

Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo

Rosa García Rayego

En el principio de democratismo de Rousseau es donde la inferioridad moral de las mujeres iniciará su andadura. En *El Emilio* o *De la Educación* (1762), Rousseau muestra su ideal e ciudadano, derivado de la teoría del sujeto, procedente del racionalismo, como postura fundante de la Modernidad. Según Rousseau, las mujeres no podían ser consideradas sujetos, ya que no eran imparciales, ni equitativas y no podían universalizar, por ello, sólo podían ser educadas como complemento del hombre ya que al ser moralmente inferiores no podía reconocérseles dicho estatuto. Su función había de desarrollarse, por tanto, en el espacio doméstico y, desde ahí, debían ser las reproductoras de aquellos que eran iguales, sin serlo ellas mismas. La mujer personificaba, asimismo, el mal, que es la pasión, el instinto, en cuanto a “lo otro” de la razón. Si deseo-naturaleza-instinto no podían extirparse, al menos, podían domeñarse a través de la razón: razón y mesura habían de dominar la pasión y el deseo sin límites “natural” en la mujer (Amorós, 1995). La fidelidad y la castidad de la mujer - relegadas a la esfera de lo privado, en el matrimonio y defendidas a ultranza por Rousseau y sus seguidores - ya habían sido previamente explicitadas en *Moll Flanders* (1722): aquí Daniel Defoe mostró el fatal destino al que conducía el concepto de mujer independiente encarnado en el personaje de Moll Flanders que da título a la novela. También Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* (1719) había propuesto una metáfora de las relaciones matrimoniales perfectas ya que el personaje del nativo Viernes - a quien Robinson pone nombre, a semejanza de Dios que creó al hombre en Viernes - aparece totalmente feminizado en la novela. Dicha feminización se hace patente en la propia

interacción entre él (como metáfora de la mujer fiel) y Robinson (como metáfora del esposo dictador benevolente). El balance de la relación amo-criado puede verse aquí como metáfora del matrimonio y, en palabras de Domínguez Martín, esto debió convencer a Rousseau de que esta novela era “el mejor tratado de educación natural”, el primer texto que leería su *Emilio* (Domínguez Martín, 24-5). La presentación de un mundo en el que la diferencia entre sexos quedaba ya firmemente establecida tiene en la pintura de Jacques-Louis David, *El Juramento de los Horacios* (1785), plena realización. No sólo existen en esta obra

“claras distinciones entre las figuras varoniles que, erguidas y con los músculos tensos, juran fidelidad ante las espadas desenvainadas, y las figuras femeninas desmayadas y llorosas, sino que la composición entera reforzaba la separación en la obra en esfera masculina y esfera femenina” (Chadwick, 1996 [1990], 171-72).

Las figuras femeninas se hallan en este cuadro comprimidas en un porche, cuyo espacio poco profundo las reduce a un solo arco, mientras las figuras masculinas ocupan el espacio central de la composición. El amplio despliegue de imágenes de la familia y el cambio que, en la iconografía de la pintura, sufría la sensual libertina de comienzos del XVIII, transformada, a finales del mismo siglo, en una tierna madre demostraba el calado del mensaje de Rousseau (op. cit., 166-68).

Contra las ideas de Rousseau se alzarán, en el siglo XVIII, las voces de la primera ola del Feminismo; además de la de Olympia de Gouges¹ que, en su *Declaración de Derechos*, reivindica el Feminismo como género discursivo político desde un democratismo igualitarista, también la de Mary Wollstonecraft, vindicando el

¹ Véase el interesante estudio que Oliva Blanco Corujo hace de esta autora. *Olimpia de Gouges (1748-1793)*. Biblioteca de Mujeres, nº 21. Madrid: Ediciones del Orto.

género y afirmando que no es legítima ninguna exclusión en razón del sexo, ya que éste no aparta a las mujeres de lo humano.

La misoginia de Rousseau, aliada con el Naturalismo de Shopenhauer daría lugar a las prácticas de estereotipia que conocemos - ya en el siglo XIX - con el nombre de misoginia romántica. Y es, precisamente en el siglo XIX, cuando los grandes pensadores se ocuparán de la dimorfia sexual y declararán natural la desigualdad entre lo sexos (Valcárcel, 1998). La figura de la mujer doméstica en Rousseau se encarnará literariamente en la *Pamela* de Richardson, en su *Clarissa*, o en las múltiples tipologías del alma bella, abnegada y melancólica que se detectan en los personajes femeninos de las novelas del XVIII como la Otilia y Carlota en *Las Afinidades Electivas*, de Goethe. El ideal rousseauiano de “lo femenino”, madre y esposa virtuosa del sujeto-ciudadano-varón, es decir, *El Ángel del Hogar* (Coventry Patmore, 1885), con las virtudes de renuncia, domesticidad y castidad definirían estereotipadamente al sexo femenino en el siglo XIX. La pintura victoriana destaca en este siglo los aspectos moralizantes sobre la vida cotidiana: cuadros sobre la vida hogareña, noviazgos, virtudes cristianas y los peligros de su transgresión conformaban actitudes firmemente asentadas. El encierro de la mujer en el hogar como en un santuario contribuyó a la aparición de representaciones femeninas a modo de *madonnas* al tiempo que la estabilidad de los hogares victorianos se asentaba en parte en la existencia de la prostitución (Chadwick, 1996 [1990], pp. 180-88).

