de la Trinidad (de la serie El despertar, 1975-1983)*  
1976

*Manifestación de la vocalía de mujeres del barrio de El Carmelo por la amnistía (de la serie El despertar, 1975-1983)*  
1977

*Trinidad Sánchez Pacheco, representante del movimiento Dones Democràtiques de Catalunya (Mujeres Democráticas de Cataluña) leyendo un manifiesto delante de la prisión de mujeres de la Trinidad (de la serie El despertar, 1975-1983)*  
1976





**Pilar Aymerich**

*Peluquería. Cárcel de la Trinidad (de la serie El despertar, 1975-1983) 1977*

*Patio de la cárcel de la Trinidad con presas, Barcelona (de la serie El despertar, 1975-1983) 1976*

*Patio de la cárcel de la Trinidad con funcionarias de prisiones, Barcelona (de la serie El despertar, 1975-1983) 1978*

*Trabajando en el taller de la cárcel de la Trinidad, Barcelona (de la serie El despertar, 1975-1983) 1977*



**Pilar Aymerich**

*Dormitorio comunitario.  
Cárcel de la Trinidad,  
Barcelona (de la serie  
El despertar, 1975-1983)  
1978*

*Turnos de cocina.  
Cárcel de la Trinidad,  
Barcelona (de la serie  
El despertar, 1975-1983)  
1978*

*Antigua cocina o lavabos.  
Cárcel de la Trinidad,  
Barcelona (de la serie  
El despertar, 1975-1983)  
1978*



**Ana Teresa Ortega**

*Casa Cuna de Santa Cruz Tenerife*  
(de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023

*Clínica La Cigüeña, Valencia* (de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023

*Casa Hospital Municipal de la Línea de la Concepción, Cádiz* (de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023



**Ana Teresa Ortega**

*Prisión de Les Corts, Barcelona, 1939-1955* (de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023

*Nuestra Señora de la Almudena, Maternidad de Peñagrande, Madrid*  
(de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023

*Cárcel de Ventas, Madrid, 1939-1969*  
(de la serie *Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999*)  
2020-2023





**Ana Teresa Ortega**

*Casa Provincial de Maternidad y Expósitos-Pabellón Azul, Barcelona (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*

*Clínica Ortiz de Zárate-Clínica Arana, Vitoria (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*

*Hospital de las Cinco Llagas de Nuestro Redentor-Hospital de la Sangre, Sevilla (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*



**Ana Teresa Ortega**

*Hospital Civil Nuestra Señora de los Desamparados, Santa Cruz de Tenerife, (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*

*Residencia Sanitaria Nuestra Señora de Aránzazu, Hospital Provincial, Guipúzcoa (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*

*Escuela de Matronas y Casa de Salud Santa Cristina, Madrid (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*





**Ana Teresa Ortega**  
*Prisión-convento de Santa Clara, Valencia, 1939-1942 (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*  
*Prisión Central de Mujeres de Amorebieta, Vizcaya, 1939-1947 (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*  
*Clínica San Ramón, Madrid (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*



**Ana Teresa Ortega**  
*Clínica Usparitza, Bilbao (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*  
*Cárcel de Saturrarán, Mutriku-Gipúzcoa, 1938-1944 (de la serie Con adivinaciones del amor, construía tu rostro. Arquitecturas cómplices 1939-1999) 2020-2023*



Anna Turbau  
*Hospital psiquiátrico de Conxo,*  
*Santiago de Compostela*  
1977







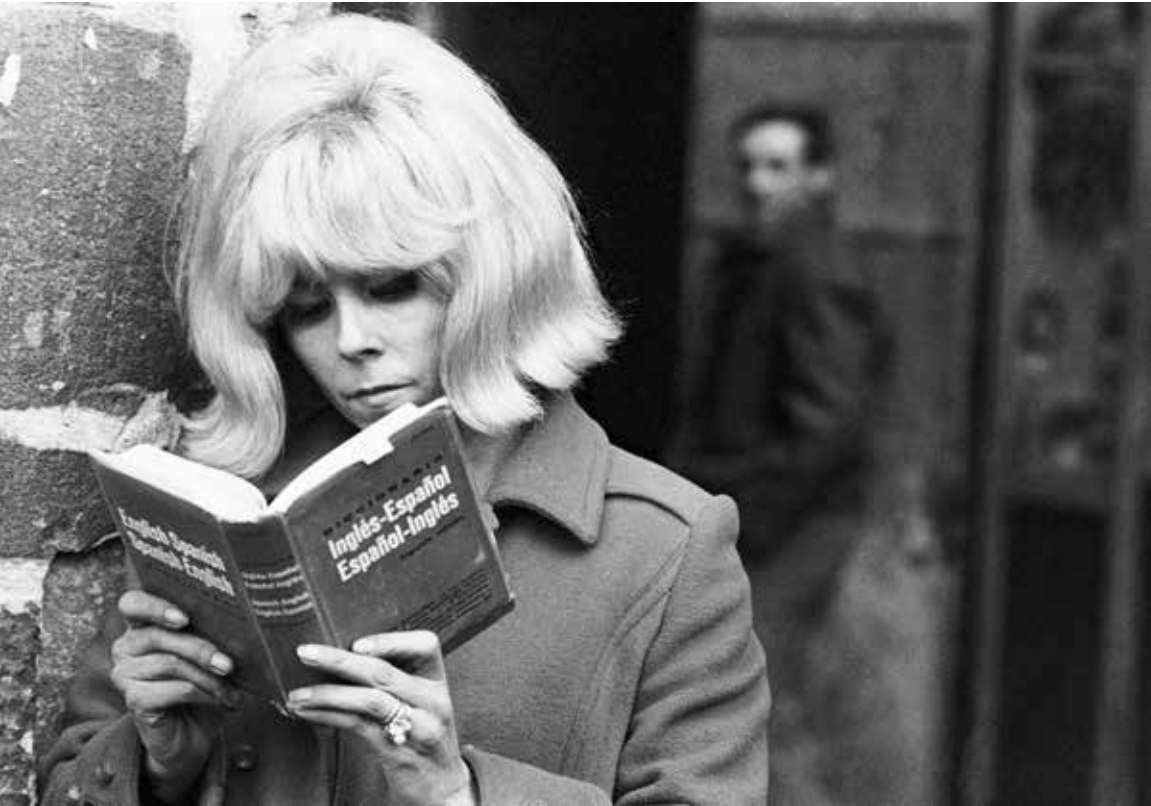
Helena Lumbreras  
El cuarto poder  
1972  
40 min





Colita  
*Putxa del Barrio Chino, Barcelona*  
 1969  
*Barrio Chino, Barcelona*  
 1969

Colita  
*Putas del Barrio Chino, Barcelona*  
1969  
*Meubl  en Pedralbes, Barcelona*  
1977





Colita  
Autolesionados de la Copel, Barcelona  
1978





Florencia Rojas  
*Av. de los poblados, sin número*  
2022



Señor Presidente de las Cortes  
 Todos los días algún preso se automutila  
 pidiendo Indulto general y las Reintegraciones  
 que Vds. ya conocen, hechos por la C.O.P.E.L.

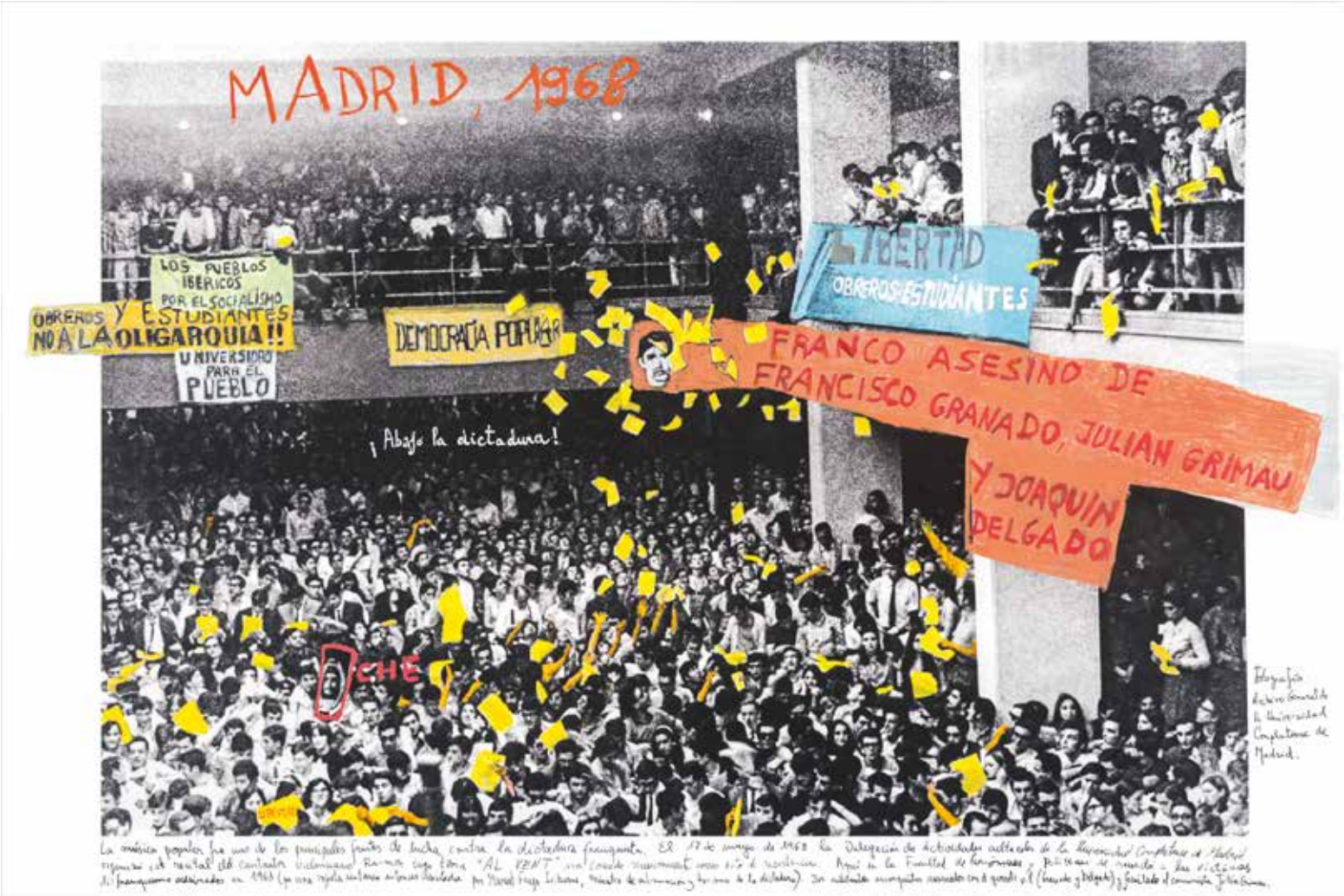
Nuestra Sangre es Sangre del  
 Pueblo a quien Vds. Representan

Fulanito de tal  
 Preso Social de Paraguará tal sitio



**Coordinadora de Presos en Lucha**  
 Documento firmado con sangre  
 por miembros de la COPEL.  
 Detalle de la instalación  
 Av. de los poblados, sin número  
 de Florencia Rojas  
 1977

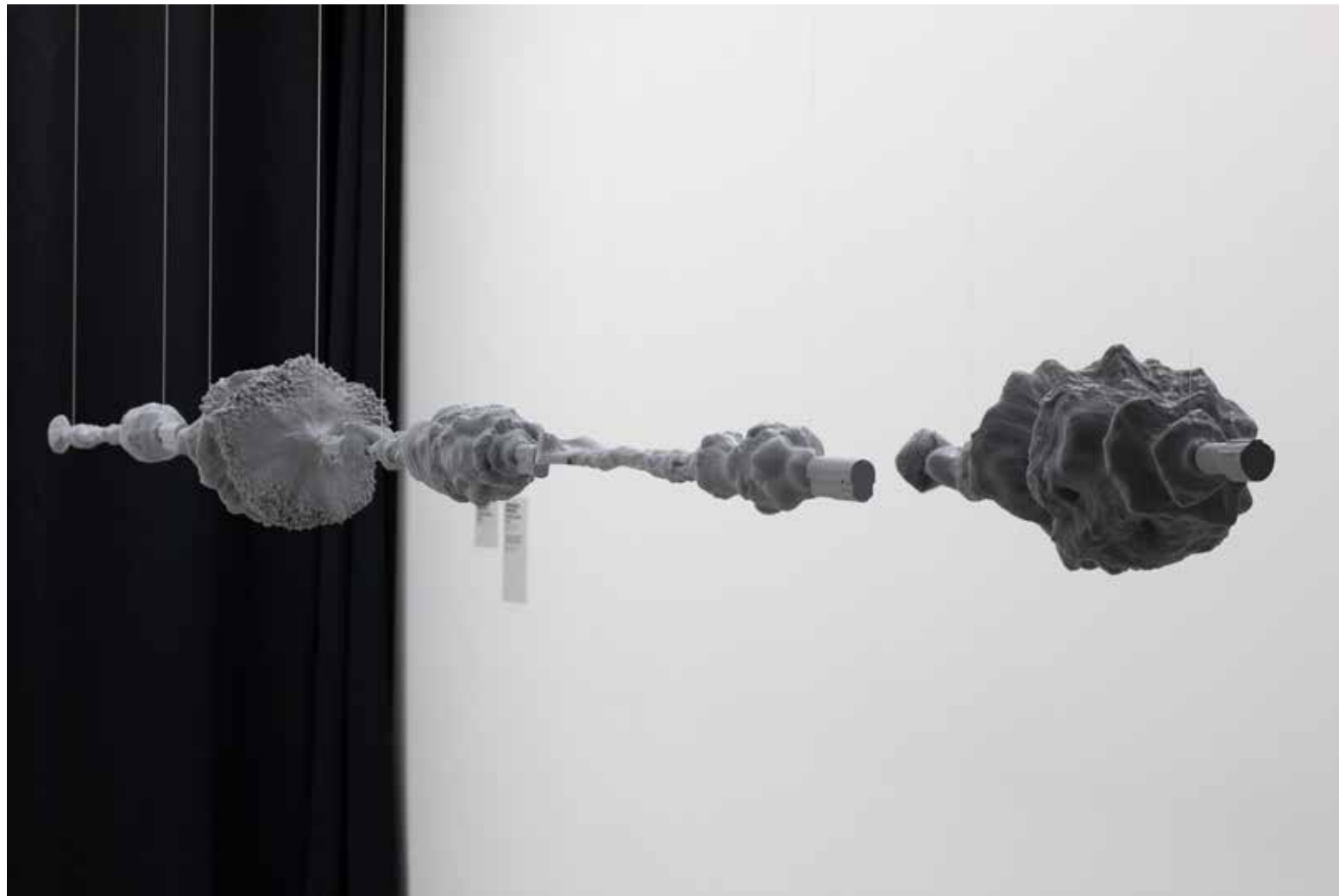
**Autor desconocido**  
 Motín de la COPEL del 18 de julio.  
 Detalle de la instalación  
 Av. de los poblados, sin número  
 de Florencia Rojas  
 1977



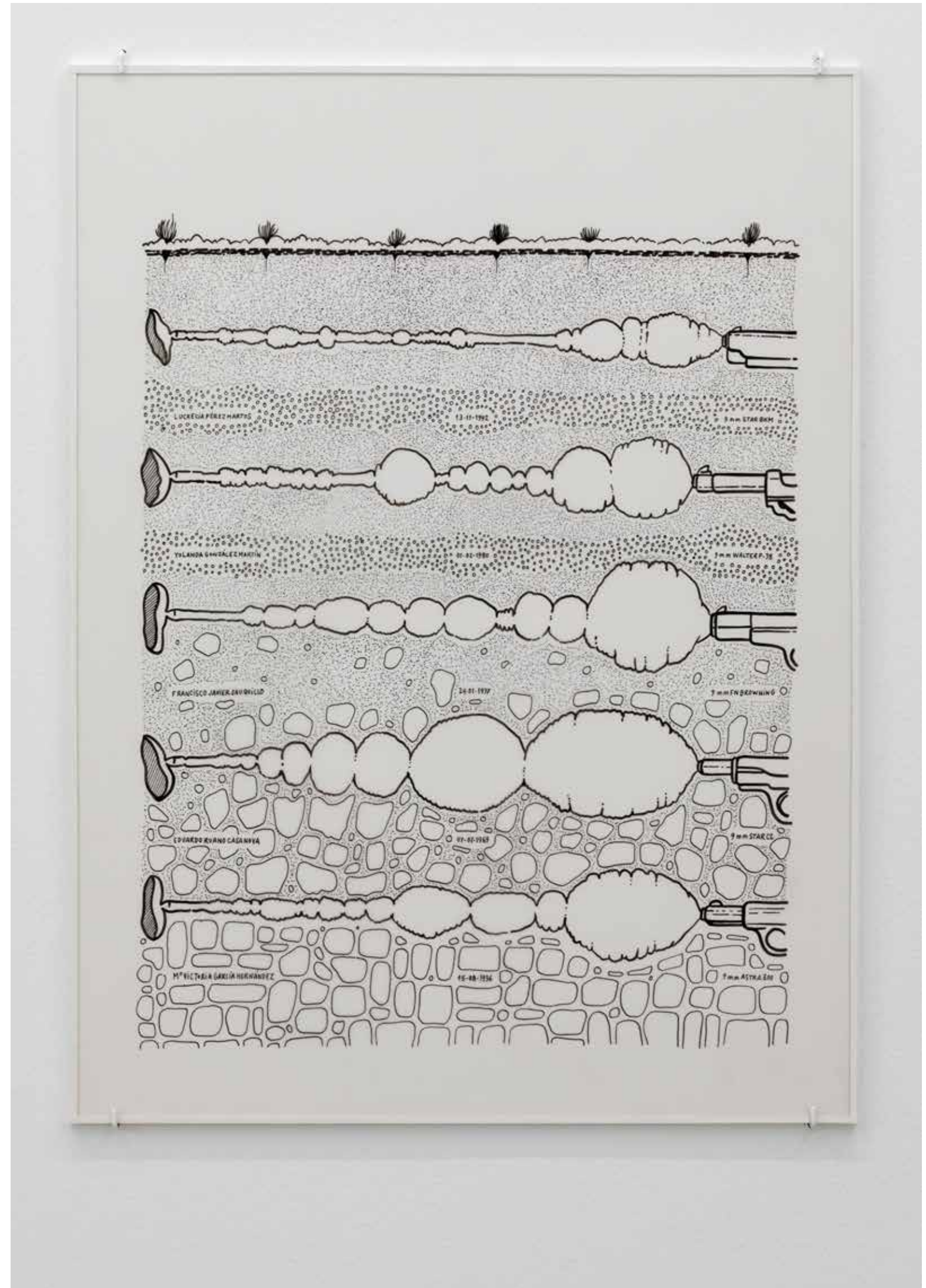
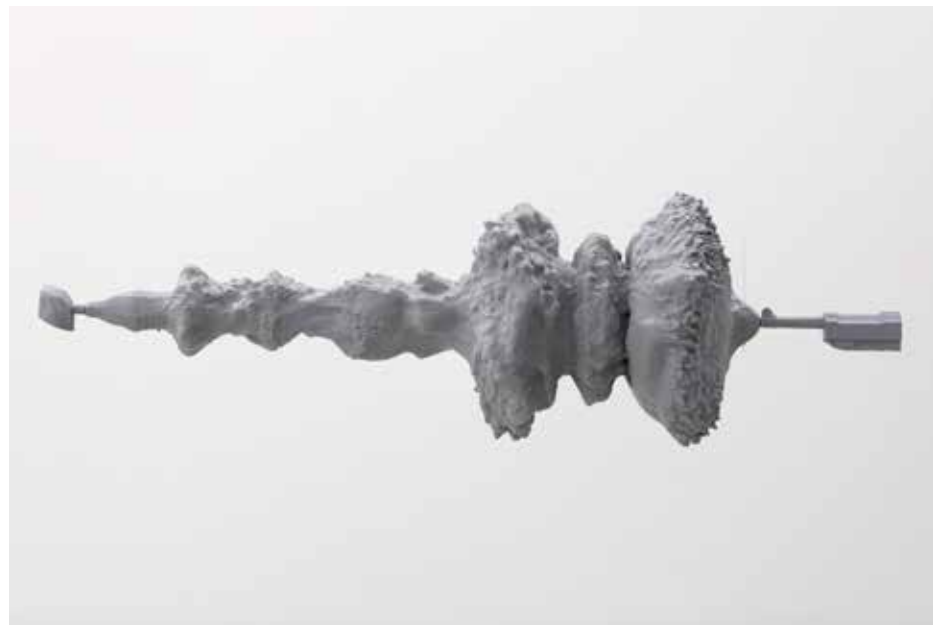


Marcelo Brodsky  
Resistencia al franquismo  
2018





Diego del Pozo Barriuso  
*Línea de tiempo (cuerpos,  
 explosiones, armas...)*  
 Detalles de la instalación  
 2021







Irene de Andrés  
350 páginas  
Detalles de la instalación  
2023





UB

# CAMPOS DE BATALLA EN LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER AL TRABAJO REMUNERADO



**Colita**

*Obreras en la fábrica, Barcelona*  
1976

*Obreras en la fábrica, Barcelona*  
1986

*Marita. Obreras en la fábrica, Barcelona*  
1976



Colita  
*Obreras en la fábrica, Barcelona*  
1976





**Anna Turbau**  
*Marisqueo, Pontevedra*  
 1978  
*Marisqueo en Boa, la ría de Noia*  
 1978





Anna Turbau  
Obras en la autopista AP-9.  
Piquetes de Guísamo, La Coruña  
1977





**Anna Turbau**  
*Plaza del Obradoiro. Día de la Patria. Santiago de Compostela, 25 de julio 1978*  
*Movilización contra la AP-9, Vigo 1977*  
*Obras en la autopista AP-9. Piquetes de Guísamo, La Coruña 1977*  
*Movilización contra la AP-9, Rande 1977*  
*Consecuencia de las obras de la autopista AP-9 1977*  
*Obras de la autopista AP-9 1977*  
*Reacciones. Obras de la autopista AP-9. Orto, La Coruña 1977*

Pilar Aymerich  
Manifestación para  
reclamar que las guarderías  
fueran reconocidas como  
fundamentales y recibieran  
ayudas y subvenciones por  
parte del Ayuntamiento  
y el Ministerio de Educación  
(de la serie El despertar,  
1975-1983)  
1976





Pilar Aymerich

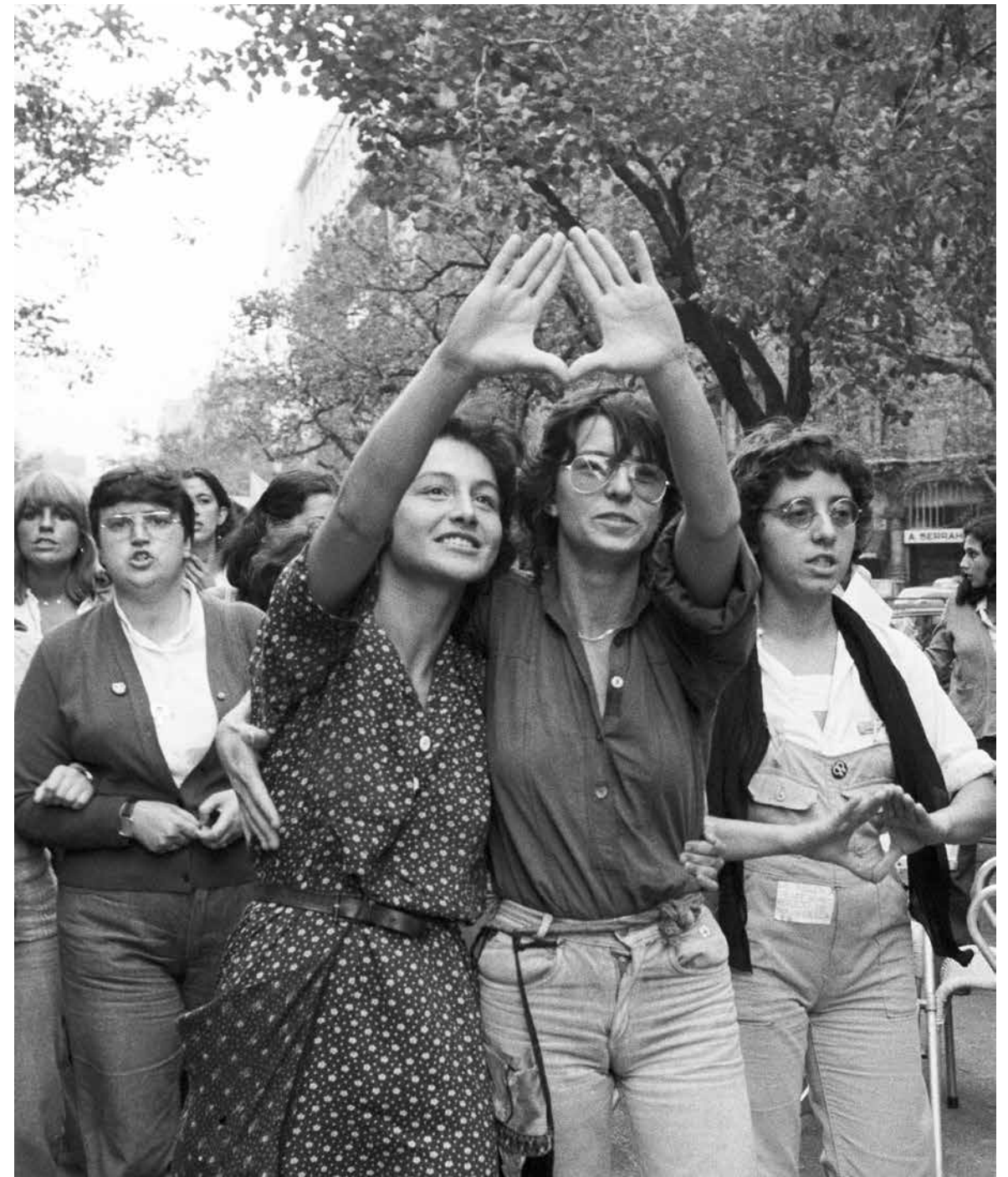
Manifestación multitudinaria por la despenalización de los delitos de la mujer, Barcelona (de la serie *El despertar*, 1975-1983)  
1977

Manifestación contra la violación y el maltrato hacia las mujeres (de la serie *El despertar*, 1975-1983)  
1977

Manifestación en protesta por la violación y muerte de Antonia España, una trabajadora de Sabadell (de la serie *El despertar*, 1975-1983)  
1977

Manifestación de la Coordinadora Feminista de Cataluña (de la serie *El despertar*, 1975-1983)  
1977





**Pilar Aymerich**  
*Manifestación feminista,*  
*Barcelona (de la serie*  
*El despertar, 1975-1983)*  
 1976  
*Manifestación feminista,*  
*Barcelona (de la serie*  
*El despertar, 1975-1983)*  
 1977



Colectivo de Cine de Clase  
(Helena Lumbreras y Mariano Lisa)  
*El campo para el hombre*  
1973-1975  
50 min





**Maruja Roca**

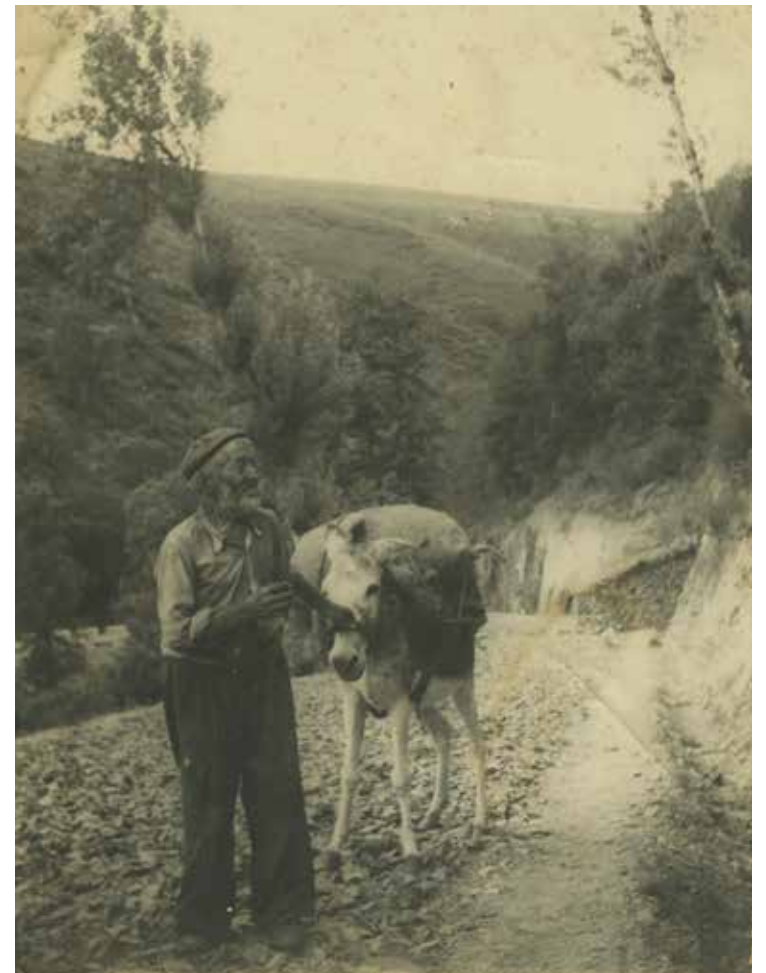
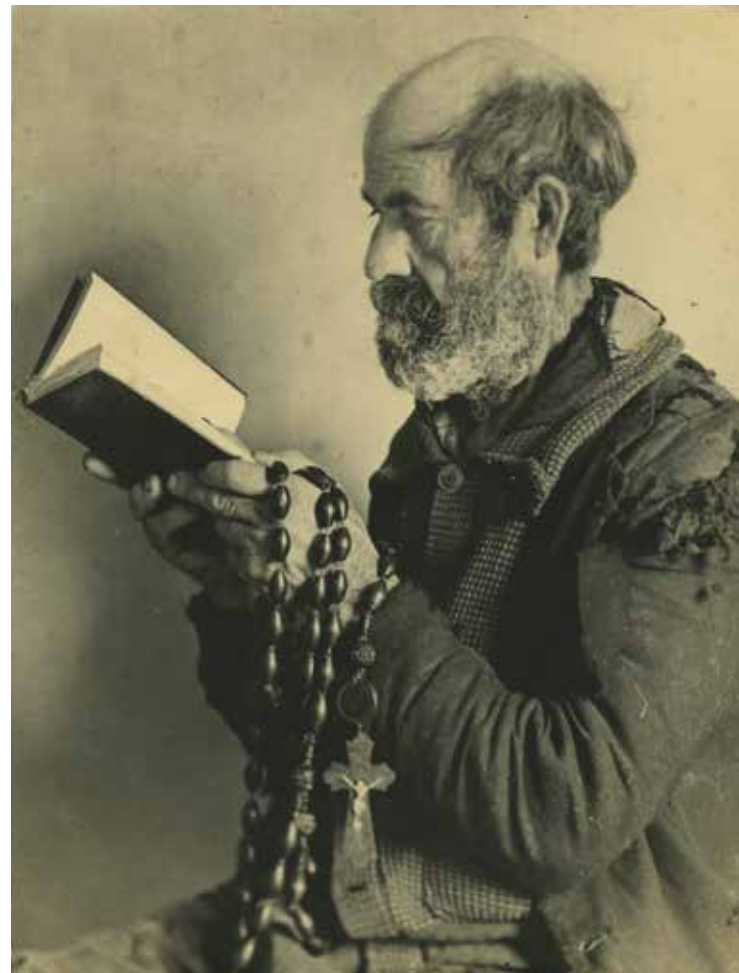
*Sin título*  
1945-1952