“Las imágenes de la prostitución, igual que los sentimientos moralizantes de la pintura de interior, centraron la atención en una de las facetas más complejas y ambivalentes del pensamiento victoriano : la actitud hacia la sexualidad femenina. Esta cuestión convergerá también con los discursos sobre medicina, vivisección, pornografía e imaginería animal - las representaciones de

animales simbolizan con frecuencia los vicios y virtudes femeninos - y dejarán al descubierto algunos de los modos en que funcionó la representación en la construcción de la sexualidad femenina” (op.cit., 189).

En esta época las escritoras británicas y norteamericanas se vieron obligadas a encontrar medios indirectos que, sin cuestionar abiertamente la ideología social de la época, lograran traducir su disconformidad y malestar con la naturaleza sagrada de los papeles de esposa y madre. Así, la escritura oblicua, irónica y subversiva, que era preciso leer entre líneas ; los recursos esquizoides de imagería al principio, y de lenguaje y voz narrativa más tarde; el encarcelamiento de las protagonistas en mansiones ancestrales y su locura psicótica, irían traduciendo con fuerte intensidad dramática el dilema psico-social de la búsqueda de auto-identidad de las mujeres dentro del patriarcado (Christ, 1980). Dentro de esta escritura, cabe encuadrar - siguiendo la orientación crítica, ya clásica, de Gilbert y Gubar (1979) - a escritoras como Mary Shelley en *Frankenstein*, Emily Brontë en *Cumbres Borrascosas*, Charlotte Brontë en *Jane Eyre* y la obra de la poeta norteamericana Emily Dickinson ; así como ya en el siglo XX el *Orlando* de Virginia Woolf y el poemario *Ariel* de Sylvia Plath².

Es precisamente a finales del siglo XIX, tras la influencia del movimiento sufragista (Seneca Falls, 1848), y debido a la influencia de psiquiatras, psicólogos y ginecólogos, cuando la imagen del “ángel victoriano”, aquella mujer sumisa, promovida también por los prerrafaelistas, se transformará en la fantasía masculina en la del “ser inválido”. A este respecto, cabe citar el relato “El Empapelado Amarillo”, 1892, de la escritora norteamericana Charlotte Perkins Gilman. En este texto, autobiográfico, se

² El volumen *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, junto con el de Ellen Moers, *Literary Women* (1976) y el de Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977) son los estudios clave, que a finales de los setenta constituyen, en palabras de Toril Moi, “La mayoría de edad de la crítica feminista anglosajona”. Dichos trabajos resaltan que la literatura escrita por mujeres constituye una tradición literaria específicamente femenina que dichas autoras entienden como una “subcultura”. Toril Moi (1988) en *Teoría Literaria Feminista*, Madrid: Cátedra, lleva a cabo un trabajo de revisión de la crítica feminista angloamericana (pp. 35-101), así como de la teoría literaria feminista francesa (101-174).

describe el caso de una crisis nerviosa que sufre la narradora y, que tras los cuidados de su marido, médico, terminará en locura (García Rayego, 1999, 16-17)³.

El movimiento sufragista sacó a la luz los numerosos problemas a los que se enfrentaban las mujeres desde ámbitos sociales, económicos y psicológicos e hizo que se llevase a cabo un gran esfuerzo para documentar la situación de las mismas, al tiempo que se alzó contra la ciencia, la política y la jurisprudencia, avalistas de la exclusión “natural” de las mujeres. No obstante, y aunque a finales del XIX, las mujeres irían ya rechazando su papel “sagrado”, la publicación de *El Despertar* de la novelista norteamericana sureña Kate Chopin en 1899 vino a demostrar hasta qué punto la visión imperante condenaba que este papel “sagrado” se cuestionara de manera explícita. La doble rebelión, física y moral de Edna Pontellier, personaje central de la novela, y su intento de búsqueda de identidad que culminan en el suicidio, muestran el riesgo que conllevaba el despertar social y sexual de las mujeres. Así, dos clásicos de la literatura norteamericana de la época, *El Despertar* y “El Empapelado Amarillo” son aún bastante pesimistas acerca de la integración de las mujeres de pleno derecho en el universo (Gilbert y Gubar, 1985, 968)⁴.

Las imágenes de “ángel” y “mujer-locu” cederían paso - a finales del XIX y principios del XX - a otras dos: la de “mujer fatal” y “mujer nueva”. La figura de la “mujer fatal” se hereda de la tradición libertina de Sade, de cuya imagen de la mujer

³ Este ser inválido se corresponde con el modelo de “mujer histérica”. Como afirma Asun Bernárdez “con la formalización de la histeria se reduce a patología todo el comportamiento desviado femenino. [Según la teoría de Freud] la histeria se debe a la incapacidad de las mujeres para sublimar las represiones sexuales en la creación artística o en los trabajos intelectuales”. Bernárdez, Asun en “Espacio Expresivo y Cuerpo extremo...” p. 35 (citado en la bibliografía).

⁴ Beatriz Porqueres ha estudiado a las mujeres artistas del siglo XVIII y XIX en *Reconstruir una tradición. Las Artistas en el Mundo Occidental*. Entre las pintoras más destacadas del XVIII Porqueres se refiere a Elisabeth Vigée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard (Francia). Asimismo, Rosalba Carriera y Giulia Lama - italianas -, Angelica Kauffman - suiza - y Anna Dorothea Lisiewska-Therbusch -alemana-, entre otras, las pintoras reseñadas por esta autora (pp. 114-124). En lo que respecta al XIX destacan las figuras de las impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassatt, entre otras (pp. 125-130). Véase, asimismo, CHADWICK, Whitney, 1999 (1990) *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino (pp. 139-251)

profana y prostituta son deudoras tanto la óptica de la misoginia romántica, así como la de la mujer profetizada en el surrealismo francés. Los estereotipos positivos y negativos en torno a la mujer en el movimiento surrealista responden a una idea de la misma como objeto del deseo del hombre y funcionan como símbolos de lo que se halla prohibido para ellas: poder, trabajo y creatividad (Villegas, 2000, 90). Así, dentro del polo positivo aparece la imagen de la mujer-flor, asociada a la naturaleza, estereotipo éste que se dará también en el movimiento expresionista y en las pinturas de Matisse y Derain, en los que la mujer y el paisaje (sol, agua, etc) “actúan como metáforas del paraíso” (L.F. Cao, 2000, 35). La asociación mujer/naturaleza, esencial en el arte del siglo XIX, se da en los cuadros de Gauguin y Klimt, pero en el último caso permanecen “encerradas en la propia naturaleza, como en las vitrinas de los museos de ciencias naturales” (op. cit.). La imagen de la virgen-niña, mujer-fruto de la naturaleza, es decir, objeto de consumo, se halla bien reflejada, por otra parte, en la poesía del surrealista Paul Elouard.

Dentro del polo negativo y en el marco del surrealismo el espectro de estereotipos es amplio: así, la mujer-vidente que tiene poderes fatales, emparentada con la mujer-bruja, dueña de un poder mágico que embruja al hombre. También, la mantis-religiosa, como en las pinturas y dibujos de Max Ernst, Hans Bellmer, Renè Magritte y Salvador Dalí, figura que aterroriza a los hombres y, finalmente, la mujer fatal representada en los cuadros de Dalí (Villegas, 2000, 90-92).

Las famosas muñecas del pintor y dibujante surrealista Bellmer, reflejo de un universo perturbador, remiten a la “muñequización” de las mujeres para reflejar temores ancestrales. Ya en el siglo XIX Freud eligió la muñeca Olympia del cuento de Hoffman

“El hombre de arena” para realizar un estudio de “lo siniestro” (Bernárdez, 2000)⁵. La idea de la mujer como creación del hombre nos remite a épocas míticas. Así, Atenea surge de la cabeza de su padre, Zeus; Galatea fue inventada por Pigmalión y a Pandora le insufló vida el hijo de Zeus, Hefesto. Pandora, la primera mujer, “perdición para los hombres”, “el bello mal”, abrirá, sin permiso, la caja que había recibido de los dioses diseminando por el mundo los males de la Vejez, Fatiga, Enfermedad, Locura, Vicio, etc...; males que vienen afligiendo desde entonces al género humano (Domínguez Martín, 2000).

La poderosa imagen de la mujer fatal y su asociación con la esencia misma del “eterno femenino”, reforzada por los estudios de Freud sobre psicopatología sexual femenina, encuentran también eco en la adaptación operística que Strauss hace de la Salomé de Oscar Wilde, “criatura turbulenta, movida por los impulsos sexuales, incontrolable y peligrosa” que se halla representada en numerosos cuadros de la época como “alegoría de la muerte” (Sancho, 1995, 112).

La segunda figura mencionada, la “mujer nueva”, se heredó del movimiento sufragista y se caracterizaba como la intelectual liberada, escritora o artista, que solía llevar la destrucción, implícita en su propia ambición. Piénsese, por ejemplo, en el personaje de Gudrun Brangwen en *Mujeres Enamoradas* de D.H. Lawrence, que conducirá a la muerte a uno de los personajes masculinos centrales de la novela. Esta mujer nueva “es una mujer activa que lleva el pelo y la falda más cortos, una mujer que practica el deporte, que conduce coches, que baila el charleston o el tango y que manifiesta en todo una independencia de criterio inaudita hasta entonces” (Serrano, 2000, 63). Este tipo de mujer se halla immortalizado, entre otras, en las novelas e historias cortas de Scott Fitzgerald.