*Sin título*  
1945-1952

*Sin título*  
1945-1952

*Sin título*  
1945-1952

*Sin título*  
1945-1952





**Maruja Roca**

*Sin título*  
1945-1951

*Sin título*  
1945-1951

*Sin título*  
1945-1951

*Sin título*  
1945-1951





# ABRIR GRIETAS EN LOS CUERPOS REPRODUCTIVOS

<sup>136</sup> Cecilia Bartolomé Pina / <sup>138</sup> Marisa González / <sup>140</sup> Itziar Okariz

Cecilia Bartolomé Pina  
*Margarita y el lobo*  
1969  
45 min 9 s

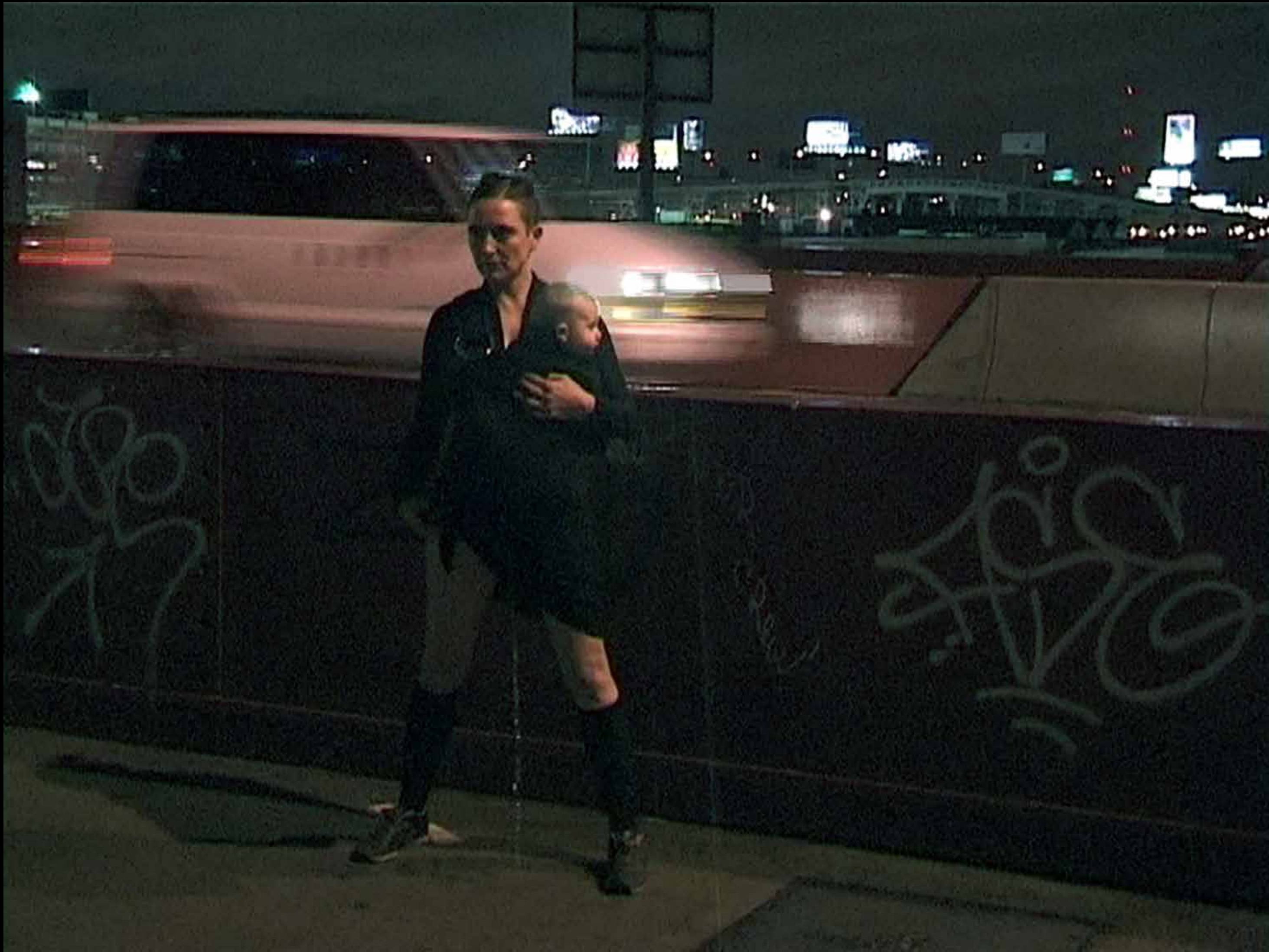


Marisa González  
*La piedra gritó* (de la serie *Maternidad*)  
1975



Marisa González  
*¿Todavía con vida?* (de la serie *Maternidad*)  
1975





Itziar Okariz  
Mear en espacios públicos  
o privados. Meando con mi  
hija en el puente Pulaski,  
Brooklyn, Nueva York  
2004  
1 min 5 s



# EL CUERPO PROPIO, UNA HERRAMIENTA PARA LA CRÍTICA

<sup>144</sup> Marisa González / <sup>150</sup> Mireia Sentís / <sup>162</sup> Miriam Durango /  
<sup>164</sup> Juan Hidalgo / <sup>166</sup> Jana Leo / <sup>172</sup> Cabello / Carceller /  
<sup>174</sup> Maruja Roca / <sup>176</sup> Costa Badía / <sup>178</sup> Colita / <sup>180</sup> URA / UNZ (Lourdes  
Durán / Paloma Unzeta) / <sup>182</sup> Colita / <sup>186</sup> Martha Graham /  
<sup>188</sup> Gerda Taro / <sup>190</sup> Lola Lasurt / <sup>192</sup> Aimée Zito Lema / <sup>196</sup> Darío Villalba /  
<sup>198</sup> Maribel Domènech



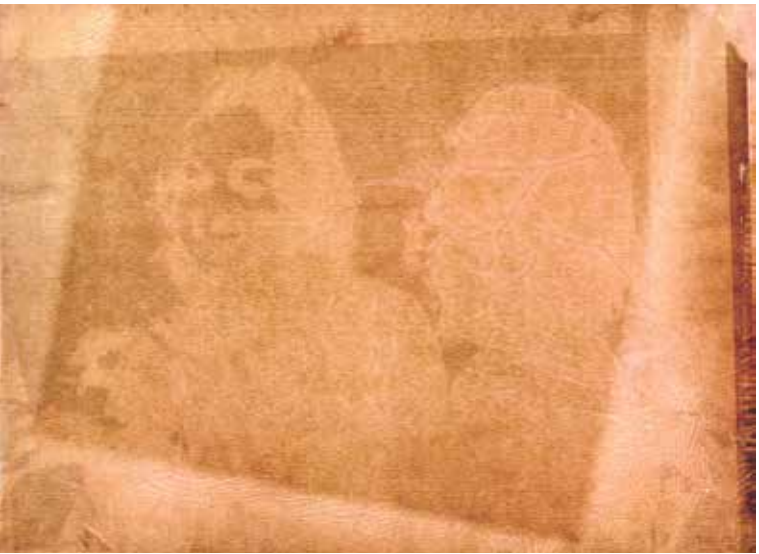
**Marisa González**  
*Y otra vez en la trampa*  
 (de la serie *Violencia mujer*)  
 1975-2023



Marisa González  
Autorretratos (de la serie  
Sistemas generativos)  
1971



Marisa González  
*Both (Los dos)* (de la serie  
*Sistemas generativos*)  
1971



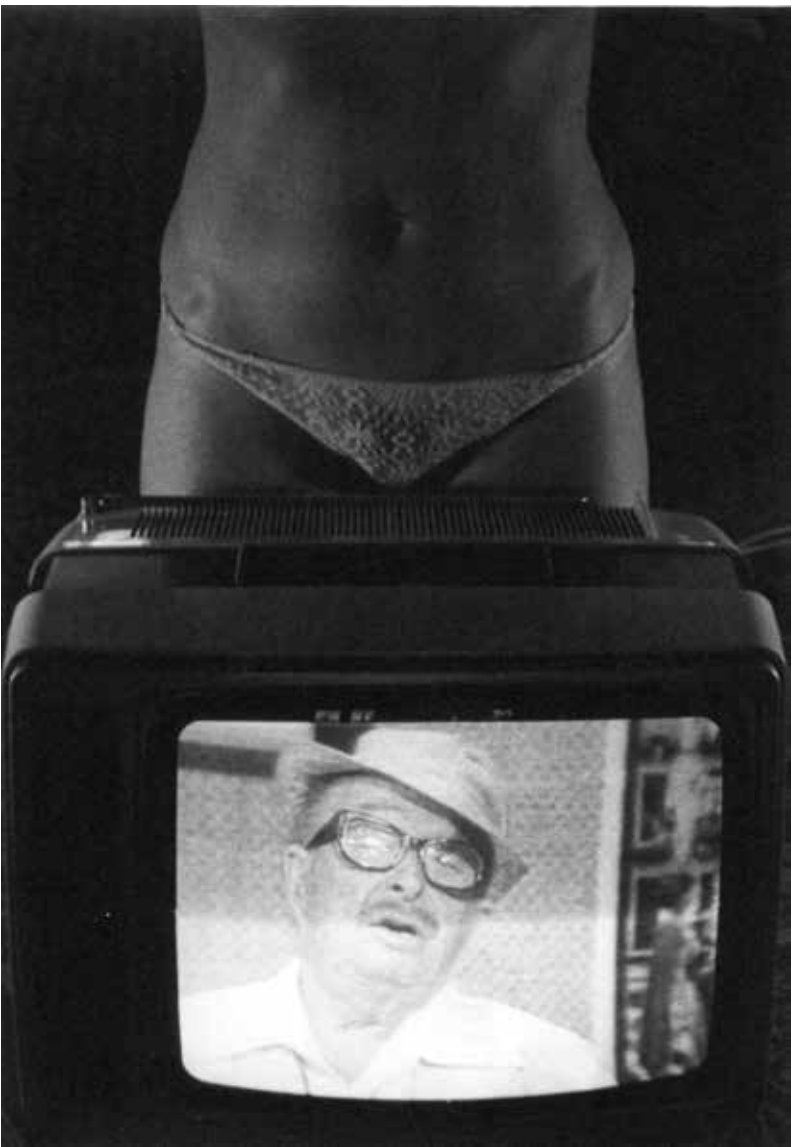
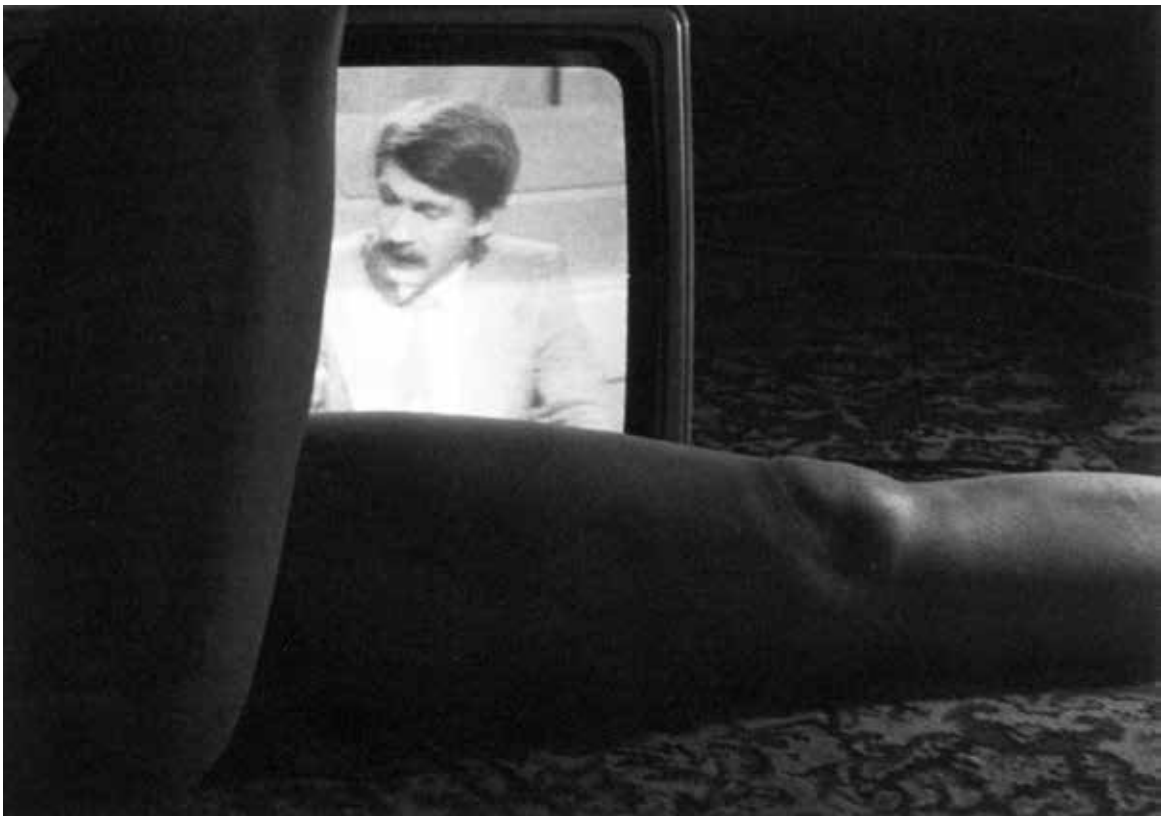


Mireia Sentís  
*Máxima audiencia*  
 1982

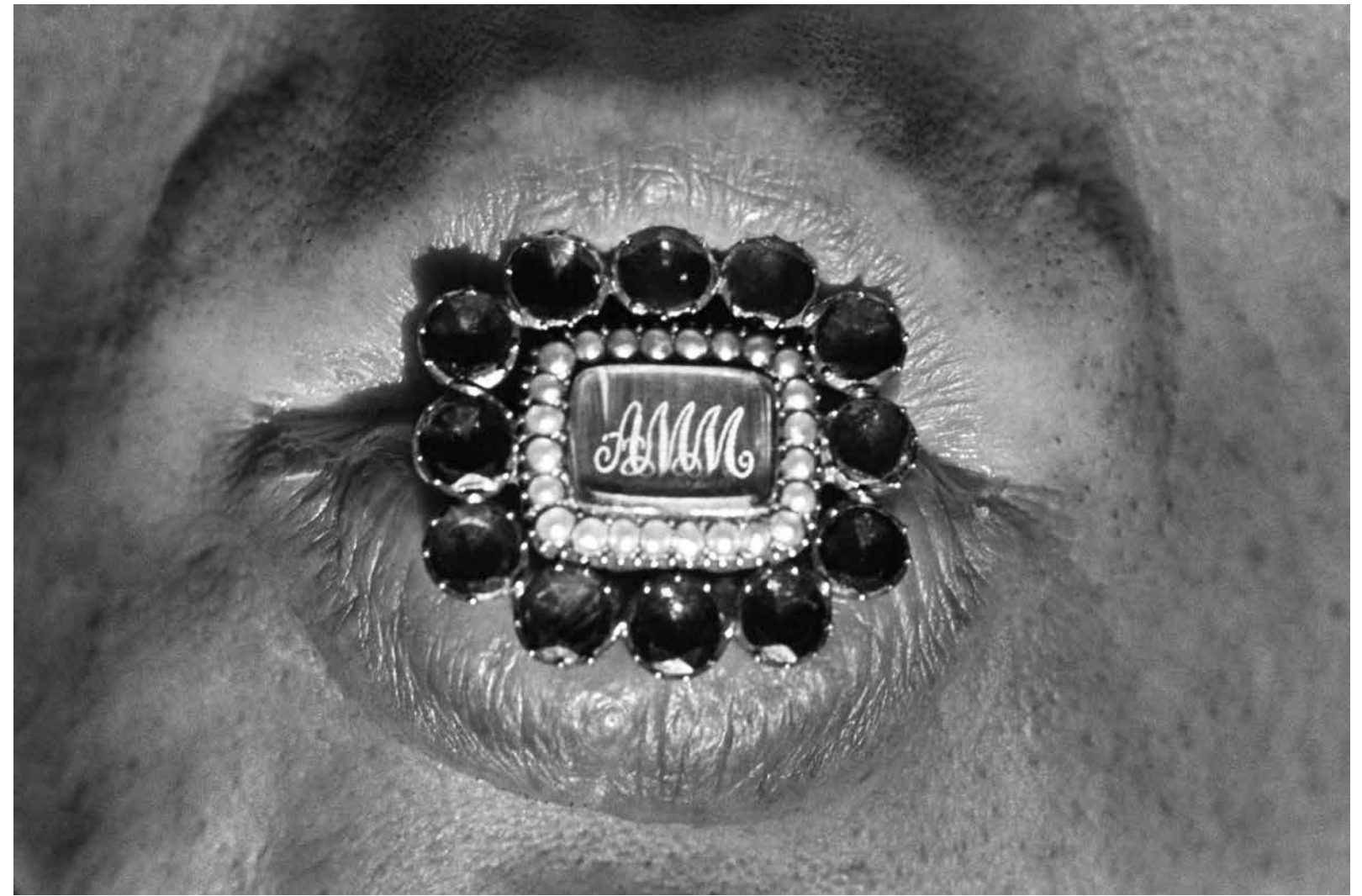


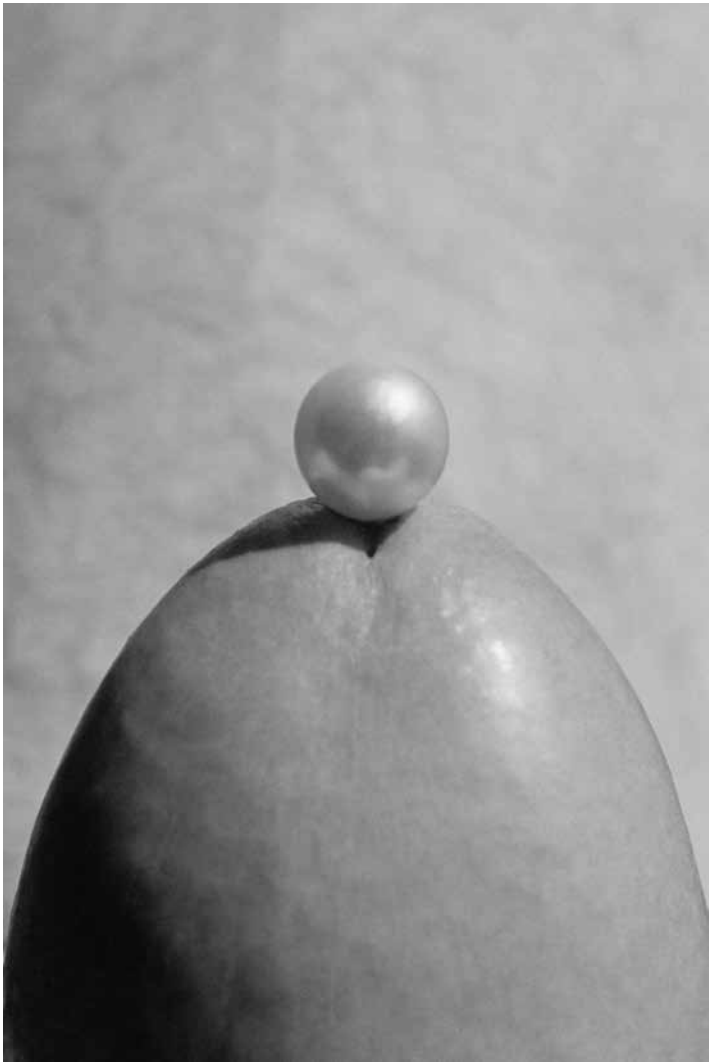
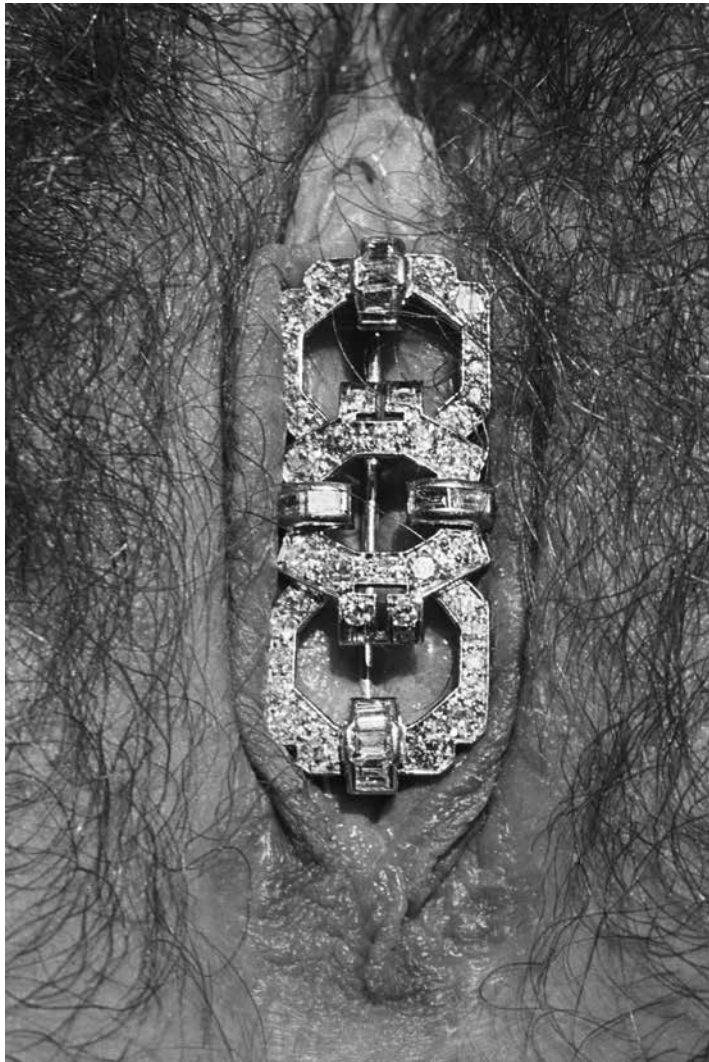


Mireia Sentís  
*Máxima audiencia*  
1982

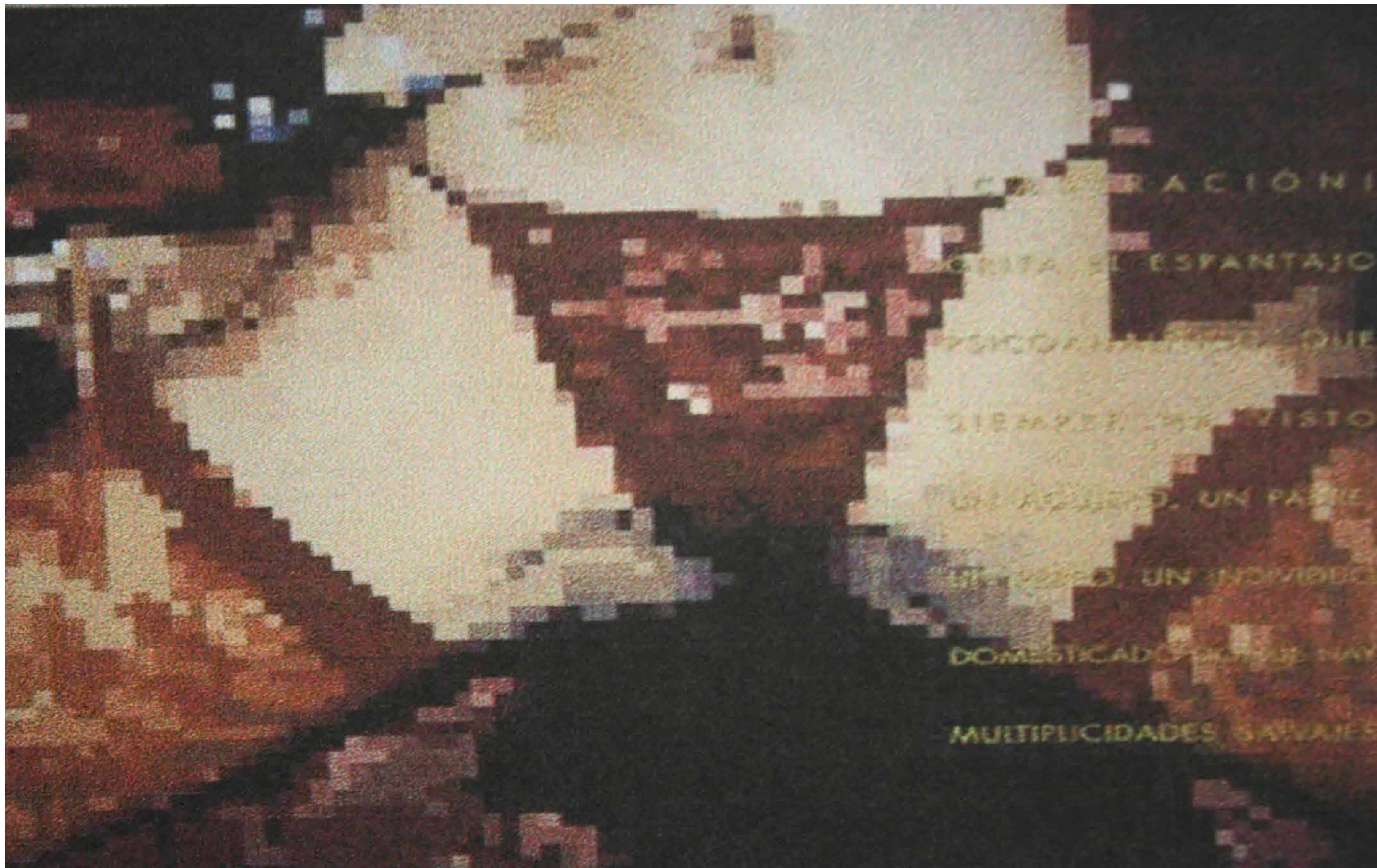


Mireia Sentís  
*Máxima audiencia*  
 1982

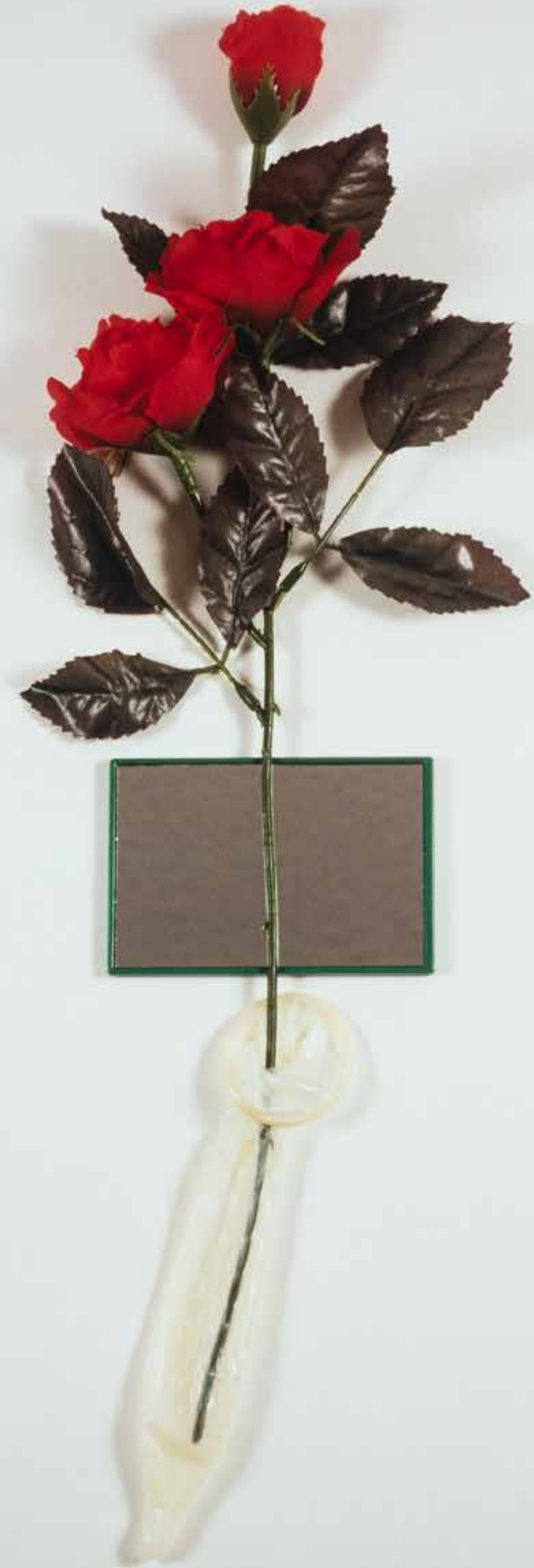








Miriam Durango  
*Cuerpo cognitivo*  
1997



Jana Leo  
*Cabina privada. El borde de la mirada*  
1996  
Instalación de Galería Buades, Madrid





Jana Leo  
*Cabina privada. El borde de la mirada*  
 1996  
 Instalación de Galería Buades, Madrid  
 2 h 42 min 37 s



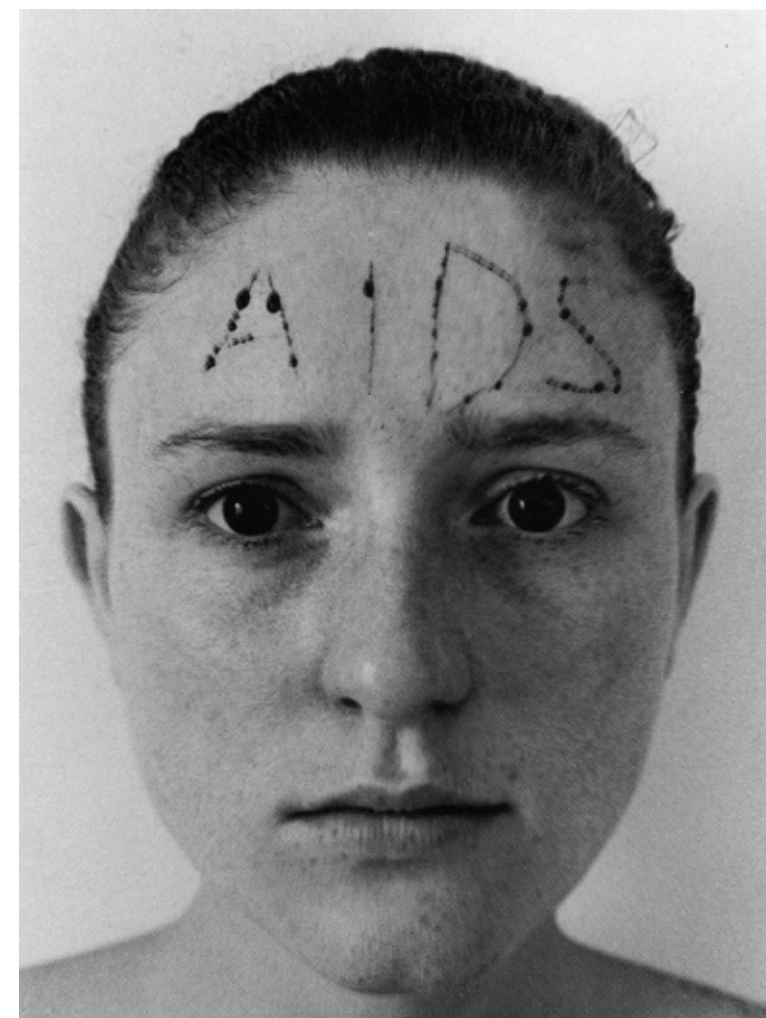


**Jana Leo**

*Estigmas fatales I*  
1994

*Estigmas fatales II*  
1994

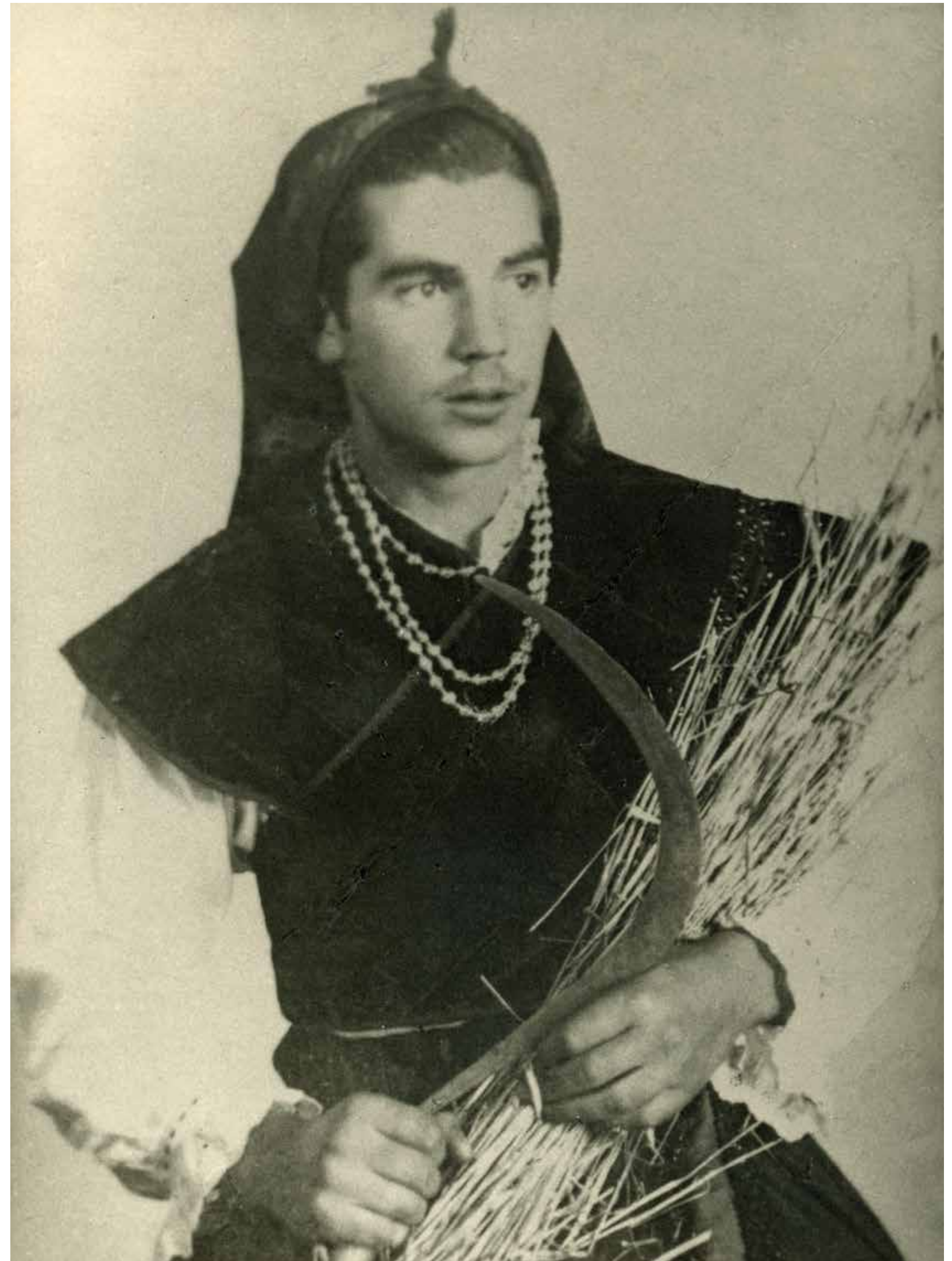
*Estigmas fatales III*  
1994







**Maruja Roca**  
*Sin título*  
 1943-1945  
*Sin título*  
 1952-1955







#### Colita

*Confesiones de una diva. Maruja Torres, Christa Leem y Ángel Pavlovsky, Barcelona 1976*

*Confesiones de una diva. Terele Pávez y Ángel Pavlovsky, Barcelona 1976*

*King Kong y su amante, Barcelona 1980*

*Ocaña y Camilo. Sesión de estudio 1977*

*Barcelona nocturna 1978*





URA / UNZ  
*Bellas y Bestias*  
 1984  
 Sala Poisson Soluble, Madrid  
 Con la colaboración de 7º Sello  
 Vídeo del programa de RTVE  
*Tiempos Modernos* de Agustín Tena  
 3 min 21 s





#### Colita

*Carmen Amaya bailando  
en «Los Tarantos», Barcelona  
1963*

*Carmen Amaya en el rodaje  
de «Los Tarantos», Barcelona  
1963*

*Carmen Amaya, reina de honor  
de las fiestas de primavera de  
Palafrugell, Girona  
1963*

Colita  
*Mezquita de Córdoba*  
1969  
*Gitanos en la playa*  
*del Somorrostro, Barcelona*  
1963  
*Juerga gitana en Montjuïc,*  
*Barcelona*  
1963





**Martha Graham**  
*Cante jondo*  
 1937 / 1988  
 Coreografía y vestuario: Martha Graham  
 Música: Henry Cowell  
 Bailarina: Terese Capucilli  
 5 min 57 s



**Gerda Taro**

*Niños lavavándose en  
fregaderos, España  
1936*

*Refugiados malagueños  
en Almería, España  
1937*

*Milicianas republicanas en la  
playa, a las afueras de Barcelona  
1936*

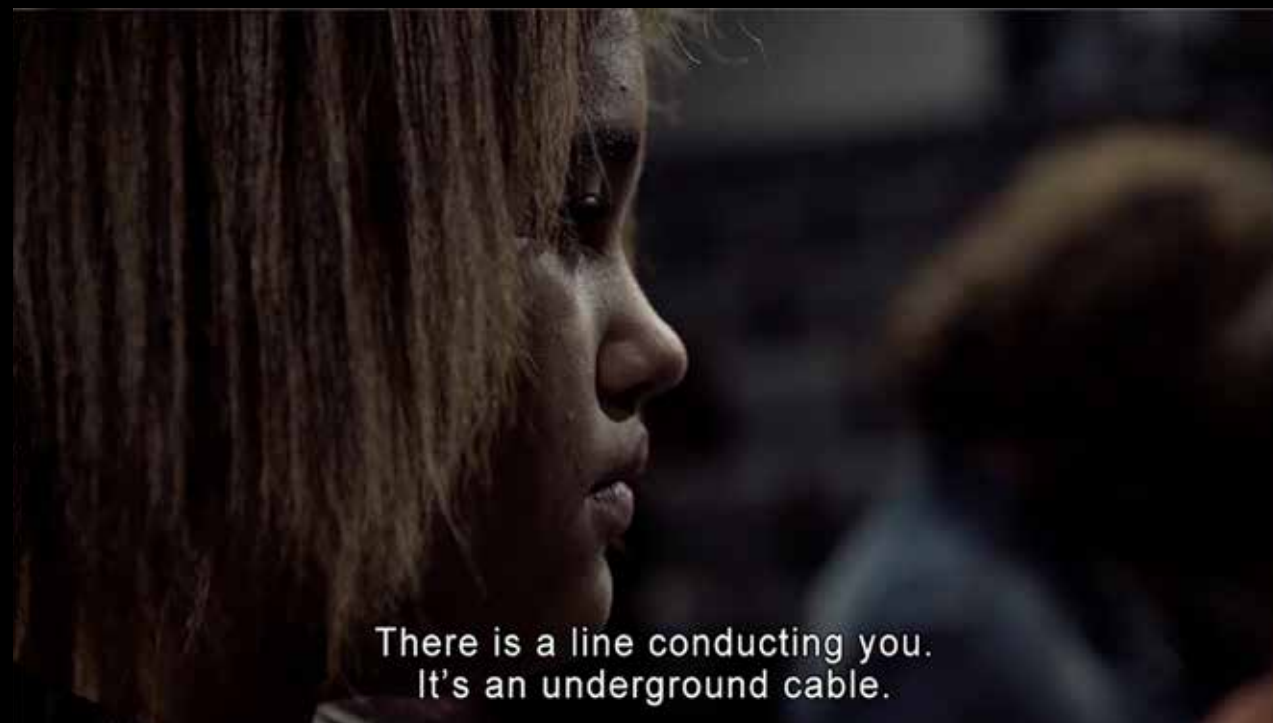




**Lola Lasurt**  
*Ensayo para Deep Song.*  
*Friso n°2; caídas*  
 2022



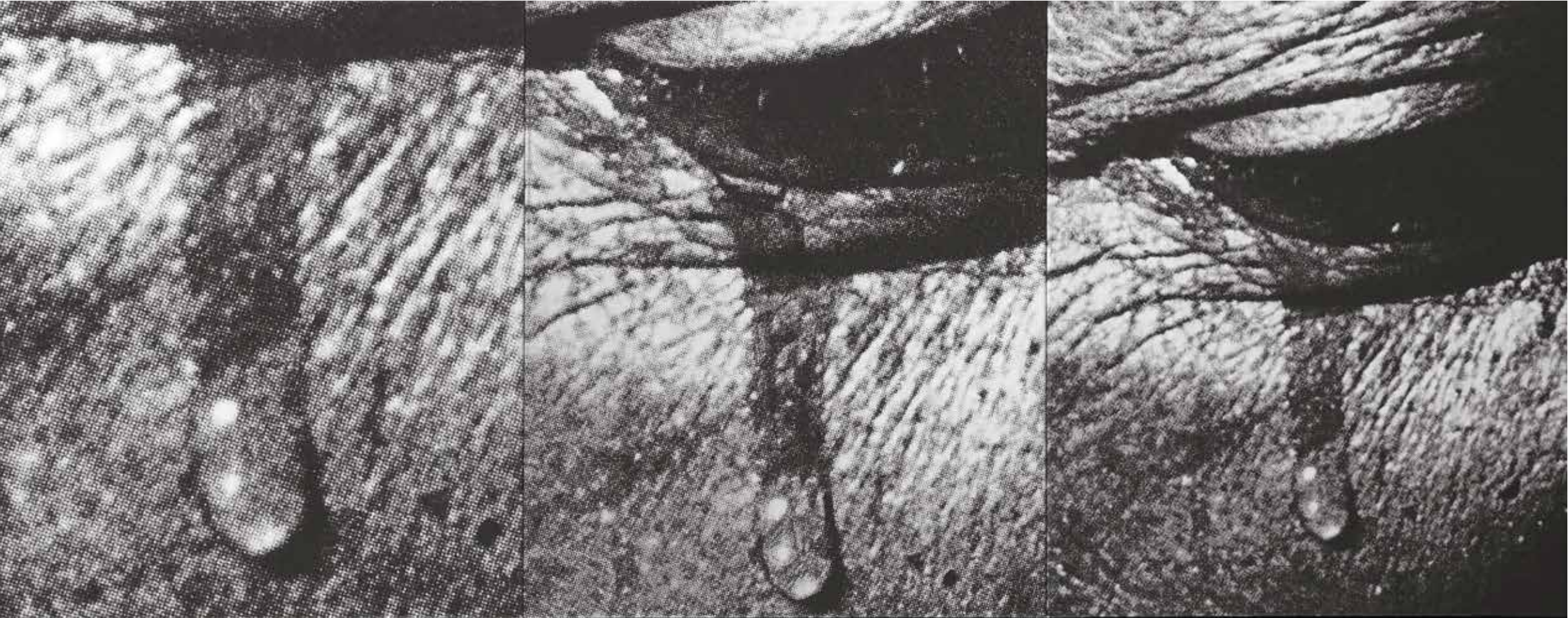
Aimée Zito Lema  
13 shots  
2018  
18 min



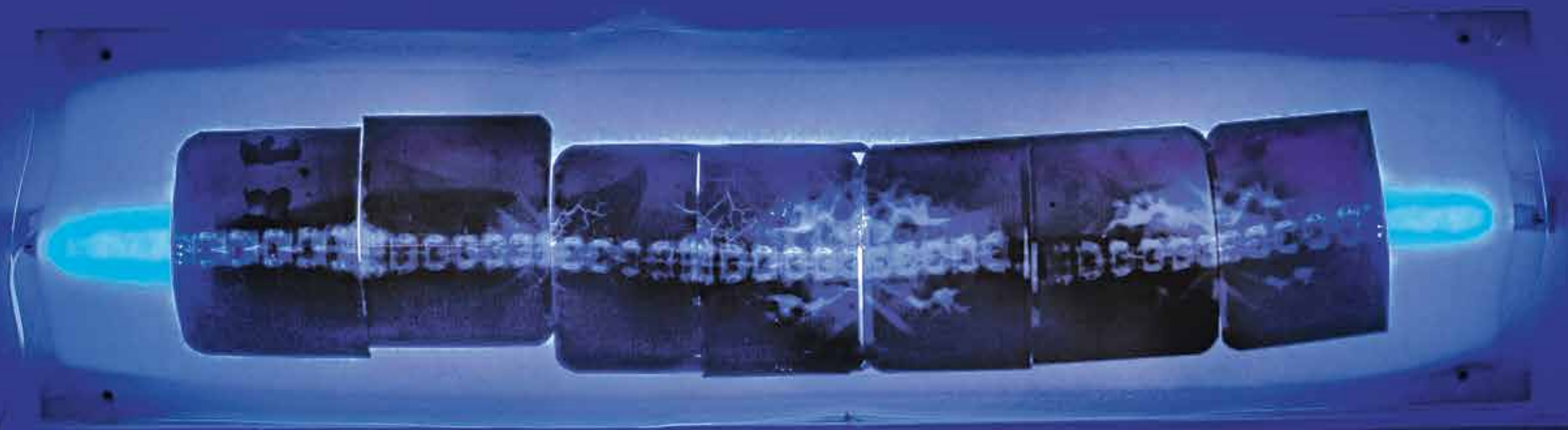
There is a line conducting you.  
It's an underground cable.

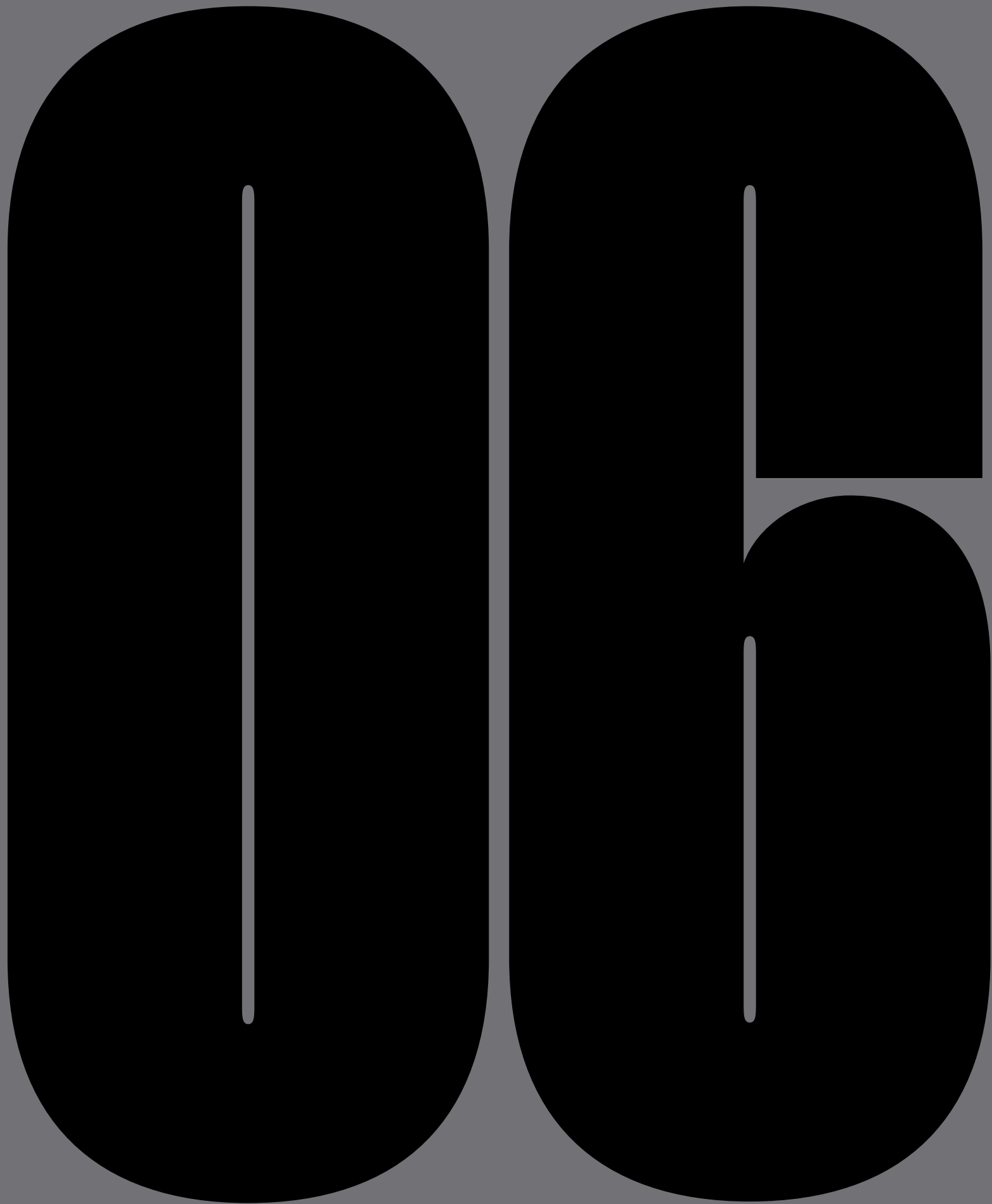


You just have to explain the story  
as if you're telling a story on stage.









# LA PARADOJA DE LA CONMEMORACIÓN

<sup>204</sup> Pilar Aymerich / <sup>208</sup> Manuel López / <sup>210</sup> Teresa Correa



**Pilar Aymerich**

*Montserrat Roig en las ruinas de los jardines del antiguo Casino de Barcelona en Collserola. Fotografía para la publicación de su primera novela Ramona adéu (de la serie El despertar, 1975-1983)*  
1972

*María Aurelia Capmany en su casa de la calle Mallorca de Barcelona (de la serie El despertar, 1975-1983)*  
1971



Pilar Aymerich  
*Lola Anglada en Tiana,*  
*Barcelona* (de la serie  
*El despertar, 1975-1983*)  
1978



Manuel López  
*María Casares en el homenaje  
a Agapito Marazuela, Segovia  
1976*





Teresa Correa  
*Almacenes de museo*  
 1998-2015

# ENGLISH TEXTS

## 214 PROLOGUE

Violeta Janeiro Alfageme

## 216 HOW LONG DOES AN ECHO LAST?

Violeta Janeiro Alfageme

## 228 IMAGES OF MEMORY

Ane Rodríguez Armendariz

## 232 A BRIEF HISTORY OF THE MOVIMIENTO DEMOCRÁTICO DE MUJERES

Merche Comabella Marcos de León

## 240 CHARTING THE PATH OF CRITICAL FEMINISM

Paloma Uría Ríos

## 244 WOMEN ON THE ISLAND: LADIES AND BEASTS

Larisa Pérez

## 250 — — —

Mireia Sentís

# PROLOGUE

This publication accompanies the exhibition *¿Cuánto dura un eco?*, held at TEA Tenerife Espacio de las Artes from 17 November 2023 to 10 March 2024, as part of the 17th International Photography Biennial of Tenerife – Fotonoviembre.

The show is structured around a generation of artists who, from the mid 1960s through the 1970s, photographed a women’s movement and a feminism that were bursting onto the public stage. They are images that crystallize a world that had no place for women’s subjectivity. The exhibition also draws a system of relationships between these images and other artists whose point of enunciation was feminism’s plurality.

While it is true that today there are abundant publications and studies on the different strands of feminism, there are still gaps in our knowledge as to who led the movement’s struggles as it began to gain traction in the final years of the Franco dictatorship. One reason for this is that many of those who played key roles did not write. As explained by one of the authors in this volume, Paloma Uría Ríos, “with few exceptions [...] we hardly even took the trouble to get our opinions published. This meant that we did not pass our experiences on to the next generations, whether because we were unable to, or were unwilling to” (2009). This is part of why their theoretical approaches and research have taken longer to permeate the academic sphere and, by extension, to influence broader debates and research beyond the confines of ‘women’s studies.’

The approach of this publication, following that of the exhibition itself, is one of actively listening to the key players in a women’s movement and a feminism that were decisive in that process of “learning to be free” (Mainer and Juliá, 2000) which ensured Franco’s dictatorship did not outlive him (Arriero, 2015). Through the living memory of these women, we hope to inhabit the past and its phantoms using the first-hand experience that only they possess.

In her text, Paloma Uría Ríos, who was part of the anti-Franco resistance and has been part of the feminist movement since the beginning, offers us an overview of how those who stood up and fought against women’s subordination organized themselves into a feminist movement. Merche Comabella, one of the leaders of the Women’s Democratic Movement (MDM), has written about feminism’s subaltern position within Spain’s

political parties, and the struggles of those who wanted to make feminism compatible with class consciousness. Artist, curator and publisher Mireia Sentís provides us with another perspective on the period, through her own life, as her context and circumstances allowed her to grow up without censorship by traveling and studying abroad. Lastly, Larisa Pérez Flores – an activist and researcher from Tenerife who works on decolonial and feminist approaches to the history of the Canary Islands – reflects on the political identities that inhabited islanders’ bodies in the nineteenth and twentieth centuries.

The publication opens with a text organized into various chapters in which, as the show’s curator, I go through each of the pictures that make up *¿Cuánto dura un eco?* The text not only provides further information on their political, social and economic background, but also tries to bring out the eminently political realm of the personal and the anecdotal. My aim has been to help build a history that bears witness to lived experience, and looks long and hard at a context that gave rise to a new way of doing and of being – in other words, of carving out a place for oneself. Afterwards, a text by Ane Rodríguez Armendaritz lends further layers of meaning to this period, with a selection of films by Portuguese directors that will enable us to explore the processes of transmitting and materializing the memory of the Portuguese dictatorship and transition to democracy.

Given the lack of analysis and critical texts surrounding these women and this time period, it seemed to us an urgent task to bring together in this book their experiences in forging the feminist movement in Spain. Guided by their stories, we hope to open up new horizons in contemporary art history, experimenting with different genealogies and bringing to light different names and references of women who questioned the sociopolitical reality of their time, out of the conviction that the future had to be different. To quote the women’s protest slogan recalled by Merche Comabella Marcos de León: “Impossible without us.”

I hope that this approach to a past that today lives on in all its complexity, helps get more researchers, artists, sociologists and art lovers to keep venturing further down the rabbit hole, as others have before us.

**Violeta Janeiro Alfageme**  
Director of the 17th International Photography Biennial of Tenerife – Fotonoviembre

# HOW LONG DOES AN ECHO LAST?

First the ant said: ‘get me off of this enormous leg.’  
The elephant was sleeping so the ant dug a tunnel.  
Thus began an incredible underground scene.

—Mari Chordà, artist and poet

<sup>1</sup> Doubly subaltern because the art system does not offer any exception to the legal notion of “good diligence of the *paterfamilias*.” The concept of “good *paterfamilias*” was the standard used to measure the diligence that could be expected in fulfilling our legal obligations. It comes from the ancient Roman *bonus pater familias*, and continues to form part of the Spanish Civil Code. In August 2014, France struck from its Civil Code antiquated expressions stemming from a patriarchal social model, such as “*bon père de famille*,” the equivalent of Spain’s “*buen padre de familia*” (“good *paterfamilias*”), found in nine articles of the Spanish Civil Code (497, 1094, 1104, 1719, 1788, 1801, 1867, 1889 and 1903).

<sup>2</sup> In Galician, *tolos* means ‘crazy’. The *tolos mansos* were Galician authors like Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco or Florentino López Cuevillas, who wandered the countryside in search of an identity of their own.*propio como lo hicieron Otero Pedrayo, Vicente Risco, Ben-cho-sey.*

An echo, as opposed to silencing, needs space through which to move and vibrate. In this body of research, an echo will show us the way through the stories and ghosts of a generation of artists who photographed a women’s movement and a feminism that were decisive in that process of “learning to be free” (Mainer and Juliá, 2000) which ensured Franco’s dictatorship did not outlive him (Arriero, 2015).

Pilar Aymerich, Cecilia Bartolomé Pina, Colita (Isabel Steva), Maribel Domènech, Marisa González, Helena Lumbreras, Paz Muro, Ana Teresa Ortega, Mireia Sentís and Anna Turbau were born in troubled times marked by a civil war and its aftermath. They honed their artistic sensibility through decades that in Spain were marked by censorship and, by extension, narrow-mindedness, and worked without a theoretical framework or frame of reference to support them in their defiance of the hetero-patriarchal model that was so limiting for women during the dictatorship. They all likewise have in common the fact of having subverted, with their cameras, the role of the good mother and wife that the system had assigned them, dreaming up a new order that would make room for their work, as well as their demands, complaints and desires.