⁵ Véase también a este respecto Bernárdez, Asun (1999) en “Espacio Expresivo y Cuerpo Extremo...” donde resalta la visión siniestra de lo orgánico que transmiten los artistas como un rasgo esencial en lo que se refiere a las representaciones del cuerpo (p. 37).

Imágenes de mujeres ajadas, cercanas a la prostitución y en total decadencia configuran el estereotipo de la segunda generación de artistas expresionistas y de la figuración realista alemana de los años 30 - Grosz, Dix, Beckman -, personificando simbólicamente un sistema capitalista que necesita urgentes cambios sociales (L.F. Cao, 2000, 39). Pérez Gaudi en su artículo “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad” ha destacado cómo, asimismo, algunos movimientos vanguardistas de principios de siglo - expresionismo, surrealismo - habían utilizado la imagen de niñas adoptando un rol de adultas ; es el caso del pintor Degas (2000, 85).

Paralelamente, las imágenes de las mujeres como seres frustrados se extendía a finales del XIX y principios del XX, aplicada, especialmente, al caso de las escritoras y, sobre todo, al de las poetas, así como al de las mujeres músicas que en la composición fueron ignoradas, ridiculizadas o tachadas de insípidas⁶. La composición musical se utilizaba también para representar las imágenes de las mujeres desde la imaginación masculina: “imágenes idealizadas” o “imágenes de maldad”, miedos, nostalgias y ansiedades de los hombres se proyectaban en la música a través de asociaciones verbales, destacando el principio masculino - grandes intervalos e instrumentos de percusión y aire-, y el principio femenino - melodías líricas, flautas, arpas, música de cámara e instrumentación delicada (Rieger, 1985, 139-40). Asimismo, en las artes plásticas, las mujeres eran copistas esforzadas, imitadoras fieles, pero nunca creadoras, genios, innovadoras. Las formas redondas, colores suaves, exceso de adorno, de

⁶ Para el caso de las mujeres poetas, véase García Rayego, Rosa “Líneas críticas en torno a la poesía angloamericana escrita por mujeres” (pp. 13-27) en García Rayego, Rosa y Sánchez-Pardo, Esther *De Mujeres, Identidades y Poesía*. Madrid: horas y HORAS. Este ensayo, que abre el volumen, revisa la poética femenina angloamericana del siglo XX y arranca desde el siglo XIX cuando las mujeres poetas, asimiladas a la naturaleza y excluidas de la cultura, debido fundamentalmente al mito de la trascendencia romántica, hubieron de luchar por intentar alcanzar su propia identidad poética. La etapa modernista, los años 50 y 60, así como los años 70 en el panorama de la poesía angloamericana escrita por mujeres se hallan compendiadas en el citado ensayo. Para el caso de las mujeres músicas véase ADKINS CHITI, Patricia, 1995. *Las Mujeres en la Música* (pp. 205-396). Aquí se recogen las biografías de mujeres músicas (cantantes, compositoras, instrumentistas, etc... desde la Antigüedad hasta nuestros días. Asimismo, el apéndice de Maria Luisa Ozaita (pp. 399-434) recoge a las compositoras españolas desde el siglo XIX hasta la actualidad.

decoración, de sentimentalismo, debilidad en el trazo, blandura, tamaños reducidos, etc... son, en palabras de Amparo Serrano (2000, 25), las categorías estilísticas atribuidas a las mujeres desde el canon masculino.

Las imágenes de mujeres dominadas por el instinto sexual - como en el caso de Molly Bloom., en *Ulises* de James Joyce - o las figuras de las prostitutas del escritor norteamericano Henry Miller, denominadas “coños” irían apareciendo en la fantasía masculina de los escritores angloamericanos en la etapa modernista. Cobra también importancia en esta época la figura de la “mujer-fuerte”, la “madre-castradora”, como en algunos personajes femeninos de las novelas de D.H. Lawrence.

Mientras estas falsas imágenes iban ocupando el espacio de la fantasía de los varones, las mujeres exploraban el mundo profesional, político y económico, así como el mundo del arte. Escritoras modernistas como Virginia Woolf, May Sinclair o Dorothy Richardson rehacían la creatividad de forma que reflejara sus propias experiencias, al tiempo que revisaban las convenciones patriarcales. En *Al Faro*, V. Woolf reflexiona sobre el tiempo y la creación artística por medio de la pintora Lily Briscoe. Con este personaje nos adentramos en los conflictos del proceso creativo y, particularmente, en los problemas de la mujer artista, en la dificultad de conciliar ambas realidades. Así, ajenas a la teorización que los movimientos vanguardistas tenían sobre ellas, las artistas se volvieron hacia su propia realidad ; las surrealistas Leonora Carrington, Frida Kahlo, Maruja Mallo o Remedios Varo y la pintora ultraista Norah Borges, así como las poetas españolas del 27, recurrieron a sus propias vivencias para plasmar sus representaciones artísticas, realizando “un arte con mucha fantasía, fluidez y fuerza narrativa” (Villegas, 2000, 92)⁷. Las mujeres artistas representaron un papel