Through doubly subaltern subjects (as women and as artists)<sup>1</sup> born in or around the 1940s, the exhibition *¿Cuánto dura un eco?* [How long does an echo last?] brings together photographs from sociopolitical demonstrations of the 1970s where women were active participants. It offers an in-depth exploration of the political and social dimension of photography in relation to feminist learning, the movement’s subaltern status within opposition political parties, and the struggles of those who wanted to make feminism compatible with class consciousness.

Without striving for exhaustivity, this project was born out of a desire to open up and renew the practice of memory-making, pushing it into lines of observation until now overlooked by historians. To this end, it has been crucial to research the reverberation over time of the work of these artists, who critically contested their own Franco-era upbringing and worked from and on their own stigmatization as women. *¿Cuánto dura un eco?* has arisen out of the urgency of shedding light on and experimenting with other histories – walking in such a way that we are taking steps toward new identities founded on self-awareness. This form of walking is like that of the generation of wanderers – or, as we say in Galicia, *tolos mansos* [tame madmen]<sup>2</sup> – who roamed the countryside, seeking out the spiritual underpinnings of existence and of being in the world, walking away from the false glory born of the epics of “discovery.” The research behind this exhibition, which focuses on a generation of artists born in the 1940s (give or take), is not intended to create heroic or all-encompassing narratives; it is more about looking for

seeds, turning back into a seed even – as in the song by Chicho Sánchez Ferlosio, *A contratiempo (Carabelas de Colón)*<sup>3</sup> – to highlight the complex relationship between past, memory and the public sphere within feminism and the arts.

Whereas various artistic movements in Spain – such as the pop art, critical realism, or conceptual art of the 1960s-70s – have read the contributions of some of these women from the perspective of social criticism, they have overlooked their feminist component (Aliaga, 2013). In the English-speaking world, by contrast, feminist practices from within the visual arts spearheaded the feminist movement starting in the 1960s. This exercise, of reading memory in the margins of those who questioned their political and social reality through their work, highlights a past that, far from having been subsumed, remains alive today in all its complexity. As such, it is important to engage with those echoes that exhibit a different terminology and form of knowing, in line with the contexts and circumstances from which they sprung. Specifically, this generation was not always comfortable with the term ‘feminism.’ Of course, we are in no position to demand of these women, who took part in the process of feminist learning from the ground up, that they accept the nomenclatures current among today’s feminisms. For this reason, we likewise cannot retroactively apply today’s terms and concepts to the discourses of the past. Patricia Mayayo justifies this discomfort with the term ‘feminist’ in the following way:

There were definitely various factors at work. In the first place, the women artists of the seventies refused to identify as ‘feminists.’ The covert persistence of models of behavior inherited from Franco’s National Catholic movement, the stigmatization of the term ‘feminist’ in a society as sexist as Spain was in the late Franco period (including, let’s not forget, within resistance circles), and the way in which in Spain the struggle against the regime was prioritized over any other sort of political demand; these were all factors that made women artists reticent to fully embrace the women’s movement (Mayayo, 2013).

Institutional art, built on an androcentric model, along with its network of museums and galleries, has for too long lacked interest in showing work by female artists, and the same can be said of universities’ reticence to update curricula devoid of women. Moreover, the capitalist horizon laid out by the policies of the Transition and ensuing democracy left in its wake few alternatives for political imagination. These are just some of the reasons why we are not familiar with the work of these artists, who knew all too well that in the public sphere women were out there demanding alternatives to the pacts and consensuses being reached within the State apparatus.

Today, faced with growing threats to rights we had come to take for granted, it is more urgent than ever to become familiar with the strategies and tools developed by pioneering women like these, who fought to secure those rights in the

<sup>3</sup> *A contratiempo (Carabelas de Colón)* [“Against Time (Columbus’s Caravels)”] is the title track of a 1978 album by Chicho Sánchez Ferlosio, recorded during Spain’s transition to democracy, which lasted from 1976, following Franco’s death, until the Spanish Socialist Party’s groundbreaking election win in 1982.

first place. They haven’t gone anywhere: they are still active, as demonstrated by the recent work included in the exhibition. Here, the autobiographical and the personal drive a history born of lived experience. Along the lines of the ‘body politics’ that began in the 1970s, “the most intimate and supposedly ‘personal’ experiences are in fact essentially political issues that are highly important for the nation state, as demonstrated by the abundance of laws issued by governments throughout history with the aim of regulating them” (Federici, 2022).

In this project, younger artists take on the memory of the ones who came before them, whether to resignify that memory from a new position, or, on the contrary, to open up a dialogue with it along the ongoing path toward multiple feminisms. Irene de Andrés, Costa Badía, Marcelo Brodsky, Cabello/Carceller, Teresa Correa, Miriam Durango, Lola Lasurt, Jana Leo, Manuel López, Itziar Okariz, Paloma Polo, Diego del Pozo Barriuso, Florencia Rojas, URA/UNZ, María Zárraga and Aimée Zito Lema. Also on display are works by Cooperativa Cinema Alternatiu, Colectivo de Cine de Clase, Marta Graham, Juan Hidalgo, Maruja Roca, Gerda Taro and Darío Villalba.

Before moving on, as a side note I would like to underscore how little attention the women photographers of this period have received. This state of affairs is finally starting to be remedied, with retrospectives and solo shows, as well as acquisitions by the most representative institutions of the Spanish state. In many cases, the artists have had to dig the pieces out of their closets, and in some cases partially restore them. To my knowledge, this is the first time that all of them have been shown together in a conversation about a common struggle that played out in the public sphere.

The commemoration paradox

In 1975, to mark “International Women’s Year,” the United Nations celebrated the first International Women’s Day on 8 March. Paz Muro responded to the event with the performance *La burra cargada de medallas* [Female Ass Carrying Medals] (1975), a clear allusion to Spanish fabulist Samaniego’s *El asno cargado de reliquias* [The Ass Carrying Relics], as well as Goya’s print *Strange Devotion!*, from the *Disasters of War* series. In Samaniego’s fable, the donkey believes the people are worshipping him, instead of the relics on his back. Goya, in turn, mocks senseless devotion in the form of relic worship. In an interview with Patricia Mayayo, Paz Muro said the following about her own version of the fable:

“The female ass is women, forced for centuries to bear a heavy load without any recognition. Women’s compensation for their invisible, unpaid dedication to tasks of support and care has been anything but medals”. Muro is therefore skeptical of opportunistic commemorations: couldn’t International Women’s Day

be yet another manifestation of a patriarchal tradition that has denied women the right to subjecthood, eternally regarding them as mere representatives of their sex? Is there an International Men’s Day? Isn’t the commemoration of ‘Women’ a way of ignoring actual women? (Paz Muro cited in Mayayo, 2018).

The year 1975 was a watershed moment. On 20 November Franco died, and two weeks later, on 6-8 December, the First Women’s Liberation Conference was held at Montpelier Elementary School in Madrid, with over 500 women from all over Spain in attendance. The event was organized by the secretariat of the group “ONGs” (Non-Governmental Organizations),<sup>4</sup> and Women’s Groups from all over the country; the secretariat had been formed that very year, under the protection of International Women’s Year. This first gathering was followed by the Catalan Women’s Conference, held from 26-30 May 1976, which, together with the Second National Women’s Conference, held in 1979 in the city of Granada, were “the three major feminist gatherings of those turbulent years. Through these three major events – Madrid, Barcelona and Granada – the Movement essentially acquired full citizenship as an independent social force, not only in the face of the dictatorship, but also in the face of the democratic opposition forces and society at large” (Larumbe, 2005).<sup>5</sup>

Cooperativa Cinema Alternatiu (Alternative Cinema Cooperative)<sup>6</sup>, with Joan Martí Valls and Martí Rom, offered alternative coverage of the event, which they titled *La dona* [Women] (1976). Pilar Aymerich photographed the event. Her pictures show the University of Barcelona’s main lecture hall packed with women; as told by the photographer, in one of the aisles the collective Las Niakas is carrying out a performance about domestic workers, in a call for a class-conscious feminism. Las Niakas was a collective that burst onto the stage in the seventies, but then quickly disappeared. During the *Jornades de la Dona*, dressed in white cleaner’s uniforms, they cleaned the floors of the lecture hall and dusted the dais. This performance “shows how celebratory joy coexisted with an internal self-criticism pointing to the danger of the liberation movement giving voice exclusively to the better-informed women, who had already been ‘liberated,’ or were in the process of it, without reaching out to ‘the women stuck at home’” (Mayayo, 2013).

These tensions are also reflected from the perspective of working women and housewives in the film *Dulcinea* (2023),

which Paloma Polo has dedicated to Dulcinea Bellido, the feminist, communist and anti-Franco political leader who founded the first mass feminist organization under the regime: the Women’s Democratic Movement (MDM), and paved the way for the explosion of feminist ideas and struggles from the late Franco period through the Spanish Transition. The MDM, which began in the mid 1960s and, as noted by Francisco Arriero (an expert on the movement), arose out of (and not within) the Spanish Communist Party.<sup>7</sup> It was an organization that took action against the dictatorship during Franco’s final years in power, and which worked to consolidate a grassroots feminism that, rather than get caught up in theoretical concerns, sought to organize women in working-class neighborhoods by helping them recognize the multi-layered exploitation they were subject to as women, workers, and housewives. Dulcinea, though a towering figure in the feminism of the late Franco period and Transition, has nevertheless been largely overlooked by historians, as asserted by Polo: “perhaps it was her feminist criticism of the party’s work, her class consciousness, or her belief in double activism, among other issues, which have proved inconvenient for the predominant historical narratives.” In *Dulcinea*, Paloma Polo weaves together a web of images surrounding these struggles, of which we have very few pictures. To do so, she reenacts sixteen scenes from Dulcinea’s life based on information gathered through interviews with fellow feminist activists, family and friends. In the artist’s words, the screenplay is supported and shaped by a sisterly narration or “thinking out loud” that accompanies the retrospective reflection of *Dulcinea*.

Architectures of repression

Today, many of the materials used to construct that memory of the past are still kept in women’s homes, meaning that tracking them down often requires true detective work. This is how an undeveloped film reel emerged that turned out to be the documentary *Mujeres en Lucha*, produced in the 1970s by SVT (Swedish Public Television), which showed the feminist resistance to the Franco regime. Within the framework of these resistance movements, Dulcinea Bellido, alongside Carmen Rodríguez, was largely responsible for the process of bringing together the various groups demanding amnesty for political prisoners (among them their own husbands and PCE leaders) and their subsequent politicization (Arriero, 2015).

<sup>4</sup> “Because of the ferment that year among legal groups, illegal groups, informal groups, casual meetings, Christian groups, etc., at one meeting the name Non-Governmental Organizations (ONGs) came up, and that’s where the ‘secretariat of ONGS came from. It was in charge of coordinating and organizing the gathering in December 1975. The local, provincial, regional, and national coordinating platforms started to emerge after the Conferences, beginning in 1976, as each women’s collective took off. It was at that point that the generic name of ONGs disappeared, along with its secretariat, which in its day helped get things off the ground and support the rising groundswell of activism that still had no legal channels available” (Merche Comabella, director of the Women’s Democratic Movement (MDM), in an unpublished interview with the author, 21 August 2023).

<sup>5</sup> According to Merche Comabella, director of the MDM, in an unpublished interview on 21 August 2023, “In my opinion, there are two other events that were just as substantial as the ones in your text, namely: “The First Women’s Conference of País Valencià” (today the Valencian Community) and “The First Women’s Conference of Euskadi” (today the Basque Country). Both were held in December 1977. During those years, 1975-1979, there were two national-level gatherings, Madrid and Granada, and three at the Autonomous Community level, encompassing ten provinces.”

<sup>6</sup> They produced newsreels that were an alternative to the state-run No-Do news service. A lack of support meant that the endeavor lasted only a year, with just three newsreels released: *La marxa de la llibertat* [The March of Freedom] (1976), *La dona* [Women] (1976) and *El Born* (1977).

<sup>7</sup> Although in theory Marxism was against the subordination of women, it never came up with an alternative that could be described as feminist. The Spanish Communist Party (PCE) saw the fight against the dictatorship as the most pressing battle, and made no room in its struggle for feminism.

This “prisoners’ wives” movement<sup>8</sup> eventually developed into a struggle outside the confines of the prisons that reached beyond the direct interests of their incarcerated family members (Di Febo cited in Arriero, 2015). In a photo taken in 1976 in Barcelona, Pilar Aymerich captures Trinidad Sánchez Pacheco, a representative of the movement Dones Democràtiques de Catalunya [Democratic Women of Catalonia], reading a manifesto in front of Trinidad Women’s Penitentiary, asking to have the nuns from the order of the Cruzadas Evangélicas de Cristo Rey (who were in charge of running the prison at the time) to be replaced by proper corrections officers. These women had been charged with crimes like use of contraceptives, abortion, prostitution or adultery, and then removed from society, excluded and infantilized by the system. The MDM pressured the PCE to introduce a bill to have such crimes repealed from the penal code, which it did in July 1977. However, it was not until 12 January 1978 that the bill was finally debated in Parliament. With 119 in favor and 156 against, the repeal bill was ultimately struck down (Arriero, 2015). In 1976 and 1978, Aymerich continued to photograph the protests outside Trinidad Women’s Penitentiary, where women held up signs that read “Amnesty for Women.”

Ana Teresa Ortega’s ongoing series “*Con adivinaciones del amor, construía tu rostro*”. *Arquitecturas cómplices 1939-1999* (2023) [“With hints of love, I built your face.” Complicit architectures, 1939-1999]] is the result of a long-term research process. For the 17th edition of FOTONOVIEMBRE, the artist has added a new photo taken in Tenerife. The series consists of architectures of repression that were complicit in an organization that separated mothers from their children. The project begins with the first prisons for women loyal to the Republic, who were incarcerated during the Civil War and the postwar period (from 1939 into the 1950s). During this period, psychiatrist and military commander Antonio Vallejo-Nájera (known as ‘the Spanish Mengele’), who directed the psychiatric services of Franco’s forces during the war, created a “Psychological Research Office” to study the supposed biological and psychological roots of Marxism. The office conducted experiments on political prisoners, among them female inmates in Málaga. He postulated the existence of a Hispanic race that carried the genes of faith and patriotism, and which was under threat from the Republicans, who carried the genes of depravity. In his studies, Vallejo-Nájera came to the conclusion that Republican women should have their children taken from them. In 1940, a decree recognized the “loss of parents’ legal custody” in such cases, promoting a policy of forced separation starting at the age of three. According to a writ by judge Baltasar Garzón, this policy led to the disappearance of 30,960 children by the year 1954.

As incredible as it may seem, in Spain babies continued to be systematically stolen at birth until 1999. This covert campaign

was sustained by a network of doctors, nuns, priests, lawyers and notaries who operated in maternity wards, where they falsely claimed babies had died in order to secretly give them up for adoption. The system tended to prey on women from the most socially vulnerable backgrounds. By contrast, the scheme saw adoptive parents pay as much as 200,000 pesetas per baby. Today estimates put the total figure of victims at 300,000.

Psychiatric hospitals were also part of these architectures of repression, as in the case of the Hospital de Conxo, in Santiago de Compostela, which was open from 1885 to 1953. Anna Turbau managed to sneak inside and photograph the women there, who didn’t fit the norms of a patriarchal society that had them classified as “mentally weak,” as shown in the recent exhibition at Santiago’s Gaiás City of Culture on the women held at this psychiatric hospital.<sup>9</sup> The women were diagnosed as having “a nervous and reproductive system that caused them to suffer hysterical insanity,” “genital insanity,” “melancholic psychosis” or “violent passions.” Out of all the pictures, perhaps the most striking is one of a girl who, according to the artist, had been locked up in the hospital even though she did not suffer from any disorder. It was not until five years ago that the Real Academia Española – the Spanish language’s highest regulatory body – changed the definition of *histeria*, which until then had been defined as a “chronic disease of the nervous system that is more frequent in women than in men.”

Helena Lumbreras’s politically engaged films saw her punished not only by the dictatorship, but also by her own party. In 1968, while most filmmakers were caught up with the events of May 68 in Paris, Lumbreras – who had just finished studying filmmaking at the Centro Sperimentale di Cinematografia, in Rome’s Cinecittà – returned to Spain to film the medium-length film *Spagna 68* (*El hoy es malo pero el mañana es mío*) [Spain 68 (Today is bad but tomorrow is mine)]. She filmed it in secret, with the support of Unitelefilm, a production company linked to the Italian Communist Party, in order to reveal the repressive sociopolitical situation in Spain, and the struggles being spearheaded by students, the working class, and a pro-worker wing of the clergy. This film was followed by *El cuarto poder* [Fourth Estate] (1970), which received financial support from legendary Italian director Pier Paolo Pasolini. The film focuses on underground anti-Franco publications in an attempt to undermine the power structure of the Spanish media linked to the regime. Even today, when *Fourth Power* was recently screened at the 70th Berlin International Film Festival, it was completely ignored by the Spanish media.

In 1971, Lumbreras and Mariano Lisa, who together formed the Colectivo de Cine de Clase [Class Cinema Collective], were arrested by the police and fired from the institutions where they taught, in addition to being expelled from the Spanish

Communist Party. Lumbreras, like Dulcinea, was always an uncomfortable figure both for the regime and for the left-wing opposition parties. The left was deeply sexist at the time, and refused to accept her double activism as a feminist and an opponent of the regime. Nevertheless, she was charged by the regime with belonging to the PCE and locked up in Trinidad – the same prison photographed by Aymerich – alongside prostitutes from Barcelona’s Barrio Chino district, photographed by Colita. Upon leaving prison, she was kicked out of the party along with her partner and fellow member of Colectivo Cine de Clase, Mariano Lisa. They were left jobless and without friends.

But they had to keep going. Helena suggested to Mariano that they go back to independent political filmmaking. He was into the idea. Helena quit her job at RAI (Italian Radio and Television), where she worked as a director and screenwriter for socially oriented reporting. She said goodbye to her position as assistant director on Gillo Pontecorvo’s film *Queimada*, starring Marlon Brando. She left Italy to make alternative political films in Spain (Lisa in Kerfa, Marchiori, Mateus Mora, 2023: 407).

On the subject of the repressive living conditions in the regime’s prisons, Florencia Rojas has worked on the empty lot formerly occupied by Carabanchel Prison, in Madrid, which the author says is paradigmatic of the conflict surrounding how to deal with heritage sites that today prove uncomfortable and out of place. *Avenida de los Poblados, sin número* (2021-22) ties together the plants that have grown wild on the lot, the blood libations offered to the goddess Minerva at the Roman archeological site located directly under the former prison, and a 1977 letter to Parliament signed with blood by members of the prisoners’ group COPEL.<sup>10</sup> At issue was the Amnesty of 1977, which freed political prisoners, but was silent on the subject of common prisoners who had equally suffered the consequences of the Franco regime’s repressive legal system. One of the many tasks of the Transition was to enact a shift toward a prison system in line with the new Constitution, aimed at reintegrating prisoners into society. They wanted a new system that would overhaul the prisons’ inhumane hygiene, sanitation and food, offer access to education and culture, regulate the guards’ behavior, etc. The letter reads as follows:

To the President of Parliament:  
Each day there is a prisoner who mutilates himself in the name of a general pardon and the demands made by COPEL, with which you are familiar by now.  
Our blood is the blood of the people that you represent.

Marcelo Brodsky seeks out and brings to light images that various dictatorships and other authoritarian regimes have sought to hide or destroy. In his series *Resistencia al franquismo* [Resisting the Franco Regime] (2018) he has colored

in and written on photographs that capture resistance and opposition to the regime. One of them captures a famed performance by Valencian singer-songwriter Raimon at the Universidad Complutense’s School of Political Science in 1968. Raimon was part of *Nova Cançó* [New Song], a cultural movement that drew on the folk tradition in its rejection of the artistic modes promoted by the dictatorship in its campaign of national identity-building and cultural, social and moral standardization.

Diego del Pozo Barriuso explores hate speech, a phenomenon that has become increasingly normalized and widespread in recent years. In *Línea de tiempo* (*cuerpos, explosiones, armas...*) [Timeline (bodies, explosions, weapons...)] (2021), the artist photographs the sound of gunshots that ended the lives of five important figures from five different moments in Spanish history: María Victoria García Hernández, 15 August 1936; Enrique Ruano Casanova, 7 July 1969; Francisco Javier Sauquillo, 24 January 1977; Yolanda González Martín, 01 February 1980; and Lucrecia Pérez Martos, 13 November 1992. They were killings carried out by paramilitaries or police based on “identity factors” like race, religion, sexual orientation or gender.

A bullet is capable of piercing 350 pages deep into a book; this is the origin of the title *350 páginas*, a piece by Irene de Andrés (2023). The artist photographed a group of books used in parapets during the Spanish Civil War, and which today are held in the Universidad Complutense’s Historical Library. They were all used to block up the windows of the School of Philosophy and Letters on the University City front. In these improvised barricades, it mattered more how thick a book was than what it was about, giving us an idea of the strategies employed to defend Madrid.

Within this context, María Zárraga’s piece *Simulando la casa #2* [Simulating home #2] (2002) could be interpreted as a call for personal freedom. Whereas the domestic realm has often subjected women to a prison-like confinement, Zárraga’s four photographs on glass play with the idea of designing of a space of one’s own.

#### Battlegrounds in the fight for women’s access to paid work

A series of photographs taken by Colita in the 1970s shows factory workers carrying out precision tasks. Also in relation with women joining the workforce, a picture by Aymerich shows a group of little girls and boys with signs hung around their necks that read, in Catalan: “*Volem guarderies gratuïtes i per a tothom*” [“We want free daycare for all”]. Both images document one of women’s key demands in the seventies: to be hired for paid jobs as a prerequisite to their liberation, a notion that more recent feminisms have problematized, with demands that have opened up new battlefields, such as the idea of

<sup>8</sup> “‘Prisoners’ wives’ was an umbrella term that actually encompassed mothers, wives, grandmothers, aunts, sisters, cousins and more. They were extremely active, courageous and bold, and were led by Dulcinea Bellido and Carmen Rodríguez. In fact, the MDM was born out of these experiences fighting to secure amnesty and freedom for the political prisoners, as part of its own natural evolution toward other issues such as women’s rights, and through Dulcinea’s relationship with various women intellectuals, as well as an influx of new members from a wide variety of age groups, places of origin, social classes and mindsets” (Merche Comabella, director of the Women’s Democratic Movement (MDM), in an unpublished interview with the author, 21 August 2023).

<sup>9</sup> *Voces esquecidas. As mulheres do Hospital de Conxo* [Forgotten voices. The women of the Hospital de Conxo], in Gaiás, Cidade da Cultura, March–September, 2023.

<sup>10</sup> The Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) was a movement founded in late 1976 at Carabanchel Prison by a group of prisoners, with the support of a group of lawyers, whose aim was to secure a general amnesty or pardon and change the living conditions in prisons. They were inspired by the Groupe d’information sur les Prisons, founded in France in 1971 on the initiative of philosopher Michel Foucault. The original document is on loan from Daniel Pont, former leader of COPEL.

the right be paid for housework and family care (Federici, 2013). In Spain, Victoria Sau very early on began to refer to the “motherhood vacuum,” likening it to a power vacuum in the right to decide, to manage, to have influence, and to have authority (1997). Sau served as advisor to the *Jornades Catalanas de la Dona*.<sup>11</sup>

Women started entering the workforce in the 1950s. Always with worse conditions and for lower pay than men, and only if given permission to do so by their husbands. “As the regime embraced development, it became aware of the need to expand the working population and compensate for the workers leaving in droves for northern Europe; it discovered that women were its cheapest option” (Larumbe, 2005). The exodus from countryside to city brought with it the gradual loss of rural values and customs. Anna Turbau explored life in rural Galicia from 1975 until 1979, when political pressure pushed her to move back to Catalonia: “I really just stumbled upon the reality on the ground in Galicia. It was the early seventies. Grassroots movements were emerging with a force that matched my own (...). My task was clear: jump over the hurdles erected by the local political bosses, censorship, and police repression” (Turbau, 2019). Anna Turbau photographed women gathering shellfish, an important socioeconomic activity in Galicia. The *mariscadoras* have always been involved in the entire production process: gathering, processing and selling their catch. In the seventies, the MDM supported the *mariscadoras* in their fight against discrimination from the fishermen’s associations. In all likelihood, some of these shellfish gatherers are in the crowd at the protests Turbau photographed against abuses committed by contractor Audasa during the construction of a major new highway through northern Spain, AP-9. They notoriously seized lands without first securing permits, notifying landowners or paying any compensation. Their machinery cut straight through country roads, diverted canals, demolished private property and damaged cultural heritage with total impunity. Turbau’s photos against the injustices of highway AP-9 show mothers protesting alongside their children and furious women poised to strike armed police officers with their umbrellas.

Like Turbau, Helena Lumbreras, who started out as a rural schoolteacher in Cuenca, used independent political filmmaking to seek out the truth via analysis: “Fellow directors, we are educators. Our mission is to reveal what life is really like. It is our duty to speak the truth” (Lumbreras cited in Lisa, in Kerfa, Marchiori, Mateus Mora, 2023). *El campo es para el hombre* [The Countryside is for Man] (1973) is a film she made with her Colectivo de Cine de Clase, alongside Mariano Lisa. The film presents two types of peasants: smallholders in Galicia, and farm workers on the vast estates of Andalusia. It starts with a voice offscreen narrating, as in a children’s story, the miracles brought about by the regime’s development policies, portraying peasants through the trope of the noble savage. However, this storybook narration stands in stark contrast with the images onscreen. In this way, Lumbreras counteracts the dictatorship’s utter lack of rigor and analysis – treating peasants as passive

and childlike – with the peasants’ own accounts describing their lives of poverty and subordination.

Maruja Roca’s work surfaced only a few years ago, after decades of obscurity in the houses of various inhabitants of Becerreá, a small town in the province of Lugo. With her camera, Roca captured the abject poverty that existed alongside the development policies of the 1950s. Among her pictures of gypsies and beggars, one that stands out is her portrait of Manolín das Aguilladas, who, according to her great niece Nieves Roca, “sold *aguilladas* [Galician for “cattle prods”]. They say that when he saw his own photographic image for the first time, he initially thought it was his brother, and then was so overcome with emotion that he wanted to write her a letter on the marble countertop of a neighbor, Chelo Flórez, who transmitted this story. In the town she is remembered with great intensity.” It is striking that in the postwar context, in a small town cut off from any large city, she managed to obtain a camera and learn how to develop pictures, transforming her home into the studio of a true photographer.

During the same period, Ruth Matilda Anderson and Walter Ebeling passed through Galicia to photograph a way of life under threat from modernity. While the photographs of Anderson and Ebeling have documentary value, those of Maruja Roca are imbued with the poetics and intimacy of someone photographing her own neighbors, family and friends. Roca was drawn to the margins, and explored them in depth, even if that meant staging a picture. One example of this is a picture she took of a homeless man, praying with a rosary and a Bible in his hands. The anonymous man’s pose evokes the tactile quality of a Zurbarán painting, transporting us to the Spanish baroque, with its ecstatic celebration of the mundane. Equally surprising are the portraits she took of her daughter Marisú López Roca, a model in many of her photographs. One that stands out is a picture taken from above, with perfect lighting, in which a hand is playing with the child’s hair. Here the subject matter and composition are reminiscent of French surrealism, with a world of dreams and fantasies that Roca explored at length. Both examples speak to a rich web of references, which we still do not know whether she was actually familiar with, or whether they are simply the fruit of her own intuition. Her great niece was able to bring her oeuvre together from among the family albums of Maruja Roca’s neighbors. In the words of Nieves Roca: “It was beautiful gathering the photos, going from house to house, opening family photo albums, at last unlocking the gates of memory, and achieving that level of intimacy with the women. Because, while it’s true that it was traditionally men who were in charge of taking pictures, women were in charge of arranging them into a narrative inside the family photo album.”

It wasn’t at all common for women to take pictures in the 1950s. The Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), founded in 1923, was a pioneer in undertaking initiatives to bring women photographers into its ranks. However, social pressure proved more powerful: when in 1924 they launched a highly uncommon

campaign encouraging women to join the association, only one signed up, and then quit shortly thereafter. In 1935, several amateur women photographers joined, foremost among them Remi Rahola. During the 1950s, on the initiative of Salvador Lluc, the AFC opened up a women’s group that had an important presence on the international stage throughout the decade. Carme García, Gloria Salas, Milagros Caturla, Montserrat Vidal-Barraquer and Rosa Szücs (Bonet Carbonell, 2022)<sup>12</sup> were some of its most prominent members.

#### Cracks in the reproductive body

Another filmmaker censored and blacklisted by the regime was Cecilia Bartolomé Pina. Raised in the former Spanish colony of Fernando Poo – present-day Equatorial Guinea – she arrived in Madrid in the 1960s to study film. Her final project for film school, the medium-length film *Margarita y el lobo* [Margarita and the Wolf] (1969), was revolutionary for its time. Four years earlier, in 1965, she had already made *Carmen de Carabanchel*, a short film that challenged the approach to making movies at the film school in Madrid: “I wanted to talk about the sex lives of Spanish women in 1965, in opposition to Merimée’s fairy-tale Carmen, who could fuck men left and right without ever getting knocked up. My grotesque short followed the trials and tribulations of a couple who didn’t want to have any more kids, and used wild methods of contraception, and even abortion” (Bartolomé Pina, interviewed in *El País*, 2016). With *Margarita y el lobo* Bartolomé once again flouted all sorts of conventions. The film is a musical centered around its female lead, who challenges the expectations on married women. About the censors’ response, Cecilia Bartolomé Pina has said:

It was so thoroughly banned that I was blacklisted, and when I graduated from film school I couldn’t work under my real name, and had to do advertising and direct industrial documentaries. I presented an idea for a movie under the name José Luis Borau, but the ministry figured out I was the one behind it and wouldn’t let it move forward. I have a machete from when I used to live in Africa, and sometimes I used to think of grabbing it and going to protest (Bartolomé Pina, interviewed in *El País*, 2016).

When Marisa González found out she was pregnant, she went to London to get an abortion. That night she had a dream that spawned *¿Todavía con vida?* (de la serie *Maternidad*) [Still alive? (from the Motherhood series)] (1975). The dream felt like a premonition, and the artist decided not to go through with the abortion. Flexible sheets of plastic painted with acrylics, color photocopies, transfers and glued fabric situate this singular piece firmly within the experimental vein that continues to define her work. After her, artists would come along defending

decolonial, queer and LGBTI forms of motherhood, in contrast to the systems of hyperproductivity pushed upon us by the most recent forms of capitalism, opening up cracks centered on the body as an ideological device that shapes our identities. A perfect example is Itziar Okariz’s *Meando con mi hija en el puente Pulaski* [Pissing with my daughter on Pulaski Bridge] (2004). Through this action, which Okariz has repeated at various symbolic locations, she questions imposed notions of how maternal experience ought to be lived out. On Pulaski Bridge, which connects Brooklyn and Queens, Okariz peed standing up with her daughter in her arms. Both were dressed in black, giving the impression of a single body. Okariz was also referencing underground comic antihero RanXerox, a violent cyborg who always carries around his girlfriend Lubna, a preteen whose amorality rivals that of RanXerox himself.

#### Political anatomy of the body

Religious, medical and legal discourses have heavily conditioned women’s bodies. Well aware of this fact, starting in the 1980s artists began to seek out alternatives to the paradigms constraining them. The dilemma was no longer that of ‘double activism’ (feminism and opposition to the regime). For third-wave feminism, the great debate was between equality feminism and difference feminism. “In the 1980s, innovative theories such as postcolonial theory or postmodernism noted that women come in all different ‘colors, ethnicities, religions and cultures’” (Sichel cited in Marzo and Mayayo, 2015: 576), and that, again in the words of Mayayo (2015), “State feminism” complicated the ability to take on some of the pluralizing theses of the new feminisms.

In the mid 1970s, Marisa González was a student in Chicago, experimenting with new technologies like the photocopier and the fax machine. Her piece *Y otra vez en la trampa* (“In the trap once again”) from the series *Violencia Mujer* [Woman Violence] (1975-2023) consists of a series of close-ups of faces reacting to the brazen political/sexual violence of the Pinochet regime. In 2019, Chilean women dressed in black with red kerchiefs took to the streets on Human Rights Day in homage of the feminists who fought against the regime of Augusto Pinochet (1973-1990) singing a version of *Ode to Joy*. Earlier, in 1971, she had used a 3M Color-in-Color, the world’s first color copier, to create the series *Autorretratos* [Self-Portraits] and *Both*. Using her own body as a vehicle for experimentation, these series evidence her search for an artistic approach wherein new media are put at the service of art. Marisa González learned these techniques in the program Generative Systems: Art, Science and Technology, at the Art Institute of Chicago, where she enrolled in 1970. The program’s director was Sonia Sheridan, a pioneer in experimenting with machine-made art. In her studio, Marisa still has some of the machines she first used in reformulating her creative process.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> We are indebted to Victoria Sau’s important contributions on the sexual division of labor, motherhood, patriarchy and war. She referred to motherhood in the following terms: “The organized crime against mothers, swallowing her up, is the original matricide. Since then, motherhood has no transcendent social or cultural values of its own; it does not carry any such values, but instead bears the values of the Father” (1994).

<sup>12</sup> 2023 saw the exhibition ENFOCADES! *La presència femenina a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923-1970)* at the Centro Cívico Casa Elizalde in Barcelona. 15 March 2023-13 May 2023..

<sup>13</sup> “It’s not as if I just press a button and an artwork comes out (...). I rarely act directly on a piece. You know how it starts but not how it’s going to end. There are interferences, which I exploit and explore. I don’t chase after all of them, but it’s interference that opens up new and unexpected paths. Sometimes you engage and follow it, others you don’t” (González interviewed by Morente).

Along the lines of women using their own bodies to articulate a critical gaze is Mireia Sentís, who reacts to social conventions by subverting codes of conduct through humor and irony. In *Máxima audiencia* [Prime Time] (1982) Sentís channels her frustration with mass media, and specifically television, with its far-reaching stereotypical representations of women. Mireia uses her nude body to recontextualize figures from the public sphere though a series of spontaneous photos where she interacts with the images appearing on a TV screen. In one, she positions her bottom next to the raised hand of Pope John Paul II. In another, she places her pubic hair over the mouth of well-known TV host Jesús Hermida. *Joyas* [Jewels] (1985) takes to its logical conclusion the semiotics of eroticism in advertising, and its sexualization of the body. Erotic power adorns genitals and other erogenous zones in the form of Victorian jewelry – antique jewels passed down through the ages, clearly referring to oligarchies who manage to always keep power in the same hands. The pictures also reflect the close relationship between two elements that are intimately tied up with the unequal exercise of power: the exploitation of women’s bodies and access to luxury goods. The typical imagery surrounding Spanish consumer culture in the 1980s is thus depicted as complicit in the perpetuation of inequality.

Miriam Durango started out rendering pixels in oil paint, before moving into the realm of the computer-processed image. *Cuerpo cognitivo* [Cognitive Body] (1997), from the series *Erótica - cuerpo cognitivo* [The Erotic - Cognitive Body], is an image printed on a PVC canvas measuring over three meters wide. It depicts a scantily clad and sexualized woman’s body – a popular stereotype of ads from the 1980s and 90s. The image has lost its original meaning, breaking up into abstraction through its sheer size and enlarged pixels. Durango looks for new perspectives on the representation of women’s bodies, problematizing preconceived patterns and opening up fissures in the types of language, perception and memory that have long defined how bodies are depicted on canvas.

In 1997 Juan Hidalgo photographed the action *Rosas, espejo verde y condón* [Roses, green mirror and condom]. As suggested by the artist, the image is open to multiple interpretations. Relying on the singularity of personal narrative, Hidalgo’s work managed to break into an art system in which homoerotic and queer images were not welcome.

Jana Leo belongs to the generation who lived through the worst of the AIDS crisis, with all the deep stigma attached to the disease. In *Estigmas fatales* [Deadly stigmata] (1994), Leo carved the word AIDS into her forehead with a razor blade. The three pictures represent women from three different social backgrounds, alluding to the fact that, despite being stigmatized as a disease only affecting junkies and gay men, the virus does not differentiate among its victims. Still, nobody at that time was raising alarm bells about the danger the disease posed for women. In another piece, *CABINA PRIVADA, El borde de la mirada* [PRIVATE BOOTH, On the edge of looking] (1996), Jana devised an elaborate filming setup to record an erotic show that she performed before a live audience, as a way

of reflecting on artists’ loss of agency, working at the service of others. The pictures were taken automatically, without a photographer. As the author explains in her dossier, the piece

proposes an image-making machine that randomly takes pictures as the scene varies over the course of the live performance, going off every 30 seconds, come what may. Here the artist exists through her orchestration of the images, instead of by taking them directly, thereby upsetting the (masculine) model of the photographer as image hunter. The artist is also putting forth a stance on the issue of gender: she creates a situation that gives rise to something instead of just taking it, in a sense appropriating whatever comes about. Likewise, the fact that there is no photographer present, even though the subjects know they are being filmed, creates an erotic tension that encourages concentration on the moment, playing with exhibitionism.

For Cabello/Carceller (Helena Cabello and Ana Carceller [Paris, 1963/ Madrid, 1964]), their piece *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)* (2004) marked the first time they opened up to external collaboration. Until then, their own bodies had always been the measure of the experiences at the inception of their artistic process. *Casting* is part of a trilogy, alongside *Ejercicios de poder* [Exercises of power] (2005) and *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)* (2007), in which people assigned female gender at birth play male roles. They thereby reproduce patterns of masculinity from within bodies that are not associated with these roles. With non-professional actors, Cabello/Carceller propose alternatives that break down preestablished patterns of sex and gender. In the artists’ own words, “Pasolini used amateur actors to break down class barriers. We use amateur actors to break down gender barriers” (cited by Segade in CA2M, 2017).

However, it’s not true that in Spain queer imagery didn’t exist until the 1990s. Already in the mid 1950s, Maruja Roca broke with tradition by photographing her neighbor Manuel Mera dressed in the regional garb of a Galician woman. The portrait was made in the heyday of the dictatorship, demonstrating the great freedom of Maruja Roca’s gaze. Still, she was subject to a system that forced her to sign with the initials of her husband (JEMA), a bicycle mechanic.

Whereas the picture of Manuel Mera opens up alternatives to the disciplinary apparatus that determines what a body should do and how it ought to behave, in her piece *Cicatriz* [Scar] (2017), Costa Badía does something similar, but from a different angle, a different time, and a different sort of pain: that of her own body, which is at the center of her practice. Badía explores the possibilities of functional diversity, falling outside the canons of desired and desirable bodies, developing strategies that defy normative stereotypes.

In one of Colita’s pictures from 1978 there is graffiti that reads “FAGC<sup>14</sup> OCAÑA LLIBERTAT” [“FAGC FREE OCAÑA”]. Ocaña and his partner Camilo were arrested and beaten by the police

under the Franco-era Law of Societal Danger and Rehabilitation (LPRS), which held homosexuals to be “dangers to society” (Marzo and Mayayo, 2015). The FAGC remained underground until 1977. After the first free elections following Franco’s death, held on 15 June 1977, FAGC took to the streets in Barcelona to demand gay and lesbian rights, and to fight for liberation alongside the rest of the citizens who had been oppressed by the dictatorship. Another of their historic demonstrations was in 1979, demanding the legalization of gay organizations, which finally became a reality in 1980. In hindsight, as pointed out by Paul Preciado:

To read Ocaña’s supposed cross-dressing as a sign of ‘gay sensitivities’ is by no means an example of critical open-mindedness, but rather what we might call, following Alberto Cardín, hetero/homosexual ethnocentrism, which casts minority practices as “the expression of difference,” and contributes to the essentialization of kitsch, camp and queer practices by reducing them to “the staging of a symptom” that is both proletarian and homosexual, ultimately neutralizing their critical power (Preciado in Aliaga, 2011: 74).

In the 1980s, Colita took pictures of “La Pavlovsky,” the female stage name used by Gregorio Ángel Pavolotzky Finkel in his acts parodying socially constructed feminine stereotypes, using pantomime and cross-dressing to upend the cage that is human subjectivity. The collective URA/UNZ, made up of Lourdes Durán and Paloma Unzeta, who were active between 1983 and 1985, employed these same feminine stereotypes in order to subvert them. In their performance *Bellas y Bestias* [Beauties and Beasts] “1984), they made exploratory, non-normative use of two phone booths, accompanied by and in stark contrast with a male techno duo in grey coveralls (Noya/ Visglerio, 2020:34). The artists interact with the phone booths via a sport which had just that year, 1984, been given Olympic status. In the Olympics, artistic swimming continues to be considered a women’s sport, although men have recently been allowed to compete in lower-level team events alongside female teammates, challenging the binary categorization that continues to structure top-level sporting disciplines.

In 1963 Colita photographed Carmen Amaya on the set of *Los Tarantos*. “When I met Carmen Amaya, I realized just how little I knew about flamenco” (Colita, 2017). Nothing had ever moved her so greatly as meeting Amaya, who had secured a leading role in the flamenco dance scene, at a time when the norm was for men to be the center of attention. Another break with the gender roles traditionally assigned to women in flamenco was her choice to appear onstage in pants. The stigmatization of the gypsy people was only made worse under the Franco regime, which was suspicious of the socially and politically critical content flamenco artists incorporated into their dancing. Still, flamenco also came to represent Spanish folk traditions during this period, denuded, of course, of any political element that might, for example, connect it with Lorca’s 1931 *Poema del cante jondo*, which Martha Graham, the

most iconic dancer and choreographer of American modern dance, used for the title of the short choreography *Deep Song*, which she first performed in 1937. Graham’s movements crystallized the drama gripping not only an entire country, but the world as a whole, as it grappled with the rise of new far-right ideologies. Of that original choreography that Graham performed through the 1940s, we still have the photographs taken by Barbara Morgan, thanks to which Graham and her company were able to reconstruct it in 1989.

Graham embodied tragedy from the gut, her body falling to the ground, using just one prop: a long bench from which to plunge to the ground, or to symbolize a coffin enclosing the bodies of the dead. Lola Lasurt, in *Rehearsal for Deep Song* (2023), takes Graham’s work as her starting point. She first learns and repeats the movements of *Deep Song*, trying to internalize them in her bodily memory. After learning the choreography, Lasurt draws it all out on paper, as if she were making animation cells. Her drawings bring us back to the inability of images to transmit the bodily aspect of life, which originates in the sensory complexity of our bodies. In her process, the artist contrasts the dancer’s body with the political body represented by Lorca’s *Poema del cante jondo* and war photojournalism.

Another woman who was physically involved with the Spanish Civil War was German photojournalist Gerda Taro, who traveled to Spain in order to cover the conflict, focusing specifically on women, some of whom took on roles that had traditionally been reserved for men, and which they took on out of the conviction that it was their duty to defend the legitimate government of the Republic. Taro was the first woman to become a war photojournalist, and the first photojournalist to die in the line of duty in Spain. Lightweight Contax, Ermanox and Leica cameras made it possible to report from up close, capturing the decisive moments of the conflict, with all the risks that entailed.

Regarding the body seen and understood as an archive, Aimée Zito Lema’s *13 Shots* casts light on the complex processes by which memory is transmitted and materialized. For the piece, she worked with the company Teatro do Oprimido<sup>15</sup> on the memory of Portugal’s Carnation Revolution. Within the framework of this exhibition, it is critical to also examine Portugal’s transition to democracy, which ran in parallel to Spain’s. Although in Portugal there was a hard break with the dictatorship, as opposed to Spain’s process of reform, the two transitions share many commonalities. In Spain, the articulation of the memory of the regime is complicated by difficulties in accessing not only the archival materials of the dictatorship, but also oral memories frowned upon by the academy. The film program *Images of Memory*, curated by Ane Rodríguez Armendariz, delves into the years of the authoritarian Salazar regime, and its impact on Portuguese society today.

There is a form of criticism embedded in the works *La lágrima* [The tear], by Darío Villalba (first edition: 1975), and Maribel Doménech’s *42 vértebras a ras de suelo* [42 vertebrae at

14 The Front d’Alliberament Gai de Catalunya (Gay Liberation Front of Catalonia, FAGC) was founded in 1975, following Franco’s death.

15 Augusto Boal laid the groundwork for the “theater of the oppressed” in the 1960s: a theater by the oppressed, for the oppressed, aimed at analyzing oppression and power relations so as to be able to fight them.

ground level], which experiments with x-rays of her own body backlit by blue tube lamps. She humanizes the discourses of science and medicine, taking them into the realm of the intimate and personal. Both works speak to us from a place of *pathos*, formalizing traumatic or painful experiences through a dissenting body.

Lastly, it should be pointed out that, among this broad web of works, the performativity of photographer Pilar Aymerich, who played with her own body not in the realm of photographic representation, but rather in the quest to capture the pictures she desired. Aymerich, who was trained in performing arts, wore high heels and makeup when she would go out to take pictures of demonstrations during the Transition. When the *grises* – the feared national police force under Franco – showed up, instead of running away she would simply start powdering her nose or fixing her lipstick so as to go unnoticed, turning her “supposed vulnerability” into a strength. This sort of performativity in public places afforded her the invisibility she needed in order to secure her highly spontaneous images. Pilar worked in single shots. Her process contrasts with that of most photographers from that period, who would show up at demonstrations full of cameras, always ready to move or run. Hers was a different approach, a completely different way to taking stock of her surroundings.

Other role models: the women in the portraits

There are five portraits of women in this exhibition. The sitters embody several layers of meaning, as women who put forth alternatives to the androcentrism of traditional historiography. They are Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig and Lola Anglada, all three photographed by Aymerich; María Casares Quiroga, by Manuel López; and “Mother,” by Teresa Correa. As Arriero notes in his PhD dissertation, “the demand for workers during the economic boom that began in the 1960s meant that, contrary to its patriarchal essence, the dictatorship had to make some ideological and legal adjustments. As a side effect, this juncture saw the debate on women’s place in society resurface, and it was through this crack that the first dissenting voices slipped in” (Arriero, 2015). These women are all prime examples:

In one of the pictures taken by Pilar Aymerich at the first Catalan Women’s Conference, Maria Aurèlia Capmany can be seen on the dais reading out a manifesto. Of Capmany, Aymerich has said: “I met her when I joined the Adrià Gual School of Dramatic Arts.<sup>16</sup> She would dress all in black, wearing stiletto heels and a leather skirt, smoking cigars – she was insolent and stubborn. I was seventeen and thought it would’ve been nice to have a mom or an aunt like her; it struck me that, for the first time in my life, I was face to face with a free woman, one who knew who she was.” During the Transition, Maria Aurèlia Capmany was a pioneering scholar of women as agents of social and political change, as can be seen in her books *La dona a Catalunya* (“Women in Catalonia,” 1967), published in 1967, and *De profesión mujer* [Profession: Woman] (1975). 2021

saw a new edition of *Antifèmina*, a groundbreaking book with texts by Capmany alongside pictures by Colita. As soon as it came out in 1977, the censors had it taken off the market.

Montserrat Roig was a close friend of Aymerich. They were constant collaborators in the field of journalism, as related by Aymerich. In the picture she appears alongside her son, wearing a skirt that Aymerich made for her out of her grandmother’s old work handkerchiefs. The picture was for her first novel, *Ramona adèu* [Farewell Ramona] (1972), a story about three generations of women: a grandmother, a mother and a daughter. In addition to her work as a novelist, she is known for her book *Els catalans als camps nazis* [Catalans in the Nazi camps] (1977), which marked a turning point in her career. However, today Roig’s work seems to have been forgotten, as discussed by Ibarz:

Some universities in the US were familiar with her work and held it in high regard. In 2004, in Guadalajara, Mexico, I was asked at an international conference what had become of her work, and why neither gender studies scholars nor Hispanists seemed to discuss her anymore. I didn’t know what to say. Seeing and being seen is just about everything. If you’re not there, meaning you’re no longer alive and can’t run around vouching for your books, people simply stop thinking about you. Misogyny takes care of the rest (Ibarz).

Aymerich’s photo of Lola Anglada is the living image of the defeated. Anglada, an illustrator, painter, sculptor and writer, is the author of *El mes petit de tots* [The Smallest One of All], an antifascist storybook published in 1937. She was a contributor to magazines like *¡Cu-cut!*, *En Patufet*, *Violet* and *La Mainada* – the only female illustrator to do so. After the Civil War, she moved to her house in Tiana, outside Barcelona. She eked out a living with odd commissions here and there, in particular illustrated cards for the Monastery of Montserrat.

The great actress María Casares, symbol of the Republican exile and daughter of Second Republic politician Santiago Casares Quiroga, saw her acting career flourish in France. With Jean Cocteau, she made one of the pivotal films of her career: *Orpheus*. However, theater always remained at the center of her work, and saw her travel the world. The only place where she expressly refused to perform was in Spain, where she vowed never again to set foot as long as Francisco Franco lived. In 1976, a year after the dictator’s death, she finally did return, to perform Rafael Alberti’s *El adefesio*. What she found was a country that had nothing in common with the one she had been forced to leave behind. She ultimately decided to go back to France, where she was awarded the Legion of Honor and obtained French citizenship.

In *Almacenes de Museo* [Museum Storerooms] (1998-2015), Teresa Correa reformulates the concept of identity via a critique of anthropology as a colonial practice. Correa was working at the Museo Canario, where she had been hired to take scientific photographs of the museum’s collection. Everything changed when she came across the skull of a North African woman with

the same bone structure as her own, and which she decided to call Mother. This encounter brought about a shift in how she took pictures, pushing her to include herself, as photographer, in the act of looking, and constantly questioning the narratives handed down to us.

To conclude, it goes without saying that the aim of *¿Cuánto dura un eco?* is not to offer a complete picture of the figures who led the social transformations of the 1970s, but rather to find of system of connections with a past that remains alive today.

| Works Cited                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| https://archivodelatransicion.es/archivo-organizaciones/movimientos-sociales-mujeres/movimientos-sociales-mujeres-las-jornadas-e-impulso-asociativo.                                                                                                                                                                                            | Galán, Diego: “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”. <i>El País</i> (17 January 2016).                                                                                                                                              |
| Aguado, Ana: “La historia de las mujeres como historia social”, in Magdalena Santo Tomás Pérez (coord.), María Jesús Dueñas Cepeda (coord.), María Isabel del Val Valdivieso (coord.), Cristina de la Rosa Cubo (coord.), <i>La historia de las mujeres: una revisión historiográfica</i> . Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 63. | González, Marisa interviewed by Ana Morente on RTVE's <i>La radio tiene ojos</i> , 11/06/2023.                                                                                                                                         |
| Albarrán, Juan and Rosa Benítez: “Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática”. <i>Arte, Individuo y Sociedad</i> 30, no. 2 (3 April 2018): 329-341.                                                                                                                                                   | https://interferenciasunamemoria.cargo.site/.                                                                                                                                                                                          |
| Aliaga, Juan Vicente: <i>Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo</i> . Ed: Polígrafa, 2011.                                                                                                                                                                                                                                          | Ibarz, Mercé: “Montserrat Roig, de lejos y de cerca”. <i>Memorias</i> no. 101. https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/es/calaixera/biografies/montserrat-roig-de-lluny-i-de-prop/.                                          |
| Arriero Ranz, Francisco: <i>El Movimiento Democrático de Mujeres, del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista. Ideología, identidad y conflictos de género</i> . PhD dissertation, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.                                                                                                           | Larumbre Gorraitz, María Ángeles: “El feminismo en la transición democrática”. <i>Rolde. Revista de Cultura Aragonesa</i> , no. 111 (2005): 22-25.                                                                                     |
| Aymerich, Pilar: <i>Presas,1976-1978</i> , Editorial Ojo de Buey, 2022.                                                                                                                                                                                                                                                                         | Leo, Jana. <i>Violación en Nueva York</i> . Editorial Malpaso, 2017.                                                                                                                                                                   |
| Bonet Carbonell, Victoria: <i>Agrupació fotogràfica de Catalunya: orígenes y consolidación (1923-1937)</i> . PhD dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona, 2022.                                                                                                                                                                         | Mainer, Carlos, and Santos Juliá: <i>El aprendizaje de la libertad 1973-1986</i> . Madrid, Alianza Editorial, 2000.                                                                                                                    |
| Cabello/Carceller, <i>Borrador para una trama en curso</i> , texts by Cabello/Carceller, Manuel Segade, Juan Albarrán, Griselda Pollock, Kathryn Weir, Jesús Carrillo, María Virginia Jaua, Ed. CA2M, 2017.                                                                                                                                     | Mayayo, Patricia: “Paz Muro: escritura y experimentación,” <i>Hispanic Issues On Line</i> , 21 (2018).                                                                                                                                 |
| Capmany, Maria Aurelia and Isabel Steva i Hernández, <i>Antifèmina</i> , Terranova editorial, 2021.                                                                                                                                                                                                                                             | Mayayo, Patricia: <i>Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010</i> . Vicente Aliaga and Patricia Mayayo (eds.). Vol. MUSAC. Madrid, This Side Up, 2013.                                                                     |
| Carroll, Peter N.: <i>From Guernica to Human Rights: Essays on the Spanish Civil War</i> . Kent, Ohio, The Kent State University Press, 2015.                                                                                                                                                                                                   | Mayayo, Patricia and Juan Vicente Aliaga, on the TV show <i>Metrópolis</i> (TVE1) on the exhibition <i>Genealogías feministas</i> , 2013,                                                                                              |
| Comabella, Merche. Unpublished interview between the author and Merche Comabella, director of the MDM, 21 August 2023.                                                                                                                                                                                                                          | Moreno Sardá, Amparo: <i>Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España</i> . Barcelona, Anagrama, 1977.                                                                                                                          |
| Di Febo, Giuliana: <i>Resistencia y Movimiento de Mujeres en España 1936-1976</i> . Barcelona, Icaria, 1979.                                                                                                                                                                                                                                    | Neira Roca, Nieves. <i>O feitizo de Maruja Roca</i> . Editorial A Central Folque, 2020.                                                                                                                                                |
| Federici, Silvia: <i>Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas</i> . Madrid, Traficantes de Sueños, 2013.                                                                                                                                                                                                   | Noya de Blas, Paula and Lola Visglierio Gómez, “Gastar el cuerpo, disolver la máscara: la performance de Ura/Unz” in <i>Sín Objeto</i> 2020.                                                                                           |
| Federici, Silvia: <i>Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y revindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo</i> . Madrid, Traficantes de Sueños, 2022.                                                                                                                                                                                | Sau, Victoria, <i>El vacío de la maternidad, porque madre no hay más que ninguna</i> . Ed: Icaria, 2004.                                                                                                                               |
| Federici, Silvia: <i>Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria</i> . Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.                                                                                                                                                                                                                    | Sentís, Mireia. <i>Mireia Sentís. Fotografía 1983-2008</i> , Ed. Círculo de Bellas Artes, 2008.                                                                                                                                        |
| Federici, Silvia: <i>El patriarcado del salario. Críticas feministas al Marxismo</i> . Madrid, Traficantes de Sueños, 2018.                                                                                                                                                                                                                     | Tejeda Martín, Isabel, and Lola Hinojosa Martínez: “Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro en los años 60 y 70,” <i>Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza</i> (2011). |
| Fontcuberta, Joan and Mireia Sentís. <i>Joyas</i> , Ed. La Oficina, 2010.                                                                                                                                                                                                                                                                       | Kerfa, Sonia, Dario Marchiori and Angélica Mateus Mora: <i>Le geste documentaire des réalisatrices. Amérique latine-Espagne</i> . Dijon, Orbis Tertius, 2023.                                                                          |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Various authors. <i>Anna Turbau: Galicia, 1975-1979</i> . Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2019                                                                                                                     |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Zito Lema, Aimée, <i>Imprinted Mater</i> , texts by Maria Barnas, Horacio González, Sohrab Mohebbi and Marcelo Percia. Looiersgracht 60, Amsterdam, 2017.                                                                              |

# IMAGES OF MEMORY

“[A]rchives, ever since the mnemons of ancient Greece, have been about power – about maintaining power, about the power of the present to control what is, and will be, known about the past, about the power of remembering over forgetting.”

—Joan M. Schwartz y Terry Cook, “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, 2:1 (2002), p. 3.

The series *Images of Memory* presents a selection of films from a generation of Portuguese filmmakers seeking to offer a more profound understanding of the authoritarian Salazar regime, and its impact on Portuguese society today. The films offer alternative narratives to the official stories, using archival material as a key tool. They tackle fundamental issues, such as collective memory, the construction of subaltern narratives, the need to understand the past from the vantage of the present, and the powerful duality of images as a weapon of power and of liberation.

The films making up the series all share a rejection of a monolithic vision of history, instead exploring the possibilities of representing a multitude of unfamiliar, forgotten or ignored voices. To do so, they draw on diverse archival materials, using footage, photographs, objects and firsthand accounts, elevating them from source material to topic. The archive thereby ceases to be a point of reference at the service of the official story, as devised and constituted by the powers that be. Rather, it is transformed into a tool for creating narratives that critically examine the power dynamics at play in the construction of historical documents and, by extension, of the accepted version of history. By deconstructing the existing discourses of power, these films successfully generate new meanings and perspectives, opening up novel ways of interpreting and reflecting on the past.

In *48* (2009), Susana de Sousa Dias draws on the photographic archive of the PIDE/DGS, the Portuguese political police, to endow a series of faces appearing onscreen with a voice and life story of their own. These anonymous faces offer the viewer a first-person account of their lives in prison during the harshest periods of Salazar’s dictatorship. Through this aesthetic and narrative exercise, De Sousa Dias subverts documents intended to record, identify and control political prisoners, using them instead to amplify their subjecthood and build a collective memory.



48, Susana de Sousa Dias, 2009. Portugal, 93 min

In the case of Joana Pontes’s *Visões do Império* (Visions of the Empire, 2021) and Margarida Cardoso’s *Natal 71* (Christmas ’71, 1999), both take the directors’ family recollections as a starting point to address collective experiences. Pontes employs a

more direct documentary style, combining reflections about her own photos of Angola and interviews with conservators at historical archives, in order to meditate on the politics of representation and how documents get preserved. *Visões do Império* examines how the colonial visual archive has been used to perpetuate narratives of power and domination, and challenges stereotypical representations by questioning the power structures embedded in the state apparatus.



*Visões do Império*, Joana Pontes, 2021. Portugal, 93 min

Cardoso, in turn, uses the album *Natal 71* – which the Portuguese National Women’s Movement gave out at Christmas 1971 to soldiers in the Portuguese overseas colonies – as a means of opening up a conversation with her father about his years as a soldier in Mozambique. The soldiers, in response to the messages of the propaganda machine, recorded *Cancioneiro do Niassa* (Songs of Niassa (Mozambique)), satirically rewriting a series of traditional songs as a form of protest. As with De Sousa Dias, by picking apart the dominant narratives, Cardoso challenges the versions of history that have come down to us as absolute truths.