⁷ A este respecto puede consultarse la *Antología de Poetisas del 27*. Edición, introducción y notas de Emilio Miró. Madrid: Castalia. Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y Carmen Conde son las poetas antologadas por Emilio Miró. Beatriz Porqueres en *Reconstruir una*

activo en la transición de la vieja guardia a la vanguardia. Una parte de estos cambios se halla en los tipos de temas que las mujeres creyeron poder abordar con libertad - sobre todo, el desnudo -. Es el caso de las pinturas de Suzanne Valadon, Lotte Lorestein y Alice Neel. Asimismo, los autorretratos de Alice Bailly, Gabriele Münster y Frida Kahlo transmiten las opiniones particulares de estas artistas respecto a lo que debía ser un retrato (Fisher Sterling, 1995, 120-21)

Mientras tanto, y siguiendo a Annete Khun, la narrativa clásica de Hollywood intentaba devolver a la mujer “a su sitio”: conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar, enamorarse, “atrapar a su hombre”, casarse, o aceptar cualquier otro papel femenino “normativo” (1991, 48-49). Por otro lado, el cine ofrece al mismo tiempo imágenes de mujeres extraordinarias y emancipadas encarnadas por M. Dietrich, K. Hepburn, J. Crawford o B. Davis, cuyo status de mujeres excepcionales debilitaba su valor político. Entre ambas imágenes Molly Haskell observa una tercera: la mujer corriente que se convierte en extraordinaria y que siendo víctima de circunstancias discriminatorias logra afrontar su destino controlando su vida. Es el caso de la novela stendhaliana o el de *Emma Bovary* y el de *Anna Karenina*, versiones que al ser llevadas al cine han singularizado el alma solitaria frente a la identidad colectiva (1999, 24)

El impulso simultáneo de sexualizar y deshumanizar a las mujeres permeabilizó el pensamiento masculino a partir de los años 40 y 50. Sin embargo, en 1949 Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* explicitaría ya “la importancia crucial del tema de la subjetividad para un discurso feminista, ya que desde la perspectiva filosófica de De Beauvoir las mujeres habían sido condenadas a la inmanencia y no a la trascendencia” (Posada, 2000). Conviene recordar aquí el caso de las expresionistas abstractas durante la década de los 50. El arte de Lee Krasner, Elaine de Kooning y Dorothy Dehner fue

Tradición... subraya “el tratamiento subordinado a uno o varios hombres que reciben las artistas” refiriéndose en particular a varias de las aquí mencionadas (pp. 60-71).

considerado menos serio que el de sus maridos, más célebres: Pollock, De Kooning y Smith.

“La suposición de que no podía tomarse en serio a una mujer había calado de tal manera que incluso una pintora experta como Grace Hartigan decidió darse a conocer como *George* en los primeros tiempos de su carrera. Los trabajos de estas artistas [así como los de Helen Fankenthaler y Joan Mitchell] llegaron a alcanzar por lo general una estima amplia, aunque mucho más tarde que sus homólogos masculinos” (Fisher Sterling, 1995, 194).

En 1963, *La Mística de la Femenidad* de Betty Friedan (segunda ola del Feminismo), dejó al descubierto las dificultades que, propiciadas por el culto a la domesticidad, se habían venido convirtiendo para las mujeres en “el problema que no tiene nombre”. B. Friedan socavó los sentimientos de ese vacío metafísico que se hallaba asociado - en el caso de las mujeres - a los papeles de esposa y consumidora. Las mujeres artistas habitaban una cultura hostil, plagada de imágenes de mujeres erotizadas, cuyas energías se consumían en hacer el amor y preparar el café. La protesta social contra la mística de la feminidad de los años 50 se halla bien reflejada en la única novela de la poeta norteamericana Sylvia Plath *La Campana de Cristal*, 1963. En la novela asistimos a un comentario externo y social que refleja lo que la América de los cincuenta suponía en cuanto a los roles asignados a las mujeres (García Rayego, 1999, 18)⁸.

También en el mundo cinematográfico predominaba la construcción cultural de la mujer ideal - joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda,

⁸ Para la narrativa angloamericana escrita por mujeres resulta especialmente interesante y básico el libro de Pilar Hidalgo *Tiempo de Mujeres* 1995. Madrid: horas y HORAS, que analiza dicha narrativa desde finales de los 60 hasta los años 80.

atractiva -. Imágenes legitimadoras devenidas del soporte social de una construcción ideológica que presentaba a las mujeres como objetos (Khun, 1991, 19-20)⁹.