*Natal 71*, Margarida Cardoso, 1999. Portugal, 52 min

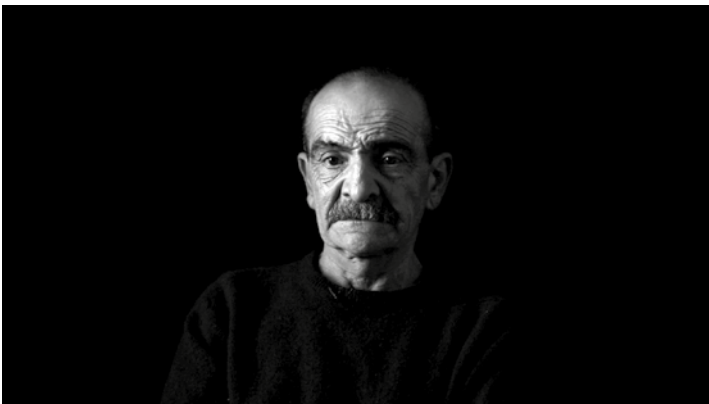
By contrast, in *Spell Reel* (2017), Filipa César explores a forgotten film archive made by the people of Guinea during the years of their struggle for independence from Portugal. The movement’s leader, Amílcar Cabral, believed it was of vital importance for the Guineans to record their own history and

make it known. To this end, he encouraged filmmakers such as Sana na N’Hada, Flora Gomes, José Bolama Cobumba and Josefina Crato, all trained in Cuba, to document the country’s war of independence (1963-1974). In 2011 these damaged materials resurfaced, and Filipa César, alongside several of the original filmmakers, launched a project aimed at having them digitized. By screening these films at different venues throughout Guinea-Bissau, the collective set in motion a series of debates and conversations about the country’s contemporary history. *Spell Reel* documents this collective experience of recovering, representing and revising the film archive of Guinea-Bissau’s liberation struggle, as part of the project *Luta Ca Caba Inda* (The Struggle is Not Over Yet), and as an example of subaltern subjects constructing their own narrative against that of their oppressors.



*Spell Reel*, Filipa César, 2017. Germany / Guinea Bissau, 96 min

In Salomé Lamas’s *Terra de Ninguém* (No-Man’s Land, 2012), the body itself becomes an archive. The director interviews Paulo de Figueiredo, a mercenary who was hired as a paid assassin by the special military forces during the Portuguese Colonial War, as well as the GAL death squads in Spain and the CIA in El Salvador. The film activates the memory and body of its subject, who reconstructs his own story based on imprecise and contradictory memories. Performativity and reenactment therefore become the space in which a lived memory is represented.



*Terra de Ninguém*, Salomé Lamas, 2012. Portugal, 72 min

The film series is rounded out by Jorge Jácome’s 2017 film *Flores* (Flowers), which imagines memories of events that never took place, from a non-normative, queer perspective. This work of science fiction follows two young Portuguese soldiers as the

inhabitants of the Azores islands are forced to flee in the face of an unstoppable infestation of hydrangeas. The film leverages the power of the imagination to fill in the gaps in stories that have gone undocumented and, as a result, have never been told or represented.



*Flores*, Jorge Jácome, 2017. Portugal, 27 min

One constant throughout the films in the series is the reactivation of memory and the construction of stories through the archive. Each film takes on the challenge of questioning the power structures present in the state apparatus, and deconstructing the versions of history that have been accepted as absolute truths, incorporating personal histories as valid accounts that only add to the greater common narrative. In so doing, they open up a space for the representation of a myriad of silenced voices, and encourage a collective exercise in recovering, representing and revising history. The pieces are motivated by personal memory (as a contribution to collective memory), and by individual contributions to a greater understanding and dissemination of a collective telling of history.

Both the defense of the archive as a tool for creating critical narratives, as well as the use of performance, reenactment and imagination, help us to imagine and accommodate histories that have yet to be documented or represented. All in all, the *Images of Memory* series seeks to reflect on the importance of collective memory, and of relying on a multitude of voices to build historical narratives.

# A BRIEF HISTORY OF THE MOVIMIENTO DEMOCRÁTICO DE MUJERES

“IMPOSSIBLE WITHOUT US”

This was the slogan on the first poster of the Movimiento Democrático de Mujeres (Women’s Democratic Movement – MDM). These three simple words, which ran above a series of color pictures of women carrying out a wide range of tasks, summed up a vision for the future.

Three years earlier, the MDM had begun its long, intense, groundbreaking, and at times troubled history. Its path was marked by a twofold commitment: on the one hand, to combat the dictatorship, and on the other, to open up doors for democracy and the struggle for women’s rights – rights that had been stripped from us by the Franco regime. The dictatorship had imposed the fascist ideal of the obedient, subservient woman who was utterly dependent on male authority. Women were to be wives and mothers given over to raising children and caring for their ill and elderly family members; they were expected to always be on hand to please their husbands or help servicemen let off steam.

It was a pluralistic organization, comprising women from diverse social, economic and cultural backgrounds. Though it has not always received the recognition it deserves, it carried out trailblazing work in the development and mobilization of feminism in Spain, first underground, then during the Transition, and finally under democracy. And it was a unity movement, with members who held different religious views and a wide variety of political ideologies, as well as women without any party affiliations.

Despite the difficulties inherent to running a clandestine organization and to the fact that women were very much cut off from one another, relegated to the domestic sphere, the organization managed to spread into roughly twenty provinces, with programs and publications adapted to the situation and characteristics of each community.

What made the MDM unique was that it knew how to merge the fight for women’s rights with the fight against the dictatorship. For the MDM, feminism and democracy were always two faces of the same struggle.

In 1967, the MDM submitted to the Office of the Vice President of the Spanish Government a letter “For the rights of Spanish women,” containing a long list of demands and the signatures of 1,518 women residing in Madrid. In 1968 it crafted the first feminist political action plan, and began to put out the monthly underground publication *La Mujer y la Lucha* [Women and Struggle].

What was this new movement supposed to look like, as it took its first steps toward a long-term, far-reaching commitment to the fight for women’s rights?

We wanted it to be a **mass movement**, because we felt that in order to transform our society into one of freedom and equality, hundreds of millions of women would have to take to the streets.

We wanted it to be **interclass**, because inequality, double standards, lack of opportunities, lack of rights, obstacles to – if not outright prohibition on – access to higher education and certain majors, confinement to the domestic sphere since the public sphere was strictly male-dominated, and a long list of other sorry states of affairs, affected the majority of women, even though the effects were – and continue to be – most severely felt by the most vulnerable and destitute – those with the least resources to soften the undesirable effects of such injustices.

We wanted it to be **pluralistic and cohesive** because, as we saw it, there could be no feminism unless it took into account the contributions of diverse perspectives, ideas, conceptions and actions that all shared a common set of goals: women’s liberation, an end to the dictatorship, and a secure democratic framework.

We wanted it to be **sociopolitical** because we believed that women’s struggle for liberation, while independent and specific to women, could not be separated from the problems, demands, conflicts, and the social and political transformations concerning the majority of a population which did not share the heinous views championed by the Franco regime.

For many years working underground, the MDM used different forms of legal cover, combining public protests, church sit-ins, talks and other activities in cultural centers, boycotts, mini rallies at markets, or quickly distributing handbills and even plastic containers with our demands painted on them. The press was virtually off-limits, as the censors picked through everything.

There was no shortage of demonstrations; they were quick and to the point, in silence or with placards decorated with black ribbons when the aim was to protest against the death of activists who had been shot down, even though – how convenient! – the forces of repression always alleged they only ever fired into the air when protesters refused to disperse.

In a context marked by Franco’s National Catholic ideology, in 1972 the MDM handed out a leaflet by Wilhelm Reich on the sexual revolution, to spark debate both inside and outside the organization. This caused a great stir and garnered sharp criticism from some members’ communist husbands, who were deeply offended that we should openly address sexuality.

The MDM became a relevant actor on the international stage by voicing support for women in other countries who had been attacked for defending just causes, and by taking an active role in a number of events around the world.

We should always push for solidarity, no matter where on the planet people come from. It’s a message that points directly toward freedom and equality, and is not a demand born of circumstance, but a structural message aimed at reassessing



Rosa Pardo, Dulcinea Bellido y Merche Comabella Marcos de León

our democratic values, human rights and civil liberties. Inequality comes in many forms: misogyny, discrimination against the poor, antisemitism, homophobia, racism, xenophobia...

Practice quickly revealed to us one of the realities on the ground. A broad swath of the female population was stuck in a no man’s land: those whose profession was “housework” – or, to use the term legally enshrined by the regime, “*sus labores*” – a status assigned to all women beyond a certain age, and automatically after getting married. This housework was never paid, took on infinite forms, and was always invisible in the official statistics. It was as crucial for the national economy as it was mind-numbing and devoid of prospects for those who carried it out, in a system designed to benefit men – the only subjects deemed valid, educated and intelligent enough to guarantee the continuity of a society whose divisions were plain to see, but were never recognized as such. Of course it was to women that this sort of work fell.

In the 1960s and 70s, Spain had approximately 9,000,000 housewives (the statistics for this period fluctuated greatly); by contrast, there were only 2,400,000 women in the workforce, and only 20% of university students were women. The logic of the prevailing ideas in the Falange’s party program had truly sunken in: why bother wasting time and money on a college education when women’s true calling was marriage?

It wasn’t just about the numbers, although that was an important factor too. The bottom line was that the Franco regime had robbed millions of women of their human dignity, reducing them to simple biological creatures that were dependent upon and tied to the man of their household, be it a father, a brother, a husband or a grandfather.

They were women – housewives – trapped in their homes, terribly alone, and in many cases sick and tired of being sick and tired. It was them we had to reach out to; we needed to enter their world and listen to what they had to say. Although some of them told us they were happy, they were at the center of a profound malaise, a personal, social and supposedly ideal isolation that drove them to deny their own selfhood.

Women who worked outside the home, or who went to college, had a means of establishing social relations, hearing other points of view, and encountering different ideas and stances. Moreover, they could experience for themselves the wide range of inequalities that separated them from their male colleagues. Such realms were off-limits to the housewife. Even if, in spite of all the obstacles, she took interest in doing something other than housework, many social groups would still reject her; to take part in them one had to be “something”: a factory worker, a manual laborer, an office worker, a student, a teacher, a cleaning lady, a lawyer...

To call “housework” a professional category was nothing but a fallacy. It was a fiction created by the regime to give the impression that women were being treated on par with the rest of society, and it was used on all sorts of personal documents and forms: “Profession: housework.” It also wasn’t easy for

them to express themselves in the street, which was frowned upon, or in public spaces, the news media, etc. Metaphorically speaking, they were ‘deaf, dumb and blind.’

With all this in mind, it seemed like our top priority should be to deconstruct all these filters that they had acquired, and which had left them incapable of seeing, hearing or saying that life could be otherwise.

We undertook the task of listening to them and engaging them in conversations aimed at validating their own wishes, their self-esteem, and their ability to play a leading role in their own stories. Helping them reconfigure the pillars that till then had upheld their life projects, and find new ones that would broaden their horizons, was neither easy nor comfortable. They had doubts, insecurities, convictions, fears, changes and relapses.

Once the MDM had spent more than half a decade working underground in the shadows, we felt that, in order to become a mass women’s movement, the time had come to devise a legal framework. Working beneath the surface in secrecy made it impossible to attain our goal.

The creation of women’s associations oriented toward open and legally recognized platforms was a tactic as well as a strategy.

Amid the power struggle between the fascist Falange and the ultra-Catholic Opus Dei, the former claimed that they wanted to have dynamic young women breathe new life into their obsolete, outmoded housewives’ associations, and they asked us to take on this task. It was an opportunity that we could exploit as a means to achieve some of our aims.

This sector of the Falange wouldn’t allow us to call them “women’s associations” – it had to be “housewives.” Also, the associations’ jurisdiction could not extend to the province level, but had to be confined to the neighborhood, district or town. They were to be legalized through the Delegación de la Familia (Family Delegation), an arm of the powerful Movimiento Nacional (National Movement), the dictatorship’s only sanctioned channel for public participation in politics. These three conditions were a hard pill to swallow, but it was the only legal path forward available to us at that time. Following heated debates within the MDM, we decided to accept their offer, but also agreed that, if the experiment didn’t play out as we hoped, we would put an end to it.

The first to be legalized was the Housewives’ Association of the district of Tetuán, in Madrid proper, followed by the nearby town of Getafe and, the next year, the districts of Chamartín, Moratalaz and Ventas. So far we were satisfied with the experiment, but the Falange was nonplussed by our combative approach, and firmly closed the door to the formation of any new associations. Nonetheless, later on we managed to have the Housewives’ Association of Aluche (Madrid) legalized too.

Through other channels, other women created the Castilian Association of Housewives and Consumers, with province-

level jurisdiction and a magnificent space at calle Goya 28 in Madrid (at that time still part of Castile). This was a real boon, as province-level jurisdiction meant that the association’s own governing board could create local branches, and because the neighborhood-level associations would not acquire spaces of their own until much later. Women from the MDM joined this new association and gradually took seats on its board.

The payoff could not have been better: six housewives’ associations in densely populated, working-class districts across Madrid. Meanwhile, the Castilian Association opened up nineteen local branches, one after the other, in towns on the outskirts of Madrid.

The change was huge: going from underground to the light of day was like entering a whole new galaxy. We were able to expand our women’s development and mobilization activities with petitions bearing hundreds or thousands of signatures, demanding that the authorities provide solutions, solutions and more solutions.

Living conditions in working-class neighborhoods and small towns were appalling: public services ranged from deficient to non-existent; there were shortages of basic goods and services; there was a conspicuous lack of green spaces and parks... These were problems that affected everyone who lived in these areas, but women especially bore the brunt.

And our focus was on women; our demands in the fields of education, healthcare, the economy, the legal system, labor, urban planning, and all sorts of frustrations causing headaches and suffering, had an invisible target group: women. Our sights were set on the female population; as such, our point of reference was never the citizens’ movement, although we shared several struggles common to all citizens. Our true aim was women’s suffrage, feminism, the feminist movement and women’s struggle for liberation and equality.

To encourage women to speak in public and engage in dialogue, we held a whole string of talks in neighborhoods and small towns, at simple gatherings at churches, schools or cultural centers, and later on at our own space on calle Goya. There were debates on coeducation, free schooling, vocational school, the right to employment, discrimination in the workplace, domestic work and its divisive side, legal reforms, advertising and its sexist biases, contraceptives, sexuality, motherhood, women’s role in the family, divorce, abortion, and equal rights for sons and daughters (there were around twenty adjectives used to classify offspring and determine their rights and protections: *legitimate, illegitimate, sacrilegious, bastard, natural*, etc.).

However, even with our new legal framework, the MDM continued to operate underground as well. Indeed, its clandestine activities were complementary to its legal ones, designed from a separate angle. Outside the associations, the MDM continued to organize street protests, mini rallies, and demonstrations, and to publish the bulletin *La Mujer y la Lucha*. During this period we learned how to combine the twin faces of legality and illegality in our activism.

In 1970 the Sección Femenina – the notoriously repressive women’s arm of the Falange – put on an international women’s conference, intended to project a modern image that might cover up the actual sad and unfortunate situation of Spanish women. The MDM’s response to this farce took a two-pronged approach. First, through the legal participation of the associations in the conference, we were allotted four talks, which we used to call out the lies of the official story, revealing to the delegates from 44 countries from across the world, and to the press, the real situation of women in Spain. While the organizers fumed, the delegates heard us out, thus stirring up quite a commotion. Afterwards came our *punishment*: the housewives’ associations and their talks were completely left out of the minutes and of the publication of the talks delivered at the conference. Next, in the streets and in front of the conference center where the event was held, the MDM fought back with a women’s protest, banner included, and submitted a petition to the president of the conference signed by 1,500 women, decrying the Franco regime’s fascist laws against women and the anti-democratic nature of the event, along with a list of feminist demands.

The strategy paid off. On 11 June 1970, the *Nuevo Diario* reported on the event, under the headline, “Revuelo en el Congreso de la Mujer” [Commotion at the Women’s Conference]. Another paper bore the headline “Las ‘no invitadas’ al Congreso de la Mujer” [‘Party crashers’ at the Women’s Conference], and the daily *Madrid* also published a short article on the incident.

The press was a widely used resource, despite the restrictions and censorship that continued to be imposed by the State. The magazine *Cambio 16* (26 February 1973) published a long report on the housewives’ associations, their short history, their objectives, and their activities, under the headline, “La mujer salió a la calle” (Women take to the streets).

Through some news outlets we called on representatives of the regime’s institutions to rectify false or outrageous statements. One was Mr. García Lomas, mayor of Madrid from 1973-1976, who had made offensive remarks about women who continue working after getting married: “If a woman doesn’t want to stay home, they she shouldn’t get married.” Another was José Solís Ruiz, the minister and secretary general of the Movimiento Nacional, who made the disgusting remark: “Associations are like women: the more you use them the looser they get.”

Boycotts against certain markets or products were another effective weapon to instill in women the idea that they too could *go on strike*. Once we were invited by host José María Íñigo to come onto his show *Estudio abierto*, in the course of which we called on viewers to join a boycott; seconds later they pulled the plug and the screen went black.

It was a period of feminist learning alongside a process of awareness-raising regarding the oppression of women and the basic need to tackle and solve our day-to-day problems without losing sight of the diverse situations in each area. The result was a network, throughout Madrid and its suburbs, of 25 legal associations, which, by 1975 – International Women’s Year – boasted 900 members. This network would continue to

grow and gain strength in order to face the new challenges that were drawing near with the death of the dictator, eventually encompassing 49 housewives’ associations just in the province of Madrid.

To mark International Women’s Year, a unity platform was created, which was signed onto by dozens of organizations of all stripes, from housewives’ associations to other women’s associations, neighborhood associations, Christian groups, and more. The platform called on women to boycott the markets in Madrid on 20 February 1975; the front-page photos of empty markets were incredible.

The MDM and the housewives’ associations launched an initiative to coordinate different women’s groups, culminating in the Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer [First National Women’s Liberation Conference] in December 1975. As Franco had died just fifteen days earlier, it still had to be held in secret. 500 women from all over the country attended, along with a few members of the press. It was a miniature feminist conference. The four days of gatherings, debates and exchange of opinions were a taste of what the feminist struggle would look like moving forward in the new scenario that was to open up in January 1976.

An important moment was the protest along calle Goya in Madrid held on 15 January 1976, with the magnificent banner “WOMAN, FIGHT FOR YOUR LIBERATION: JOIN US,” unfurled for the first time in the public eye, even though the event did not fulfill the formal and legal requirements of the regime, which remained in effect.

It was an event led solely by women, who took to the roadway to cry out for freedom, liberation and rights. Male supporters were asked to stay on the sidewalk, where they could applaud if they wished to. How many of us turned out? According to the papers, between 1,500 and 3,000. About halfway through the march’s planned route, the police dispersed it with *instruments of persuasion*, but they were unable to stop a delegation of women from reaching the Office of the Vice President of the Spanish Government, where they delivered a letter with a list of feminist demands.

Before long, feminist collectives were cropping up throughout much of the country. Women’s conferences were being held left and right, in Catalonia, the Basque Country, Galicia... Different strands of feminism emerged: briefly, difference feminism took distance from equality feminism; feminism tied to the class struggle was opposed to radical feminism, which argued for women as a separate social class of their own; there was independent feminism, whose followers were against double activism linked to other political or social forces (an approach that was also taken in other movements); and lesbian feminism showed an early focus on issues of sexual identity.

It was an absolute whirlwind of activism; there were campaigns for the decriminalization of adultery; for the right to employment; about the Constitution; against discriminatory laws in the commercial, labor, civil and penal codes; and much more. There were meetings, talks, protests, demonstrations,



Merche Comabella Marcos de León

petitions, study groups, the fight for divorce, for abortion – and the list goes on and on.

Some slogans from those protests were “*Manolo, esta noche la cena te la haces tú solo*” [Manolo, tonight you cook your own dinner], “*Nosotras parimos, nosotras decidimos*” [We give birth, we decide], “*Sexualidad no es maternidad*” [Sexuality isn’t motherhood], “*Amnistía para las mujeres*” [Amnesty for women], “*Arriba, abajo, las mujeres queremos trabajo*” [Up, down, women want work], “*Aborto libre y gratuito*” [Free abortion]. Others took things to an extreme, like “*Contra la violación, castración*” [Fight rape with castration]; and there were provocative chants: “*Si los curas y monjas parieran subirían al púlpito gritando ‘Abortar, abortar, abortar!’*” [If priests and nuns gave birth they’d take to the pulpit shouting ‘Abortion, abortion, abortion!’]. Or, sung with a jazzy lilt, “*Vamos a quemar la conferencia episcopal... por machista y patriarcal*” [Let’s burn down the episcopal conference, because it’s sexist and it’s patriarchal]. These were some of the many chants belted out thousands of times, far and wide, all across the country.

That year on March 8th the women from the Frente de Liberación de la Mujer [Women’s Liberation Front] released scores of helium balloons bearing feminist slogans. The balloons stayed hovering over Madrid for hours, as the police were hard-pressed to remove them from the sky.

Gradually, doubts and uncertainties arose, shedding light on various contradictions. Not all women suffered the same oppression in the same way. Then, as now, hierarchical divisions took shape in the heart of the feminist movement.

Black women were some of the first to speak up. Feminism was overlooking the unique aspects of Black experience. Black women had to fight on three fronts: against the sexism of Black men, against the gender violence of white men, and against the negligence of white women. Inequalities stemming from race and ethnicity would continue to bubble up to the surface.

Likewise, it didn’t take long for class hierarchies to start to influence our debates, attitudes, meetings and decisions. “We didn’t know how to communicate with the housewives” was a reflection that came up in conversations about the complexities of feminism.

All too often, language sparks fragmentation; with its expressions, intonations and accents, it mirrors class differences. Just as hierarchies based on sex, class, ethnicity and race permeate feminism, language can also play a divisive role in the different feminisms that have cropped up in parallel to major societal shifts.

There were many feminists, and even some communists, who never could accept a figure like the radically self-taught Dulcinea Bellido – a pioneering founding member of the MDM, who had hardly set foot in school for more than a few months and started working at the age of eight. She was far ahead of her time, planting the seeds of feminism, writing articles in high-brow journals, and fighting from within the Spanish

Communist Party (PCE) to change its obsolete, outmoded traditions and beliefs regarding women’s struggle for their own emancipation.

In the parties on the left, there were also spaces and moments where class differences came to the fore, along with sexual discrimination. These episodes were, and probably still are, especially visible among activists who decided that their core interest was feminism and women’s struggle for freedom and equality.

These phenomena had a negative impact on relations, in this case between the PCE and a feminist organization – the MDM – that had many communist members, alongside women with different backgrounds and ideas. The problem with these relations was that all too often they were not established from a place of equality. The party had a tendency to try to shepherd the women’s movement so that it wouldn’t veer toward what they alleged was a bourgeois strand of feminism. Despite these obstacles, there were periods of collaboration and understanding, and the organizational infrastructure of the party did a great deal to help the MDM spread throughout the country.

Back then, the culture and traditions of the PCE and other groups on the left (the right is another can of worms) were not just oblivious to patriarchy; the idea of a struggle specific to women simply did not compute. I can remember one party member, a smart man and an ardent defender of the woman’s struggle (sadly I can’t recall his name; he was the husband a woman named Isa, a communist and an enthusiastic MDM activist), who summed it up as follows: “The thing with the Communist Party is that its men support the liberation of all women everywhere – just not the liberation of their own wives.”

These and other blind spots made it hard to revise outdated theories; everything was excused by the idea that, as socialism became a reality, discrimination against women would simply fall by the wayside. It’s not just they didn’t understand: they didn’t even want to understand, they thought it was unnecessary.

This failure to respect the independence and autonomy of the feminist movement denoted the conviction that it was a secondary issue which could wait until further down the road... WRONG! They were denying a truth which would soon become self-evident: the transformational power of feminism to bring about changes aimed at securing rights and advancing toward more equal societies that, in the long run, benefit both women and men.

In political parties it is common for a certain amount of deindividuation to take place; it is an almost inevitable process that can occur even without the party member’s realizing it. Its effects lead – sometimes, and not always in the same way – to a diminished ability to think and act independently or to follow one’s own judgment, under the argument that the party leadership knows more, has more experience, or possesses more information, meaning their opinions are more valid and trustworthy.

In light of these factors and characteristics of that moment in time, once the transition to democracy got underway, the party leadership decided that, although the MDM had played a critical role during the dictatorship, it was no longer in a position to respond to the issues of the day. This opinion, issued in a statement by the PCE’s Secretary General, was tantamount to the dissolution of the MDM, an understanding shared by the majority of the party.

These words betrayed just how much the PCE underestimated grassroots movements, and expressed not only a lack of knowledge, but also an inability to understand feminism’s viability as a motor of change. Worse still, this move demonstrated the party’s tendency to appropriate pluralistic movements, dissolve them for no reason, and then postpone any decision about to what to do next.

This attitude also made clear that, from the beginning, the MDM was never the kind of women’s movement the party wanted. They wanted something else, and amid the tumultuous events of the transition to democracy, agendas surfaced that had been lurking in the shadows for some time, and which had to do with internal power struggles within the party. The final outcome of all this became obvious just a few years later: over the course of the 1980s, the PCE’s overall influence went into free fall, and its promises of a feminist alternative vanished into thin air.

After this regrettable turn of events, the MDM lost much of its member base, as most of the communist women obeyed the party’s decision and left the group. However, the PCE did not ultimately manage to dissolve the MDM, as other members chose to leave the party instead. Together with the activists who had no party affiliations in the first place, we channeled all our energies into the feminist struggle – with a new platform – and into the feminist movement – with campaigns, demands and activities.

In late 1974 we changed our full name to Movimiento Democrático de Mujeres–Movimiento de Liberación de la Mujer (Women’s Democratic Movement–Women’s Liberation Movement), and in 1977 we organized the Primeras Jornadas de la Mujer Trabajadora (First Working Women’s Conference) with women from various sectors of the workforce, and consolidated a very fruitful relationship with women from one of Spain’s foremost trade unions, the Comisiones Obreras.

That same year, the Provincial Federation of Housewives’ Associations held the Primeras Jornadas del Ama de Casa (First Housewives’ Conference), with a turnout of 500 women. The MDM and the Provincial Housewives’ Federation took part in talks, human chains in front of the Senate (for the legalization of contraceptives) and the Archdiocese of Madrid (for the legalization of divorce), demonstrations demanding amnesty for women jailed for various crimes (adultery, use of contraceptives, abortion, etc.), hundreds of campaigns, press conferences, study groups, debates, and coordinating meetings at the local, provincial and national level. We dialogued with the nascent democratic institutions and met with the ministers of the Economy, the Interior, Finance and Justice, as well as the civil governor of Madrid.

Twice we went on Spanish public television’s *La clave*, hosted by José Luis Balbín: once to talk about urban planning and another time to discuss divorce.

When the MDM eventually did cease to operate, faced with a new period and new challenges, we founded the Fundación Centro de Investigación y Formación Feminista (Center for Feminist Research and Training Foundation – CIFFE), which was active from 1990 to 2007. The MDM’s twenty years of service expanded women’s participation in the struggle for their rights, and

ensured that feminism didn’t lose its seat during the Transition or the ensuing democracy. Its work was decisive in securing major victories: the elimination of married women being subject to their husbands’ authorization for all manner of actions; the legalization of contraceptives; a progressive divorce law; a partial legalization of abortion (it would take years to broaden its scope); a new law on paternity, parental authority and marriage; women joining the work force en masse and coming to account for 50% of university students. All of these victories have forever transformed the lives and horizons of women in this country.

# CHARTING THE PATH OF CRITICAL FEMINISM

This is the brief story of an incredible adventure that began after the death of the dictator. To the surprise of many – including some of the protagonists – hundreds of women all across the country took center stage as never before, gathering, debating, organizing and taking action, in one of the most active and innovative social movements of Spain’s transition to democracy. They created cohesive assemblies in towns and cities that were able to coordinate with one another in order to put forth their demands and organize mass demonstrations. Their enthusiasm and determination forever changed not only women’s role in the new society that was taking shape, but also their own self-awareness and subjectivity.

With few exceptions, those of us who played key roles in the feminist movement in decades past did not write, and we hardly ever took the trouble to get our opinions published. This meant that we did not pass our experiences on to the next generations, whether because we were unable to, or were unwilling to. And whereas feminism enjoyed a public presence as a social and activist movement, it took a long time for its theoretical stances and research to make their way into academic circles. And when they finally did, they were pigeonholed in the field of Women’s Studies, without seeping out into the rest of the general debates and research going on in the broader academic world. This despite the fact that, as far as critical thought is concerned, we could not possibly overlook the incisive scalpel blade that feminism has taken to the major currents of Western thought running all the way back to the early Enlightenment. Most of the controversies surrounding women are explicitly related to our culture’s philosophical and political underpinnings, at least since the eighteenth century, and are closely tied to Western philosophical and political thought, from Kant all the way to postmodernism. In fact, feminist critiques of Enlightenment reason, of liberalism and of Marxism, laid bare early on many of the shortcomings and handicaps that later thinkers came along and discovered from different angles. It is therefore impossible to talk about critical thought without taking into account the active contribution of feminist thinking.

This is a story narrated from a particular perspective: that of a group of women – young women at the time, thirty years ago – who took an active part in the struggle against the Franco regime. Quickly, our high hopes for the new democracy we were building came up against the magnitude of our task: combating the subordination and discrimination facing women.

This story also tries to lay out the different controversies and stances that arose within the movement. The feminist theoretical and ideological debates took up and brought up questions about identity, gender and sexuality that have yet to be fully resolved, and are once again at the center of the discussions taking place in feminist circles today. This means we are faced not only with positions that we thought we had

overcome through our experiences and debates, but also conservative positions that no one would ever have defended from within a progressive movement like our own.

The feminist movement was profoundly progressive and transgressive. It was born alongside the political and countercultural movements of the late sixties and early seventies, and shared the same critical vision as those revolutionary impulses that were at once fleeting and timeless. It sought to upend the conservative status quo, especially as regards interpersonal relationships (between men and women) and the rigid male-dominated family structure; most of all, it demanded a new understanding of women’s sexuality as separate from motherhood, in turn calling into question heteronormativity. It emphasized women’s freedom, independence and autonomy, and their ability to take their fate into their own hands.

For years feminism was a largely cohesive movement that responded to calls which transcended the local, and was able to coordinate joint actions and organize nationwide conferences. This was made possible via the Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español [Coordinator of Feminist Organizations of the Spanish State], which in the early days encompassed nearly all of the local organizations and, later on, when the movement split apart, retained its ability to organize conferences that were able to attract a large turnout. The Coordinadora published leaflets, organized campaigns – for example to legalize abortion – and came up with slogans for International Women’s Day.<sup>1</sup>

Although it is true that the movement produced few books or widely circulating texts, it was very prolific in terms of handbills, manifestos and articles in leftist magazines. Most of all, it expressed itself through the series of feminist conferences held over the years, which in some instances gave rise to publications voicing their main debates. It is these documents, along with diverse experiences and personal testimonies, that will form the basis of these reflections.

The birth of the feminist movement in the dying days of the Franco regime and first years of the transition to democracy were studied by Amparo Moreno in *Mujeres en lucha* (Moreno, 1977),<sup>2</sup> a study which ends in the year 1977. The starting point for this early phase were the clandestine Primeras Jornadas Feministas [First Feminist Conference], held in Madrid on 6–8 December 1975, followed by the Jornades Catalanes de la Dona [Catalan Women’s Conference], held in Barcelona in June 1976. During this time there were several active women’s organizations, some of which belonged to political parties, such as MDM (Movimiento Democrático de la Mujer) [Democratic Women’s Movement], sponsored by the Spanish Communist Party in order to bring women together in the fight against the dictatorship. A short time later, the ADM (Asociación Democrática de la Mujer) [Women’s Democratic Association]<sup>3</sup>

1 *El feminismo que no llegó al poder*. Talasa, 2009. Excerpt from the prologue.  
2 Recientemente se ha publicado *El movimiento feminista en España en los años 70* (Martínez Ten, Carmen, Purificación Gutiérrez y Pilar González eds., 2009), que proporciona interesante información sobre los inicios del feminismo en España.

was founded under the aegis of the PTE (Partido del Trabajo de España) [Spanish Labor Party], and the ULM (Unión para la Liberación de la Mujer) [Women’s Liberation Union] emerged as an arm of the ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores) [Revolutionary Workers’ Association]. The anarchist organization Mujeres Libres [Free Women] also reemerged. Likewise, many neighbors’ associations in neighborhoods and towns across the country incorporated committee positions for women’s issues, and the first gatherings of working women were held, especially through the major union CCOO.

Within that nascent movement, we can discern two different explicitly feminist approaches. The strand that we might call radical feminism was opposed to membership in mixed-gender political parties, instead arguing that women constitute a homogeneous social group that should organize itself independently of men. Within this trend we find the Seminario Colectivo Feminista [Feminist Collective Seminar] in Madrid, which saw the Colectivo Feminista de Madrid [Madrid Feminist Collective] split off from it the following year; the Colectivo Feminista de Barcelona [Barcelona Feminist Collective]; and various other feminist collectives that arose in a variety of towns and cities and coordinated with one another. LA MAR<sup>4</sup> split off from the Colectivo Feminista de Barcelona, and was one of the groups promoting the practice of awareness-raising. Lastly, the Partido Feminista [Feminist Party] was founded in April 1977 by Lidia Falcón, after she was expelled from the Colectivo Feminista de Barcelona. Later on, feminist Gretel Ammann founded the Grupo Amazonas de Barcelona [Barcelona Amazons Group], which advocated lesbian separatism, and gradually there emerged other collectives linked to difference feminism.

Another feminist strand was made up of women for whom the feminist struggle was tied up with the struggle toward socialism, and for whom feminist activism was not at odds with political party membership. In the beginning, this approach was taken up by AUPEN (Asociación Universitaria para el Estudio de los Problemas de la Mujer) [University Association for the Study of Women’s Issues], which had been active on various campuses for some time; ANCHE,<sup>5</sup> created in Barcelona and self-dissolved in 1977; and the Frente de Liberación de la Mujer [Women’s Liberation Front], founded in Madrid in 1976. The Movimiento Democrático de Mujeres–Movimiento de Liberación de la Mujer [Women’s Democratic Movement–Women’s Liberation Movement], which was formally separate from the Spanish Communist Party, came on the scene in Madrid in 1976. Several years later, in 1987, the Fórum de Política Feminista [Feminist Policy Forum] was created by women from socialist and New Left spheres.

The scene started to take off starting with the Jornades Catalanes de la Dona [Catalan Women’s Conference] and with the first steps toward democracy, especially as of 1977.



La mujer y la lucha magazine, June 1972

On the one hand, coordinating platforms were founded in Barcelona,<sup>6</sup> Madrid, Valencia and Euskadi, to group together all the women’s organizations in each respective region. But the biggest development was the immediate proliferation of women’s organizations intent on keeping the movement unified. In almost all major cities, as well as in many towns and neighborhoods, there arose women’s assemblies and associations which debated their own organizational structures and programs, inspired by the platform passed by the Catalan Women’s Conference. There also arose new lesbian collective that were unequivocally in favor of cohesion with the rest of the feminist groups, which kept a rift from dividing the movement between straight women and lesbians, as has occurred all too often in other countries. As a result, the movement as a whole was able to benefit from a much broader vision of human sexuality. The associations adopted an assembly-based

<sup>3</sup> See Mercedes Comabella, “El Movimiento Democrático de Mujeres” and Paloma González Setién, “Asociación Democrática de la Mujer” in *op. cit.*, pp. 247-266 and 267-274..

<sup>4</sup> Editor’s note: although they were known as LA MAR, which translates as “THE SEA,” their official name was the acronym LAMAR (Lucha Antiautoritaria de Mujeres Antipatriarcales Revolucionarias) [Antiauthoritarian Struggle of Revolutionary Anti-Patriarchal Women].

<sup>5</sup> Editor’s note: ANCHE stands for Asociación de Comunicación Humana y Ecología [Association for Human Communication and Ecology].

<sup>6</sup> The Coordinadora Feminista de Barcelona published a magazine that was read throughout the feminist world, Dones en Lluita [Fighting Women]. Barcelona was also home to the magazine Vindicación Feminista (Feminist Vindication), directed by Lidia Falcón.

organizational structure, without hierarchies or leadership positions, and they declared themselves to be independent of all political parties and public institutions.

This assembly-based movement spawned the idea of coordinating at the national level. Thus, 1977 saw the emergence of the Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español, which for a time spearheaded the most important women’s demonstrations and organized multiple conferences. The Coordinadora organized campaigns – for example to legalize abortion – came up with slogans for International Women’s Day, and published leaflets. At the height of its activity, it saw the creation of working commissions, which in turn engaged in further coordination. Among the most active commissions were those fighting for the right to abortion; the Madrid abortion rights commission, led by Empar Pineda and Justa Montero, published the magazine Hinojo y Perejil (Fennel and Parsley). The anti-assault commissions promoted interesting debates that were then published in print. The lesbian collectives also met regularly. The Coordinadora drafted a divorce bill and an abortion bill, and wrote up a feminist analysis of the draft Constitution.

Apart from its campaigns, the most interesting work carried out by the Coordinadora was the nationwide feminist conferences. They organized five general-themed conferences, and two on specific topics: the Granada Feminist Conference (December 1979); the Abortion Rights Conference, held in Madrid (December 1981); the Madrid Conference on Sexuality (1983); “Diez años de lucha del movimiento feminista” [“The Feminist Movement: Ten Years of Struggle”], held in Barcelona (1-3 November 1985); the 2nd Lesbian Conference, held in Madrid (1987); “Contra la violencia machista” [“Against Sexist Violence”], held in Santiago de Compostela (3-6 December 1988); “Juntas y a por todas” [“Together all the way”], held in Madrid (4-6 December 1993); and “Feminismo.es... y será”, held in Córdoba (6-9 December 2000).

Between three and four thousand women attended the conferences, which speaks to the Coordinadora’s ability to bring people together. The conferences encompassed a wealth of talks and workshops that were written down and published, in addition to a whole roster of cultural events and recreational activities. It is safe to say that the entire organized movement

took part in the national-level conferences, including radical feminist organizations, as is corroborated by the lists of talks, and by the intensity and variety of the debates held. It is fair to acknowledge that no other social movement has been capable of achieving this same level of mobilization, which, moreover, was sustained over at least two decades.

The twenty-first century began with the exhaustion of the great revolutionary or transformational theories, and feminism was no exception, losing the power it once wielded as an organized social protest movement. Throughout the twentieth century, feminist thought made use of the most prestigious theoretical tools in order to develop a strong theoretical framework capable of explaining the oppression and discrimination experienced by women, and proposing a strategy suited to its aims. It created a relatively unified and rather influential movement that gradually split up and demobilized, and raised a whole battery of demands taken up by platforms not only within the feminist movement, but also in the major political parties and political and social pressure groups – demands that were largely met over time. Most of all, it endowed women with a set of expectations regarding justice, freedom and equality that have survived both the crisis affecting feminist theory, and the fragmentation and weakening that has beset the movement. This ethical drive did not die away with the turn of the century; indeed, it has remained unaltered throughout these first two decades of the new century. The privileged position of philosophy has given way to sociological and empirical studies in the realm of academics. There is major research still waiting to be carried out on women’s true position in society with a mind to their diverse social, economic and cultural backgrounds. Research into discrimination at the workplace, within the family, in the free exercise of sexuality; difficulties in making motherhood compatible with one’s own autonomy; domestic violence and its causes – these issues should dictate the guidelines to be employed when devising programs and strategies that will effectively bring about progress. The changes experienced by women in Spain since the beginnings of the feminist movement are undeniable. However, it is equally true that our starting point was a particularly dire state of affairs, after forty years under a dictatorship that not only caused women’s rights to stagnate, but, in many cases, saw them reversed.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *El feminismo que no llegó al poder*. Talasa, 2009. Excerpt from chapter VII.

# WOMEN ON THE ISLAND: LADIES AND BEASTS

When asked, “Who killed the Commander?”  
“Fuenteovejuna, sir” was their reply.  
And should one say:  
“What woman – by God! –  
hath dared this to write?”  
Our answer would be:  
“The women of the Island..., sir,  
that far-off land of delight.”.

—*Mujeres en la isla*, 1957

The secret workings of resistance

Since my first years of research, I have been interrogating oppression from an interdisciplinary perspective. I am interested in how power operates, and how resistance to it takes shape. I try to adopt a situated approach, reflecting on how these issues intersect with my own body. Out of these reflections I have gradually molded a political identity and an epistemological stance, or rather, my own identity has pushed me to take on various epistemological and political commitments. Over the last few years I have been trying to answer the question, “What does it mean to be a woman from the Canary Islands?” as this is how I have defined myself in any number of contexts. Naturally, to do so I have looked both at my own surroundings, and back into the past. My archive, like those of all colonial spaces, has proven particularly complex. One rarely comes across the accounts made by ‘the colonized,’ much less by ‘the women’ among them. I have therefore had to rely on traditions preserved through less official channels, while at the same time trying to reconfigure my own understanding of the archives that already exist.

In this article I have brought together two spheres of written tradition as the starting point for a possible answer to my question. The first is a women’s magazine published in the Canary Islands during the Franco period: *Mujeres en la isla* (Women on the Island). I find this approach interesting because the publication itself constitutes a more or less conscious reflection on the political identities inhabiting each of the writers’ bodies.

The second is a compendium of travelogues by male and female travelers who wrote about the Canary Islands in the nineteenth and early twentieth centuries. Although they are not homegrown accounts, their interest resides in the fact that they actively reflect on the doubly exotic Canary woman – triply exotic even: as colonized, feminized and insular.

I hope that this mirror play between how we think of ourselves and how we are thought of by others will open up a more grounded reflection on the ways in which resistance operates in subaltern conditions, i.e., in a context in which certain bodies are rendered voiceless. So, who are the women of the Canary Islands? Has anyone, anywhere, ever lost any sleep over them?

Women on the island

*Mujeres en la isla* was a woman-run magazine published in the Canary Islands between 1955 and 1964. Although its team was made up mostly of women, it nevertheless had many male subscribers, some of them even abroad. It may have been the only publication of its kind under the Franco regime, insofar as these women did not publish their 118 issues in secret. They had an official voice that dialogued with the intellectual and artistic world of their time.

Collaborators included foreign aristocrats like Gala de Rescko, or Canary artists who had made it outside the islands, like

Pino Ojeda and Lola Massieu, but who nevertheless had chosen to stay. Some of them had relatively poor reputations (Ojeda lived with a man out of wedlock, while others, like Mercedes G. de Linares, belonged to the Communist Party). I imagine the editorial department as a hodgepodge of conservative bourgeois mores, self-sacrificing mothers, and kids running around, with communists and women of ill repute thrown into the mix, all rowing toward the common goal of finding their voice.

However, what first drew me to the magazine was not its curious list of contributors, which I was not even aware of yet. What caught my attention was how, during such a dark period for women in the public sphere, these brave Canary women had specifically chosen to identify themselves in relation to “the island.” They referred to themselves as “the women of the Island [...], that far-off land of delight” – probably not without a dose of irony. But this did not preclude addressing their peers as “Spanish women” who dreamed of a “kind-hearted Europe” (Koechlin, 1957).

Perhaps this identification with the islands was, following a longstanding Canary tradition, a way of setting themselves apart, anointing themselves with the waters of myth in order to say: ‘We are from the isle of paradise.’ Their happy enthusiasm seems at odds with the abject Franco years, but for them it represented a means of seeking legitimacy. What other option did they have, if not to demonstrate just how much they belonged to the great civilizations of the continent, if only in dreams? Small islands are always looking for their mainland, and it is clear which continent these women were dreaming of. The magazine’s favorite subjects were painting and literature. The authors never ceased to stay abreast of the most avant-garde trends in European art. Of course, this entailed incorporating these trends’ inherent racist imagery, while at the same time looking to them as a starting point to defend their own racial identity. What I mean to say is that the Canary indigenist art displayed on many of its covers often “Africanized” the faces of the islanders, as if to widen the gap between the island and the European continent.

Were they trying to carve out a face of their own? I don’t believe that back then (as now) anyone could quite say whether the women of the islands were European – looking down on primitivism with a mixture of pleasure and disdain – or African – seeking out dignity through self-representation.

The secret workings of violence

The October 1957 issue sported cover art by painter Jesús Arencibia, with a piece titled, “El Arcángel San Gabriel dice al oído de Colón cuál será el camino” (The Archangel Gabriel whispers the way into Columbus’s ear). Obviously, a women’s publication under Franco had to be discrete, emulating as much as possible the official brand of femininity so carefully crafted by the regime. Obviously, having cover art by the leading artists of the time was a significant way to build up the legitimacy of a woman’s publication. But presumably nobody was particularly bothered by this sort of statement.

Another cover, this one by indigenist painter Felo Monzón, is an allegory of Europe and Africa, embodied by two women taking each other by the arms. It could be taken on first glance as a statement about the creole roots of the Canary Islands, and a defense of the missing link: Africanness. However, the issue actually contains a first-hand account of editor María Teresa Pratts’s recent trip to Equatorial Guinea, at that time the Spanish colonial province of Río Muni.

Her account follows, point-by-point, the main tenets of anthropological racism, from the perspective of what Roberto Gil has termed “chronicles of the Anti-Conquest,” which we could translate as, ‘Colonization is necessary, but let’s at least be nice about it.’ In her text, the author laments Guinean women’s lack of dignity, a fault that can only be remedied by overcoming their “primitive materialism” through the civilizing power of Christianity.

The article does not so much contradict Monzón’s cover art as explain it. And it is also in the spirit of Jesús de Arencibia’s Columbus cover. This is how colonialism works, in particular on matters of race. The same magazine can, on the one hand, Africanize the islanders’ faces, while on the other defend Columbus – and this is a good example of the ambivalence that runs through Canary identity, which stands at a unique crossroads.

*Mujeres en la isla* offers up a complex take on identity, in which it is unclear whether the aim is to restore the Canary people’s dignity, or to forever deprive them of it. I don’t think it is a matter of choosing one or the other; they are actually two simultaneous processes. The writers are defiant bodies that overcame a twofold ontological denial: one imposed by the Franco regime and the other by virtue of their colonial-insular condition: obscure, peripheral, anonymous.

They are bodies that yearn to belong to a distant continent, and hope to secure this belonging through further ontological denials, i.e., by observing Africa with the keen and astonished gaze of the anthropologist, only to relegate its kindred bodies to the most distant otherness. The illustrious surnames of these bodies help them to forge this belonging, and betray that in many cases they are not so much women “of the island” as “on the island,” espousing a centuries-old colonial attitude.

Women of the island

So, where are the women of the island? Other types of source material are in order, as women with ordinary surnames didn’t write, with few exceptions. It isn’t even easy to find sources that talk about them, since few writers ever showed enough interest in them to do so. Canary women often weren’t ‘exotic’ enough for local men or even other local women, but the same is not true when it comes to the gaze of men and women from Europe. In particular, it was European female travelers – brave women in their own right – who took the time to write about the women of the Canary Islands, in the process ontologically denying those they hoped to save.



Mujeres en la isla magazine. May, 1961

The English presence in the islands dates back to the sixteenth century and reached its peak during the 1800s, with a sizeable community settling here. So, while some accounts of local women come from travelers passing through, others are written by European men and women who had settled long-term. One source of their observations is their more or less direct contact with the women who worked for them as domestics. These foreign families required domestic help, and often hired English women, as they found the local women to lack many of the necessary skills. Still, British maids were often reserved for specific tasks, while local women were hired to carry out more grueling work, with the foreign maids as their superiors.

It is interesting to note how shocked the travelers were, especially the women, to find the coarse local woman shouldering heavy loads: “A man will only carry a load if he is alone, but never if in the company of a woman.” While Canary women are not regarded as delicate and fragile, they are still not seen as independent. They are not like the female travelers observing them, especially when it comes to the peasant women. They are described as less womanly, as if they were more akin to children or beasts.

Thus, of their handicrafts, it is said that they represented “art in its infancy,” and they were successfully marketed in Britain as “pieces made by hand by the savages of the Canary Islands.” Here we can see a certain degree of racialization, in the sense of considering Canary women to be more primitive. This fits with the exotic vision of Canary identity cultivated outside the Hispanic world without interruption since the first colonial incursions. It also fits with the notion that there has been no break with the pre-Columbian past, but instead a series of continuities, addressed via disciplines such as anthropology, especially by French authors.

It is therefore common to find travel notes by authors of both sexes that take for granted a connection between the precolonial past and the present. Some voices anchor women’s social isolation or unique standards of beauty – such as the positive value placed on fatness – in that precolonial past. My intention is not to determine whether or not such practices are in fact related to the pre-Hispanic world, but rather the way in which English accounts take the idea of racial mixing between colonizer and colonized to be a matter of fact.

Splendid creole hair

English travelers, both male and female, were struck by how the women of the islands diverged from their own model of femininity. They tended to find them pretty, strong and not particularly nice: “The men are always warmer in their invitations than the women.” The island women are “sturdy, handsome girls many of them” who sing “with curiously deep voices.” The accounts underscore time and again not only how “the women here [...] work harder than the men,” but also their disapproval at this state of affairs: “it’s a pity to see them transporting heavy burdens on their backs which, undoubtedly, ought best to be carried by beasts.”

The women of the Canary Islands did not conform to the notion of ‘the weaker sex,’ a stereotype that these female travelers pushed back against. This stereotype was reserved for ‘fully-fledged’ women, a stereotype which Canary women did not live up to, according to this misogynistic and speciesist system; instead, they are portrayed as dangerously similar to man and to beast. This is also probably part of their physical allure, which comes up again and again: “no one can fail to admire their splendid carriage and upright bearing.”

It is true that in some instances they also mention that the women did not dress well, although some eighteenth-century travelers also note that the less poor women dressed “in the Spanish style,” while the rich women followed French fashions. It is interesting to observe how the colonial power scheme follows a clear linearity in this period in terms of status, as ‘dressing well’ implies becoming more European, and becoming more European entails leaving behind even southern Europe.

As is to be expected in the case of islands with a mixed-race population (neither too white nor too dark), this exoticization is rounded out with praise of the women’s beauty. “What poise, what swaying waists, what splendid creole hair!” This tradition of exoticization, which implies the recognition of a certain creole heritage, persists, despite having been denied in the construction of Spanish national identity, with which Blackness is regarded as incompatible.

The stereotype of the beautiful Canary woman is a clear example of exoticization, and overlaps with the stereotype of the beautiful, far-off island – so much so that woman and island become one and the same. Still, many travelers lament their “awful custom of powdering their faces” or their habit of staying “as shut in as they would do in a Turkish harem.” The Englishman imagines they are trying to be white and modest, when what he really expects from the island is to see women going around with bare, brown arms, giving free rein to his colonial gaze, which is always pornographic at heart.

This is literally what Sir Milbert says: “At parting I was allowed to give the two young ladies a kiss, a custom very seldom practiced in this country, which afforded me twice the satisfaction.” As explained by Frantz Fanon in his 1959 essay “Algeria unveiled,” the colonizer cannot stand to have a woman escape from his appropriating gaze. His friendly visit is, at the same time, a form of assault.

I am an islander; I know that gaze all too well. Things haven’t changed so much, even if today we like getting tan and going topless at the beach, just like those Swedish ladies our fathers and brothers used to throw stones at (and ogle). I am an islander, from an island organized around that gaze of conquest and violence, destroyed by foreign and creole hands that share a common vision. I am an islander, and I left the islands so that I, too, could gaze: in the northern lands I was a beautiful beast, in the south I was just another white lady.

Ladies and beasts

The women of the Canary Islands, then as now, have always been exoticized. It’s not so much the fact that if we Google “Canary Islands women” we’ll probably get a mix of beautiful women or even recreations of indigenous women, but rather that a search for “Canary Islands” might turn up pictures of a beach with a woman on it. Territory and body merge together as part of a sole appropriation. In colonized lands, and especially islands, there is no history (time), only scenery (space). The body of the islander is banished from history, and in spatial terms it is displaced from its true location, which would necessarily entail an ‘Africanization.’ And ‘nobody’ wants to be Africanized, whether in the sense of Blackness, Islam, or otherwise. At most, one might accept being Caribbeanized, to carry on with the exotic paradigm. But what bodies actually hold up this paradigm?

It is true that the *mujer canaria* has been racialized (treated as a child, an animal, a creole) for as long as the notion has existed, from the modern expansion into the Atlantic up to the present. However, this racialization has always existed in direct proportion to a woman’s economic status (her phenotype permitting). In their articles, the ‘women in the island’ reproduce the same paradigm as the female English travelers, forging their own diminished humanity at the expense of ontological denial in other spheres. Clearly, the ones being Africanized aren’t the ones writing or painting, but other women: the Canary women, the peasant women, or the women of the continent next door.

It is a classic identity operation: to hold fast to the idea that the essence of one’s identity is safe from the blemish of ‘foreignness’ that lurks out in the countryside or in the heart of the mainland. That the Canary Islands have two mainlands – Europe and Africa – may seem contradictory, but in this case it is simply a way of acquiring legitimacy within the framework of a single system: Eurocentrism.

As part of a racist-colonial outlook, the women of the Canary Islands whiten themselves as soon as they can, as much as they can, observing other local woman from a distance, and regarding the women of the continent next door across a vast rift, as if they lived far, far away, or as if they weren’t fully women at all.

Who am I, then? Who are the women of the Canary Islands? Like the English travelers – women on the island – we are bodies that have overcome and recreated acts of violence along the path to a voice of our own. Unlike them, we must deal with the stumbling block of our peripheral culture and race, which is also an opportunity. It was the insularity and remoteness of the women in/of the island that enabled them to subvert the dominant order of their time, the Franco regime – no small feat. I see a reflection of all of us in them, somehow: even when it seems like we aren’t doing anything, like we’re keeping our mouths shut, we are resisting. And oppressing too.

This is what Fanon suggests when he says that Algerian women are the object of French paternalism, and that this constitutes

their opportunity for revolutionary action. Sly, covered, they resist and subvert the colonial order *a la mûa*.<sup>\*</sup> Donning the veil becomes a possible tool of emancipation, as does removing the veil; it is a matter of identity dialectics which is inseparable from the other material aspects of the struggle. Everyone resists as best they can, and often, I believe, oppresses as best they can too.

I’m interested in the twofold nature of our colonial condition, with a mind to our practices of resistance. The colonial condition keeps us from seeing not only that these practices are at work (it seems like they don’t even exist), but also the complex way in which they operate, inflicting violence on other bodies. Our struggles – silenced, fragmented and simplified – nevertheless reveal themselves to be a space of subversion, creativity and interrelation. Being the eternally oppressed keeps us tied to the image of the good girl and the beautiful savage that we want to shake off, at least partially. We are ladies and we are beasts – although some of us are fiercer beasts than others.

Colonialism always fails

I don’t know how many times I’ve heard people say, “That’s great you ladies are finally standing up for your rights!” Normally this is said by someone from continental Europe who has come to congratulate us – often it’s a feminist who is proud of her own label. They seem not to realize that we’ve been fighting for our rights here for the past five centuries, if not more.

It’s easy to say that in France women take to the streets at the drop of a dime, while here we’re simply resigned to our fate. But is survival really a form of resignation? Resistance often finds discrete cracks to slip through. In fact, resistance isn’t a possibility, it’s a *sine qua non* condition. My thesis is this: hegemony always triumphs and, inevitably, fails. This is only a paradox if we look through the lens of hegemony, which is binary and exclusive. Something either dominates or liberates. A gesture is either one of oppression or one of emancipation. One is either the victim or the assailant.

I think that these exclusive binaries overlook the complexity of oppression, which always acts through interrelation. It’s true that ontological, epistemological and political hierarchies are reproduced through time, and in this sense hegemony emerges victorious. But it is equally true that hierarchies break down, and there are some places where they don’t even have to be broken down, since they never take hold in the first place. These are often spaces on the periphery, which are less obvious, or even secret, especially for those who are at the top

of the hierarchy. For those at the bottom, or on the fringe, or in small places, the world has always looked different.

The women of the Canary Islands are destined to inhabit a frontier land in every sense (continental allegiance is only the beginning of our long list of in-betweens). Because colonialism always fails, hegemonic femininity will always be a model sought after in order to gain status, but at the same time never fully achieved. The same is true of European identity and its racial counterpart, whiteness.

I feel that this apparently contradictory space is actually the habitat niche of an entire “border epistemology” (in the words of Walter Dignolo), in which bodies, by virtue of their “diaspora positionality” (in the words of Avtar Brah), necessarily bring about a “transmodern” conception of history (in the sense of Enrique Dussel). And one of the pillars of this conception is understanding that while the systems of oppression have become universal, resistance to them has not.

Indeed, the issues of *Mujeres en la isla* included sections related to religious or children’s matters, and for this reason they were not considered disruptive (even getting past the censors). The authors’ incursion into typically masculine subject matter is usually understood as subversive, but it is equally a practice of resistance to defy the essentially secular and adult-centered regime imposed by colonialism. To my mind, there is something interesting about their use of theology as a possible domain of liberation, or how they regarded children as possible interlocutors. In a way, feminine space is one of transmodernity, in which certain epistemological and political systems break down, and certain bodies stop emulating and discover a voice of their own.

The women of the island aren’t just fighting back when they talk about literature, but also when they talk about childhood, and especially insofar as they speak all together, at the same time, as part of a common conception of knowledge. It is here that they call into question which pathways of knowledge are legitimate, and offer a proposal of their own, based on their own island of wisdom.

I firmly believe that the territories in which nothing ever happens, those small places that get looked at, are also privileged places from which to look out, sheltered as they are from the most explicit forms of power. They are distant places and bodies, renowned for their insignificance and docility, where we nevertheless find motley crews of resistance.

<sup>\*</sup>An local expression from the Canary Islands meaning “in secret” or “on the sly.”

Works cited

Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. London and New York: Routledge.

Dussel, Enrique (2005). “Transmodernity and Interculturality. An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation,” *Transmodernity* (Spring 2012).

Fanon, Frantz (1967). “Algeria unveiled,” in *A Dying Colonialism*, New York: Grove Press, pp. 35-68.

<https://abahlali.org/wp-content/uploads/2011/04/Frantz-Fanon-A-Dying-Colonialism.pdf>

González Pérez, Teresa (2005). *Las mujeres canarias en las crónicas de viajeros*. Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas de Gran Canaria: Idea.

Machín, Macu (2022) [documentary]. *Mujeres en la isla: las otras hijas del Mestre*. Asociación Taller Lírico de Canarias.

Mignolo, Walter (2012). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Reina, María del Carmen (2018). *Mujeres en la isla*. Madrid: Mercurio Editorial.



I’ve been asked to talk about my “life experience during the 1970s and 80s.” That’s a tough one! Life isn’t a string of decades, but a continuum of past, present and future. The past fades and stretches out into the present, which, in turn, feeds off the future, off our plans for the future, off the decisions we make thinking about the future instead of the present. This means that our memories overlap in ways that can sometimes be messy. Moreover, all of this aside, it just isn’t easy to understand – or to explain – how certain chapters in our lives came about. I will try to be as concise as possible.