El arte pop de los años 60 daría, asimismo, ejemplo de la objetualización de las mujeres y de la “muñequización” de las mismas, a la que anteriormente aludimos. Dicha “muñequización” ha seguido viva especialmente a partir de los años 60, época desde la que la tecnología ha venido desempeñando, especialmente en el cine, un papel decisivo en la creación de seres artificiales. Bien sean muñecas, autómatas o replicantes, el cine, al igual que la literatura y otras artes se ha encargado de reflejar a la mujer como símbolo de temores ancestrales (*El Casanova* de Fellini) o como objeto de deseo inalcanzable, como el ideal femenino que se pliega a los deseos de totalidad amorosa y permite recrear todo tipo de sueños eróticos (*Tamaño Natural* de Berlanga) y, en definitiva, reproduciendo los esquemas clásicos en cuanto a la representación de la feminidad (*Blade Runner* de R. Scott) (Bernárdez, 2000).

Ya en los años setenta, la fantasía masculina fue centrando su atención en el cuerpo femenino, iniciándose entonces la tendencia a reducir a las mujeres a partes del cuerpo: pechos, nalgas, piernas, etc... Este fetichismo se observa en novelas como *El pecho* (1971) de Philip Roth, en la que el narrador contempla con terror su transformación en un pecho de mujer y, tiene, quizás, su culminación en lo que Gilbert y Gubar denominan la “teología del coño” de Henry Miller. Así, transformadas en bienes de consumo sexual, en definitiva, reducidas a la categoría de sexo, las mujeres - en palabras de Monique Wittig - se convirtieron en “el sexo”, incluso en “el sexo mismo” (1985, 1668).

⁹ Lourdes Ventura en *La Tiranía de la Belleza...* y en el capítulo “Representaciones de la Delgadez” destaca como en los años 50 y 60 el cuerpo femenino pasaría a simbolizar el ideal estético de la delgadez en las mujeres como valor social. Dicho ideal fue llevando a la anorexia en los años 90 (pp. 58-66). También Asun Bernárdez en “Espacio Expresivo y cuerpo extremo...” reincide en el tema de la anorexia en el apartado “Postmodernidad, mujer y cuerpos anoréxicos” (pp. 40-42).

La gran emergencia teórica del Feminismo en los años setenta, y en su tercera ola, vino a cuestionar el tema de la jerarquía sexual. *Política sexual* de K. Millet, *La Dialéctica del Sexo* de Shulamith Firestone, y *Feminismo y Psicoanálisis* de J. Mitchell se erigirían en un importante cuerpo teórico dentro de la perspectiva feminista. Asimismo, el modelo revisionario de mitos y estereotipia sexual propugnado por la poeta y ensayista norteamericana Adrienne Rich en “Cuando las Muertas Despertamos: Escribir como Revisión” (1971), ha venido definiendo parte de la escritura feminista en los años 70¹⁰. También a mediados de los 70, la crítica feminista de arte en Estados Unidos tenía establecidas varias propuestas: ataque a la discriminación; cuestionamiento de normas y valores establecidos; recuperación de artistas olvidadas; aplicación de valores feministas al arte femenino; crítica revisionista de la imagen de la mujer en el arte y crítica de la hegemonía patriarcal (L.F. Cao 2000, 41).

Los acercamientos feministas conscientes al cine comienzan a desarrollarse a ambos lados del Atlántico en la década de los 70. En 1972, la revista norteamericana *Women & Film* planteó desde su editorial que las mujeres se hallaban oprimidas por la industria cinematográfica. Estereotipadas en imágenes de objetos sexuales víctimas o vampiros, y discriminadas dentro de la teoría del cine y, por todo ello, esta editorial se propuso tres objetivos: transformar en la práctica la manera de hacer cine; poner fin a una ideología opresiva y estereotipada canalizada en las falsas imágenes atribuidas a las mujeres desde la mirada de los hombres; y, finalmente, crear una estética feminista crítica (Thornham, 1999, 9-10)¹¹.

La investigación musical de orientación feminista comenzó su andadura en los años 80 y agrupó su objeto de estudio en cinco puntos: construcciones musicales de

¹⁰ Consúltese aquí Sánchez Gómez, Soledad (2000) *Adrienne Rich*. Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto.

¹¹ En el contexto español contamos con el interesante estudio realizado por Pilar Aguilar 1998. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Fundamentos.

género y sexualidad ; aspectos de género de la teoría musical tradicional ; género y sexualidad en la narrativa musical ; música como un discurso de género y, finalmente, estrategias del discurso de las mujeres músicas (Piñero Gil, 1999) ¹².