In 1972 I landed in New York with the idea of finding out who I was and what I really wanted to do. In the meantime, to get by, I took some exams at the UN which, if I passed them, would mean that every year I’d have work during the three months of the General Assembly. Over the two years that I ended up working there, I also began my “hands-on” training in the arts. Once I finally quit my job, this training gave way to a direct and total involvement in the art scene of the neighborhood where I had settled. I deal with this path into the arts in *Al límite del juego* [To the Limit of the Game], which came out in 1995, while I was living in LA and already at work on my next book. It’s made up of a series of profiles of unorthodox artists I was interested in, and who were all living in the same part of town – an area I’ve never fully severed ties with. Over the next decade, the eighties, I moved back and forth between the US and Spain, where I worked as a reporter and host on several TV programs. I eventually

created, directed and hosted a show of my own, *Dos en raya* [Two in a Row). From New York, I wrote about cultural affairs for different outlets back in Spain, especially the newspaper *El País*. At the beginning of the decade, I got to work on my own photographic practice, which, then as now, reflects my own experiences and interests.

*¿Cuánto dura un eco?* [How long does an echo last?] contains two of my first series. *Máxima audiencia* [Prime Time] reflects on the erotics of the image, on how we watch TV, what we pay attention to, and how we consume broadcast images. *Joyas* [Jewels] pushes the semiotics of eroticism in advertising to its natural limit. Eroticism tends to exploit – and in the eighties exclusively exploited – women’s bodies. Money is part of the equation, as it garners power, another highly erotic element.

My work always takes the form of series; this is the format that best allows me to develop an idea. Although I made an exception with *Piezas sueltas* [Loose Pieces] (2000), I’m generally not interested in working on individual pictures, no matter how beautiful they might be. I need to tackle concepts that puzzle me, and that I can work out as I take pictures. Really, almost all my work can be classified into series: my work as a curator had to do with the topics I was writing about, the books I publish cover the topics I’m studying, and my more recent photographs cover my current esthetic and vital needs: my latest series, which is still unpublished, is called *Burlando el asfalto* [Outsmarting the pavement].

# LIST OF WORKS

01. THE COMMEMORATION PARADOX

- P. 54, 55

**Paz Muro**

*Female Donkey Carrying Medals*

1975
- P. 56, 57

**Cooperativa de Cinema Alternatiu**

*Women*

1977

7 min 22 s
- P. 58, 59

**Pilar Aymerich**

*Catalan Women's Conference.*

*University of Barcelona* (from the series *The awakening*, 1975-1983)

1976
- P. 60

**Paloma Polo**

*Dulcinea*

2023

90 min
- P. 61, 62, 63

**Paloma Polo**

*Dulcinea*

2023

Giclée Dogographie Canson Barita, Print on glass

02. ARCHITECTURES OF REPRESSION

- P. 66

**Pilar Aymerich**

*Protest outside Trinidad Women's Penitentiary* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1976
- P. 67

**Pilar Aymerich**

*Demonstration of the women's committee of the El Carmelo neighborhood demanding amnesty for women* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1977
- P. 67

**Pilar Aymerich**

*Trinidad Sánchez Pacheco, a representative of the movement Dones Democràtiques de Catalunya* [Democratic Women of Catalonia], *reading a manifesto in front of Trinidad Women's Penitentiary* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1976
- P. 68

**Pilar Aymerich**

*Hair salon. Trinidad Penitentiary* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978

- P. 68

**Pilar Aymerich**

*Prisoners in yard of Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 69

**Pilar Aymerich**

*Corrections officers in yard of Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 69

**Pilar Aymerich**

*Working in the shop at Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 70

**Pilar Aymerich**

*Common sleeping quarters. Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 70

**Pilar Aymerich**

*Kitchen duty. Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 71

**Pilar Aymerich**

*Old kitchen or bathroom. Trinidad Penitentiary, Barcelona* (from the series *The Awakening*, 1975-1983)

1978
- P. 72

**Ana Teresa Ortega**

*Casa Cuna, Santa Cruz de Tenerife* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 72

**Ana Teresa Ortega**

*La Cigüëña Clinic, Valencia* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 72

**Ana Teresa Ortega**

*La Línea de la Concepción Municipal Hospital, Cádiz* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 73

**Ana Teresa Ortega**

*Les Corts Prison, Barcelona, 1939-1955* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023

- P. 73

**Ana Teresa Ortega**

*Our Lady of Almudena – Peñagrande Maternity Center, Madrid* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 73

**Ana Teresa Ortega**

*Ventas Prison, Madrid, 1939-1969* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 74

**Ana Teresa Ortega**

*Civil Hospital Our Lady of the Defenseless, Santa Cruz de Tenerife* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 74

**Ana Teresa Ortega**

*Our Lady of Aránzazu Provincial Hospital, Guipúzcoa* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 74

**Ana Teresa Ortega**

*Santa Cristina Midwife School and Health Clinic, Madrid* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 75

**Ana Teresa Ortega**

*Provincial Maternity and Foundling Center – Blue Pavilion, Barcelona* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 75

**Ana Teresa Ortega**

*Ortiz de Zárate Clinic – Arana Clinic, Vitoria* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 75

**Ana Teresa Ortega**

*Five Wounds of Our Redeemer Hospital – Blood Hospital, Seville* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 76

**Ana Teresa Ortega**

*Prison-Convent of Santa Clara, Valencia, 1939-1942* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023

- P. 76

**Ana Teresa Ortega**

*Women's Prison of Amorebieta, Vizcaya, 1939-1947* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 76

**Ana Teresa Ortega**

*San Ramón Clinic, Madrid* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 77

**Ana Teresa Ortega**

*Usparitza Clinic, Bilbao* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 77

**Ana Teresa Ortega**

*Saturrarán Prison, Mutriku-Guipúzcoa, 1938-1944* (from the series *With hints of love, I built your face. Complicit architectures* 1939-1999)

2020-2023
- P. 78, 79, 80, 81

**Anna Turbau**

*Conxo Psychiatric Hospital, Santiago de Compostela*

1977
- P. 82, 83

**Helena Lumbreras**

*Spagna 68. Today is bad but tomorrow is mine*

1968

30 min
- P. 84, 85

**Helena Lumbreras**

*The fourth estate*

1972

40 min
- P. 86

**Colita**

*Barrio Chino, Barcelona*

1969
- P. 87

**Colita**

*Barrio Chino hooker, Barcelona*

1969
- P. 88

**Colita**

*Barrio Chino hooker, Barcelona*

1969
- P. 89

**Colita**

*House of ill repute in Pedralbes, Barcelona*

1977

|                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 90, 91</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>COPEL members with self-inflicted wounds, Barcelona</i></div> <div>1978</div>                                                                                                          |
| <div>P. 92, 93</div> <div><b>Florencia Rojas</b></div> <div><i>Avenida de los Poblados, sin número</i></div> <div>2022</div>                                                                                                                 |
| <div>P. 94</div> <div><b>Coordinadora de Presos en Lucha</b></div> <div><i>Document signed in blood by members of COPEL</i> (detail of the installation <i>Avenida de los poblados, sin número</i> by Florencia Rojas)</div> <div>1977</div> |
| <div>P. 95</div> <div><b>Anonymous</b></div> <div><i>COPEL prison uprising on 18 July</i> (detail of the installation <i>Avenida de los poblados, sin número</i> by Florencia Rojas)</div> <div>1977</div>                                   |
| <div>P. 96, 97, 98, 99</div> <div><b>Marcelo Brodsky</b></div> <div><i>Resisting the Franco Regime</i></div> <div>2018</div>                                                                                                                 |
| <div>P. 100, 101, 102, 103</div> <div><b>Diego del Pozo Barriuso</b></div> <div><i>Timeline (bodies, explosions, weapons...)</i></div> <div>2021</div>                                                                                       |
| <div>P. 104, 105, 106, 107</div> <div><b>Irene de Andrés</b></div> <div><i>350 pages</i></div> <div>2023</div>                                                                                                                               |
| <div>P. 108, 109</div> <div><b>María Zárrega</b></div> <div><i>Simulating home #2</i></div> <div>2002</div>                                                                                                                                  |
| <div><b>03. BATTLEGROUNDS IN THE FIGHT FOR WOMEN'S ACCESS TO PAID WORK</b></div>                                                                                                                                                             |
| <div>P. 112, 113</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Factory workers, Barcelona</i></div> <div>1976</div>                                                                                                                                 |
| <div>P. 114</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Factory workers, Barcelona</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                      |
| <div>P. 115</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Factory workers, Barcelona</i></div> <div>1986</div>                                                                                                                                      |
| <div>P. 116</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Gathering shellfish in Boa, at the mouth of the Noia River</i></div> <div>1978</div>                                                                                                 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 117</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Gathering shellfish, Pontevedra</i></div> <div>1978</div>                                                                                                                                                                                    |
| <div>P. 118, 119</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Construction of Route AP9. Picketers in Guísamo, La Coruña</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                    |
| <div>P. 120</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Obradoiro Square. Galician National Holiday, Santiago de Compostela, 25 July</i></div> <div>1978</div>                                                                                                                                       |
| <div>P. 120</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Protest against Route AP9, Vigo</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                                                    |
| <div>P. 120</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Protest against Route AP9, Rande</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                                                   |
| <div>P. 120</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Consequences of work on Route AP9</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                                                  |
| <div>P. 120</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Construction of Route AP9</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                                                          |
| <div>P. 121</div> <div><b>Anna Turbau</b></div> <div><i>Reactions. Construction of Route AP9. Orto, La Coruña</i></div> <div>1977</div>                                                                                                                                                              |
| <div>P. 122, 123</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Protest demanding daycare centers be recognized as a fundamental right, along with scholarships and funding from the City Hall and Ministry of Education</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1976</div> |
| <div>P. 124</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Mass demonstration for the decriminalization of women's offenses, Barcelona</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1977</div>                                                                                   |
| <div>P. 124</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Protest against violence and abuse toward women</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1977</div>                                                                                                               |
| <div>P. 125</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Protest against the rape and murder of Antonia España, a young worker from Sabadell</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1977</div>                                                                           |

|                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 125</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Protest by the Feminist Coordinating Platform of Catalonia</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1977</div> |
| <div>P. 126</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Feminist Protest, Barcelona</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1976</div>                                |
| <div>P. 127</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Feminist Protest, Barcelona</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1977</div>                                |
| <div>P. 128, 129</div> <div><b>Colectivo de Cine de Clase</b> (Helena Lumbreras / Mariano Lisa)</div> <div><i>The Countryside is for Man</i></div> <div>1973-1975</div> <div>50 min</div>         |
| <div>P. 130</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1950-1952</div>                                                                                                   |
| <div>P. 131</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 131</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 131</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 131</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 132</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 132</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 133</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |
| <div>P. 133</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1945-1950</div>                                                                                                   |

|                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div><b>04. CRACKS IN THE REPRODUCTIVE BODY</b></div>                                                                                                                                                              |
| <div>P. 136, 137</div> <div><b>Cecilia Bartolomé Pina</b></div> <div><i>Margarita and the Wolf</i></div> <div>1969</div> <div>45 min 9 s</div>                                                                     |
| <div>P. 138</div> <div><b>Marisa González</b></div> <div><i>The rock screamed</i> (from the series <i>Motherhood</i>)</div> <div>1975</div>                                                                        |
| <div>P. 139</div> <div><b>Marisa González</b></div> <div><i>Still alive?</i> (from the series <i>Motherhood</i>)</div> <div>1975</div>                                                                             |
| <div>P. 140, 141</div> <div><b>Itziar Okariz</b></div> <div><i>Pissing in public or private spaces. Pissing with my daughter on Pulaski Bridge, Brooklyn, New York</i></div> <div>2004</div> <div>1 min 05 s</div> |
| <div><b>05. POLITICAL ANATOMY OF THE BODY</b></div>                                                                                                                                                                |
| <div>P. 144, 145</div> <div><b>Marisa González</b></div> <div><i>In the trap once again</i> (from the series <i>Woman Violence</i>)</div> <div>1975-2023</div>                                                     |
| <div>P. 146, 147</div> <div><b>Marisa González</b></div> <div><i>Self-portraits</i> (from the series <i>Generative Systems</i>)</div> <div>1971</div>                                                              |
| <div>P. 148, 149</div> <div><b>Marisa González</b></div> <div><i>Both</i> (from the series <i>Generative Systems</i>)</div> <div>1971</div>                                                                        |
| <div>P. 150, 151, 152, 153, 154, 155</div> <div><b>Mireia Sentís</b></div> <div><i>Prime Time</i></div> <div>1982</div>                                                                                            |
| <div>P. 156, 157, 158, 159, 160, 161</div> <div><b>Mireia Sentís</b></div> <div><i>Jewels</i></div> <div>1985</div>                                                                                                |
| <div>P. 162, 163</div> <div><b>Miriam Durango</b></div> <div><i>Cognitive Body</i></div> <div>1997</div>                                                                                                           |
| <div>P. 164, 165</div> <div><b>Juan Hidalgo</b></div> <div><i>Roses, green mirror and condom</i></div> <div>1997</div>                                                                                             |

|                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 166, 167, 168, 169</div> <div><b>Jana Leo</b></div> <div><i>Private Booth: On the edge of looking</i></div> <div>1996</div> <div>Installation at Galería Buades, Madrid</div> <div>2 h 42 min 37 s</div> |
| <div>P. 170</div> <div><b>Jana Leo</b></div> <div><i>Deadly Stigmata I</i></div> <div>1994</div>                                                                                                                 |
| <div>P. 170</div> <div><b>Jana Leo</b></div> <div><i>Deadly Stigmata II</i></div> <div>1994</div>                                                                                                                |
| <div>P. 171</div> <div><b>Jana Leo</b></div> <div><i>Deadly Stigmata III</i></div> <div>1994</div>                                                                                                               |
| <div>P. 172, 173</div> <div><b>Cabello / Carceller</b></div> <div><i>Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)</i></div> <div>2004</div> <div>32 min 50 s</div>                                                |
| <div>P. 174</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1943-1945</div>                                                                                                                  |
| <div>P. 174</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1952-1955</div>                                                                                                                  |
| <div>P. 175</div> <div><b>Maruja Roca</b></div> <div><i>Untitled</i></div> <div>1943-1945</div>                                                                                                                  |
| <div>P. 176, 177</div> <div><b>Costa Badía</b></div> <div><i>Scar</i></div> <div>2016</div>                                                                                                                      |
| <div>P. 178</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Confessions of a Diva: Maruja Torres, Christa Leem and Ángel Pavlovsky, Barcelona</i></div> <div>1976</div>                                                   |
| <div>P. 178</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Confessions of a Diva: Terele Pávez and Ángel Pavlovsky, Barcelona</i></div> <div>1976</div>                                                                  |
| <div>P. 178</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>King Kong and his lover, Barcelona</i></div> <div>1980</div>                                                                                                  |
| <div>P. 178</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Ocaña and Camilo. Studio session</i></div> <div>1977</div>                                                                                                    |
| <div>P. 179</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Barcelona at night</i></div> <div>1978</div>                                                                                                                  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 180, 181</div> <div><b>URA / UNZ</b></div> <div><i>Beauties and Beasts</i></div> <div>1984</div> <div>Poisson Soluble Hall. Madrid.</div> <div>With the collaboration of 7º Sello.</div> <div>Video of the RTVE program <i>Tiempos Modernos</i> by Agustín Tena</div> <div>3 min 21 s</div> |
| <div>P. 182</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Carmen Amaya dancing in Los Tarantos, Barcelona</i></div> <div>1963</div>                                                                                                                                                                        |
| <div>P. 182</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Carmen Amaya on the set of Los Tarantos, Barcelona</i></div> <div>1963</div>                                                                                                                                                                     |
| <div>P. 183</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Carmen Amaya, honorary queen of the Palafrugell Spring Festival (Girona)</i></div> <div>1963</div>                                                                                                                                               |
| <div>P. 184</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Mosque of Córdoba</i></div> <div>1969</div>                                                                                                                                                                                                      |
| <div>P. 185</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Gypsies on Somorrostro beach, Barcelona</i></div> <div>1963</div>                                                                                                                                                                                |
| <div>P. 185</div> <div><b>Colita</b></div> <div><i>Gypsy party on Montjuïc, Barcelona</i></div> <div>1963</div>                                                                                                                                                                                     |
| <div>P. 186, 187</div> <div><b>Martha Graham</b></div> <div><i>Deep song</i></div> <div>1937/1988</div> <div>Choreography and costume design: Martha Graham</div> <div>Music: Henry Cowell</div> <div>Dancer: Terese Capucilli</div> <div>5 min 57 s</div>                                          |
| <div>P. 188</div> <div><b>Gerda Taro</b></div> <div><i>Children washing at sinks, Spain</i></div> <div>1936</div>                                                                                                                                                                                   |
| <div>P. 189</div> <div><b>Gerda Taro</b></div> <div><i>Refugees from Málaga in Almería, Spain</i></div> <div>1937</div>                                                                                                                                                                             |
| <div>P. 189</div> <div><b>Gerda Taro</b></div> <div><i>Republican militiawomen training on the beach, outside Barcelona</i></div> <div>1936</div>                                                                                                                                                   |
| <div>P. 190, 191</div> <div><b>Lola Lasurt</b></div> <div><i>Rehearsal for Deep Song. Frieze n°2; falls</i></div> <div>2022</div>                                                                                                                                                                   |

|                                                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div>P. 192, 193</div> <div><b>Aimée Zito Lema</b></div> <div><i>13 Shots</i></div> <div>2018</div>                                                                                                                                                            |
| <div>P. 194, 195</div> <div><b>Aimée Zito Lema</b></div> <div><i>13 Shots</i></div> <div>2018</div> <div>18 min</div>                                                                                                                                          |
| <div>P. 196, 197</div> <div><b>Darío Villalba</b></div> <div><i>The tear</i></div> <div>2007</div>                                                                                                                                                             |
| <div>P. 198, 199</div> <div><b>Maribel Domènech</b></div> <div><i>42 vertebrae at ground level</i></div> <div>1993</div>                                                                                                                                       |
| <div>P. 200, 201</div> <div><b>Maribel Domènech</b></div> <div><i>Neither sky blue nor eternal</i></div> <div>1993</div>                                                                                                                                       |
| <div><b>06. OTHER ROLE MODELS: THE WOMEN IN THE PORTRAITS</b></div>                                                                                                                                                                                            |
| <div>P. 204</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Montserrat Roig among the ruins of the former Casino of Barcelona in Collserola. Photo for her first novel, Ramona adèu</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1972</div> |
| <div>P. 205</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>María Aurelia Capmany at her house on calle Mallorca in Barcelona</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1971</div>                                                       |
| <div>P. 206, 207</div> <div><b>Pilar Aymerich</b></div> <div><i>Lola Anglada in Tiana, Barcelona</i> (from the series <i>The Awakening, 1975-1983</i>)</div> <div>1978</div>                                                                                   |
| <div>P. 208, 209</div> <div><b>Manuel López</b></div> <div><i>María Casares at a tribute to Agapito Marazuela, Segovia</i></div> <div>1976</div>                                                                                                               |
| <div>P. 210, 211</div> <div><b>Teresa Correa</b></div> <div><i>Museum Storerooms</i></div> <div>1998-2015</div>                                                                                                                                                |

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife  
**Rosa Elena Dávila Mamely**

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes  
**José Carlos Acha Domínguez**

EQUIPO DE TEA TENERIFE  
ESPACIO DE LAS ARTES

Director Artístico  
**Gilberto González**

Gerente  
**Jerónimo Cabrera Romero**

Conservador de la Colección  
**Isidro Hernández Gutiérrez**

Conservador de Exposiciones Temporales  
**Néstor Delgado Morales**

Director de Mantenimiento  
**Ignacio Faura Sánchez**

Departamento de Actividades y Audiovisuales  
**Emilio Ramal Soriano**

Departamento de Educación  
**Paloma Tudela Caño**

Departamento de Producción  
**Estíbaliz Pérez García**

Área Jurídica  
**María José Fernández de Villalta Calamita**

Diseño Gráfico  
**Cristina Saavedra** (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Jefe de Mantenimiento  
**Francisco Cuadrado Rodríguez**

Asistencia a la Gerencia  
**María Milagros Afonso Hernández**

Auxiliar Administrativo  
**Isabel García Dorta**

CENTRO DE FOTOGRAFÍA  
ISLA DE TENERIFE (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT  
**Rosa Hernández Suárez**

Departamento Técnico CFIT  
**Emilio Prieto Pérez**

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT  
**Sara Lima** (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones  
**Vanessa Rosa Serafin** (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Comunicación  
**Mayte Méndez Palomares** (A.E.G.B.)

Programas Públicos  
**Estefanía Martínez Bruna** (A.E.G.B.)

|                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>FOTONOVEMBRE 2023</b>                                                                                                                                                                                        |
| SERVICIOS EXTERNALIZADOS<br>Equipo ¿Cuánto dura un eco?                                                                                                                                                         |
| Dirección<br><b>Violeta Janeiro Alfageme</b>                                                                                                                                                                    |
| Curaduría<br>Sección oficial<br><b>Violeta Janeiro Alfageme</b>                                                                                                                                                 |
| Curaduría <i>Imágenes de la memoria</i><br>Ciclo de cine<br><b>Ane Rodríguez Armendariz</b>                                                                                                                     |
| Coordinación general<br><b>Paula Eslava Jaime</b>                                                                                                                                                               |
| Diseño de montaje<br><b>Marta de la Fe</b>                                                                                                                                                                      |
| Producción<br><b>Estefanía Martínez Bruna</b> (A.E.G.B.)<br><b>Aurembiaix Ainsa Bertran</b><br><b>Miu Horemans</b><br><b>Joel Peláez Amador</b><br><b>Barbara Narelys Hernández Calero</b>                      |
| Apoyo a la producción<br><b>Amanda Valdivia Plasencia</b>                                                                                                                                                       |
| Coordinación Documentación<br>y Producción<br><b>Sara Lima</b> (Promoción y Desarrollo<br>de Eventos Canarias SL)                                                                                               |
| Imagen de la bienal, diseño gráfico<br>y maquetación<br><b>Alex Gifreu</b>                                                                                                                                      |
| Difusión y Comunicación<br><b>Mayte Méndez Palomares</b> (A.E.G.B.)                                                                                                                                             |
| Web<br><b>Abanico Networks S.L.</b>                                                                                                                                                                             |
| Registro<br><b>Vanessa Rosa Serafin</b> (Promoción<br>y Desarrollo de Eventos Canarias SL)                                                                                                                      |
| Equipos de montaje<br><b>Jorge Méndez</b><br><b>Patricia Vara Mora</b><br><b>Humberto Montelongo Segura</b><br><b>Fernando Pérez</b><br><b>Abraham Riverón</b><br><b>Óscar Hernández</b><br><b>Israel Pérez</b> |
| Asistencia audiovisual<br><b>Avisuales</b><br><b>Simone Marín</b>                                                                                                                                               |
| Transportes<br><b>Arteri</b><br><b>WPAS</b><br><b>SEUR</b>                                                                                                                                                      |
| Impresión<br><b>La Cámara Espacio Fotográfico</b>                                                                                                                                                               |
| Enmarcación<br><b>El Cuadro</b><br><b>Cuadros Torres</b><br><b>Tramunt</b>                                                                                                                                      |
| Seguros<br><b>Aon</b>                                                                                                                                                                                           |
| Pintura<br><b>Angel Vergilio</b><br><b>Acaymo Padrino</b>                                                                                                                                                       |

|                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>EQUIPO DE TEA TENERIFE<br/>ESPACIO DE LAS ARTES</b>                                                        |
| Coordinación general<br><b>Néstor Delgado Morales</b> (Conservador<br>de Exposiciones Temporales)             |
| Administración<br><b>Rosa Hernández Suárez</b>                                                                |
| Diseño gráfico y maquetación<br><b>Cristina Saavedra</b> (S.A. de Cultura<br>del Cabildo Insular de Tenerife) |
| Asistencia técnica<br><b>Emilio Prieto Pérez</b>                                                              |

|                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>PUBLICACIÓN</b>                                                                                                                                                                                                                                      |
| SERVICIOS EXTERNALIZADOS                                                                                                                                                                                                                                |
| Proyecto editorial<br><b>Violeta Janeiro Alfageme</b>                                                                                                                                                                                                   |
| Coordinación editorial<br><b>Paula Eslava Jaime</b>                                                                                                                                                                                                     |
| Diseño y maquetación<br><b>Alex Gifreu</b>                                                                                                                                                                                                              |
| Edición de textos<br><b>Merche Comabella Marcos de León</b><br><b>Violeta Janeiro Alfageme</b><br><b>Larisa Pérez Flores</b> (Universidad<br>del Atlántico Medio)<br><b>Ane Rodríguez Armendariz</b><br><b>Mireia Sentís</b><br><b>Paloma Uría Ríos</b> |
| Traducciones<br><b>Nicholas F. Callaway</b>                                                                                                                                                                                                             |
| Revisión<br><b>Lavadora de textos</b>                                                                                                                                                                                                                   |
| Impresión y fotomecánica<br><b>Grâfiques Trema</b>                                                                                                                                                                                                      |
| <b>EQUIPO DE TEA TENERIFE<br/>ESPACIO DE LAS ARTES</b>                                                                                                                                                                                                  |
| Producción editorial<br><b>TEA Tenerife Espacio de las Artes</b>                                                                                                                                                                                        |
| Coordinación editorial<br><b>Néstor Delgado Morales</b>                                                                                                                                                                                                 |
| Depósito Legal<br><b>TF-1001-2023</b>                                                                                                                                                                                                                   |
| ISBN<br><b>978-84-127288-2-8</b>                                                                                                                                                                                                                        |
| © de los textos, sus autoras<br>© de las imágenes, sus autores<br>© de la edición, TEA Tenerife<br>Espacio de las Artes, 2023                                                                                                                           |

**CRÉDITOS DE LAS OBRAS**

Aimée Zito Lema, Tegenbosch-vanvreden, Amsterdam & The Goma, Madrid. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa y Tent Rotterdam. Obra comisionada por el museo Gulbenkian en el contexto del European cooperation project 4Cs Fotografía de Aad Hoogendoorn: pp. 192–195

Archivo Colección Espíritu-materia. Fotografía de Pablo Linés: 196–197

© Archivo Colita fotografía: pp. 86–91, 112–115, 178–179, 182–185

© Anna Turbau: pp. 78–81, 116–121

Archivo COPEL: p. 94

Archivo de José Antonio Mera: pp. 174–175

Archivo familiar Maruja Roca: pp. 130–133

Archivo Paz Muro. Cesión Museo La Neomudéjar: pp. 54–55

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife: pp. 108–109

Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes / Cabildo Insular de Tenerife: pp. 162–163

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife: pp. 164–165, 208–211

Colección Filmoteca de Cataluña, depósito Helena Lumbreras, 1988 2CR 02191: pp. 82–83

Colección Filmoteca de Cataluña, depósito Helena Lumbreras, 1987 2CR 03176: pp. 84–85

Colección Filmoteca de Cataluña. Depósito Helena Lumbreras, 1988 2CR 03179: pp. 128–129

Colección Filmoteca de Cataluña, depósito Martí Valls, 1994 2CR 06232: pp. 56–57

Colección Filmoteca Española: pp. 136–137

Colección Museo Centro de Arte Dos de Mayo: pp. 166–167, 170–171

© Florencia Rojas, 2022 Colección Museo Centro de Arte Dos de Mayo: pp. 92–93

Maribel Domènech. Fotografías de Miguel Ángel Valero: pp. 198, 199, 200, 201

Fotografías tomadas en el Archivo de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla-UCM y cortesía del artista. Este proyecto ha sido producido gracias a las Ayudas para la promoción del arte contemporáneo español 2022. Fotografía de instalación de Mismo Visitante: pp. 104–107

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>PATROCINIO</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Fundación Mapfre Canarias<br>Gobierno de Canarias                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>COLABORACIÓN</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Agüita Arte Contemporáneo<br>Archivo Colección espíritu-materia<br>Archivo Colita Fotografía<br>Archivo COPEL<br>Archivo familiar Maruja Roca<br>Archivo José Antonio Mera<br>Ayuntamiento de Candelaria<br>Ayuntamiento de Güímar<br>Ayuntamiento de Los Realejos<br>Ayuntamiento de Granadilla<br>Ayuntamiento de Santa Cruz<br>de Tenerife<br>Galería Bibli<br>Colección COFF Ordóñez-Falcón<br>de Fotografía<br>Colección Museo Centro de Arte<br>Dos de Mayo<br>Filmoteca de Catalunya<br>Filmoteca Española<br>Galería Freijo<br>Galería Leyendecker<br>Gobierno de Canarias<br>International Center of Photography<br>Martha Graham Dance Company<br>Museo La Neomudéjar. Archivo<br>Paz Muro<br>Museo de Bellas Artes Santa Cruz<br>de Tenerife<br>Museu Calouste Gulbenkian<br>SINPROMI Sociedad Insular para<br>la Promoción de las Personas<br>con Discapacidad S.L.<br>Tegenboschvanvreden, Amsterdam<br>The Goma, Madrid |

|                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>AGRADECIMIENTOS</b>                                                                                                                             |
| Archivo Colita Fotografía<br>Merche Comabella Marcos de León<br>J.M. Martí Rom<br>Paloma Polo<br>Daniel Pont<br>Martí Valls<br>Multicines Tenerife |