El año 1975, declarado por la ONU Año Internacional de la Mujer, puede verse como punto de inflexión tanto de la teoría como de la práctica feministas y daría paso a dos tendencias globales de la teoría feminista que difieren entre sí: el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. Siguiendo a Luisa Posada, el primero tiene sus raíces teóricas en la reivindicación ilustrada de la igualdad, “enfatisa lo que es común a ambos sexos y quiere desvelar las diferencias de género como construcciones de una razón patriarcal”. Desenmascarar el interés patriarcal volcado en los moldes genéricos que perpetúan la estereotipia, que no favorece en nada a las mujeres, es uno de los objetivos prioritarios de dicha corriente feminista. El feminismo de la diferencia surge a finales de los 70 en Francia, en clave filosófica y psicoanalítica. Su máxima representante, Luce Irigaray retoma el concepto de diferencia de la filosofía post-estructuralista de Deleuze y del filósofo posmoderno Derrida y vincula esta defensa de lo diferente como lo “no-idéntico” a la investigación feminista. Utilizando el psicoanálisis de Lacan sobre el orden simbólico, Irigaray analiza la exclusión de las mujeres de dicho orden, en tanto son definidas como “lo otro”, “lo diferente”, lo “no-idéntico” (Posada, 2000) ¹³.

Junto a estas dos tendencias, se incorpora también al amplio espectro del feminismo el concepto de “género” que surge a partir de la idea de que lo masculino y lo femenino responden a construcciones culturales, que van más allá del sexo - puramente biológico -. Asimismo, y ya al inicio de los 90 asistimos al debate entre

¹² En España hay que destacar junto a la labor de Cecilia Piñero Gil - historiadora de la música- El trabajo de recopilación de Marisa Manchado 1995. *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid: horas y HORAS.

¹³ Para una ampliación del feminismo de la diferencia que encarna Irigaray véase Toril Moi 1998. *Teoría literaria Feminista* (pp. 136-58), Madrid: Cátedra. Asimismo, un estudio del feminismo de la diferencia, desde el punto de vista filosófico, lo constituye el libro de Luisa Posada Kubissa 1998. *Sexo y Esencia. De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*, Madrid: horas y HORAS.

feminismo y posmodernismo en Norteamérica. Judith Butler retoma las ideas de Foucault para hacer del género una categoría que puede ser deconstruida o invertida mientras Seyla Benhabib no renuncia a un discurso del sujeto en el feminismo, sujeto que quedaría disuelto en las estructuras y categorías del universo teórico de Butler. El feminismo estatal de las noruegas (años 80); el feminismo neoliberal norteamericano - pasando por la realidad del multiculturalismo de Nancy Fraser -; el ecofeminismo - Mary Daly -; el feminismo de la igualdad y el posmoderno feminismo de la diferencia (Posada, 2000) articularán, todos ellos, de forma compleja las líneas críticas sobre las que se estructuran las teorías feministas del arte y de la literatura.

Desde los años 70, la crítica feminista viene realizando una revisión histórica de la presencia de las mujeres en el mundo del arte¹⁴. Dicha presencia se ha concretado en la estereotipia que ha representado a la mujer como “objeto” y ha hecho, por tanto, explícita su ausencia como “sujeto”. En 1971 Linda Nochlin en su artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” ya cuestionaba esta “ausencia” de las mujeres como sujetos artísticos¹⁵. A partir de los años 70 han ido saliendo a la luz el arte hecho por mujeres y la nueva conciencia de las mismas como sujetos de sus propias creaciones artísticas. Los temas que marcan dicho arte giran en torno al cuerpo, al género, a la sexualidad y también en torno a las dimensiones económicas y políticas que configuran el espacio de la mujer en nuestras sociedades (Jiménez, 2000, 16)¹⁶. Amparo Serrano ha resumido los rasgos que han venido caracterizando la creación artística feminista, aun

¹⁴ Véase, además de los estudios de Amparo Serrano de Haro y Marian L.F. L.F. Cao, el libro de Bea Porqueres 1994 *Reconstruir una Tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid: horas y HORAS.

¹⁵ Véase Bea Porqueres en *Reconstruir una tradición...* (pp. 48-59) donde alude al concepto de “genio” y a las distintas aproximaciones llevadas a cabo para definir dicha categoría. También recoge en estas páginas el debate en torno a la relación entre genio y género.

¹⁶ Para una ampliación de la perspectiva feminista en el mundo del arte véase Deepwell, Katy 1998. *Nueva Crítica Feminista del Arte. Estrategias Críticas*, Madrid: Cátedra (Feminismos); POLLOCK, Griselda, 1998 *Vision and Difference. Femininity, Feminism and histories of Art*. Londres-Nueva York: Routledge; PARKER, Rosika y POLLOCK, Griselda, 1987 *Framing Feminism. Art and the Women's Movement. 1970-1985*. Londres: Pandora.

cuando no sean exclusivos de la misma. Así, un deseo de expresar lo personal; la importancia del fondo sobre la forma ; la relación entre arte y experiencia cotidiana ; la relación entre arte y naturaleza para subrayar su unión ; la búsqueda de lo femenino (esencia y símbolo); el papel de la crítica como elemento activo dentro del propio arte; y la revalorización del fragmento, o del detalle aislado, son, según esta crítica de arte, las características que, alejadas de cualquier planteamiento totalizante, pueden identificar el arte contemporáneo realizado por mujeres (2000, 109-110). Muchas de estas obras, siguiendo a Amparo Serrano, podrían englobarse en lo que esta teórica llama las mitologías domésticas - utilización del entorno y de los objetos de uso doméstico como reflejo de una determinada situación (social, psicológica), además de como iconos, símbolos - y, asimismo, en otra temática que gira en torno a los límites del cuerpo, es decir, centrada en una revisión y cuestionamiento de la estereotipia de la mujer como objeto sexual.

En la primera tendencia cabe agrupar obras de las artistas norteamericanas Judy Chicago y Miriam Shapiro, así como las de la suiza Meret Oppenheim y, asimismo, gran parte de la obra escultórica y pictórica de Louise Bourgeois. En la segunda temática - los límites del cuerpo - se agrupan obras relacionadas con la asociación mujer-naturaleza (Georgia O'Keeffe, Judy Chicago, Ouka Lele, Ana Mendieta), así como otras obras artísticas que tratan de la difícil relación de las mujeres con su propio cuerpo - anorexias, operaciones estéticas, embarazos, violencia doméstica, etc -. En esta tendencia cabe situar a Cindy Sherman y a las españolas Carmen Gandía, Begoña Montalbán y Esther Mena, entre otras (Serrano, 2000, 113-134).

La teoría feminista musicológica se ha desarrollado sobre todo en el mundo anglosajón. Siguiendo a Teresa Cascudo, la preferencia por una historia de los procesos musicales encuadrados en el ámbito social fue el objetivo y método de las

investigaciones publicadas en torno a los años 70, siguiendo la perspectiva del feminismo de la igualdad. Dentro de la estrategia de recuperación de compositoras olvidadas destacan, según Teresa Cascudo, los estudios sobre mujeres compositoras de la Alemania romántica: Clara Schumann y Fanny Hensel, realizados por Nancy Reich (1985, 1990, 1991).

Una segunda perspectiva, la de la diferencia, dio prioridad a la distinción de la naturaleza de la música hecha por mujeres de la hecha por hombres. En el ala crítica de este enfoque destacan los controvertidos trabajos de Susan Mc Clary, que en su estudio *Feminine Endings, Music, Gender & Sexuality* (1991), parte de la idea de que la negación del significado musical es lo que ha bloqueado cualquier intento de crítica feminista. También desde los estudios de género se han llevado a cabo trabajos importantes como los de Maria Citron *Gender & the Musical Canon* (1991) y *Cecilia Reclaimed .Feminist Perspectives on Gender & Music* (1994) editado por Susan C. Cook y Judy S. Tsov. Dichos trabajos abordan la superación de la dicotomía masculino/femenino promulgada por el feminismo de la diferencia, superación que se ve también potenciada por los discursos gays y lesbianos. Igualdad, diferencia y estudios de género se sitúan en el centro del enfoque feminista en torno a los estudios contemporáneos de musicología (Cascudo 1995, 179-188, Piñero Gil, 1999).

El especial énfasis que las compositoras han puesto en la innovación es, según Cecilia Piñero, lo que destaca en la creación musical realizada por mujeres. En algunas compositoras dicho énfasis ha tenido un carácter subversivo. En otras, destaca el interés por los lenguajes eclécticos y una actitud pragmática. Y, por último, hay un grupo de las mismas que se sigue aferrando a la pequeña forma, ya que las obras de gran formato no tendrían posibilidades de ser interpretadas (Piñero Gil, 1999).

También las teóricas feministas del cine han llevado a cabo la labor de rescate de cineastas. Así, destacan los trabajos de Claire Johnston y Pam Cook que, a mediados de los 70, estudiaron la obra de Dorothy Arzner, una de las escasísimas mujeres que trabajaron como directoras de cine en la época dorada de Hollywood de los años 20 a 40 (Khun, 1991, 103). Desde el estructuralismo y el psicoanálisis de los 70, pasando por la teoría post-colonial y los estudios gays y lesbianos, hasta el post-modernismo de los 90, la teoría feminista cinematográfica se ha venido haciendo eco, igual que las demás artes, del debate teórico feminista y ha ido elaborando sus propias teorías. La escuela británica de crítica cinematográfica feminista representada por Claire Johnston y Laura Mulvey - basada en la semiología, el psicoanálisis, el análisis textual y las teorías de la ideología - se inició en los años 70 y dominaría la teoría feminista en torno al cine a lo largo de los 80. Asimismo, el trabajo de Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* publicado en 1984 elaboraría, aun con divergencias, la estructura teórica iniciada por Laura Mulvey. El enfoque sociológico se añade a la teoría feminista cinematográfica de la mano de Christine Gledhill, Valerie Walkerdine, Jacky Stacey y Annete Khun en los años 80. Y, a finales de los 80, un nuevo enfoque psicoanalítico basado en los trabajos de Laplanche y Pontalis será el punto de partida de las teóricas Carol J. Clover, Barbara Creed y Linda Williams. Por último, el punto de vista de las mujeres negras y lesbianas quedaría integrado en este debate teórico en los estudios de Jane Gaines, Tania Nodelsky y algunos de los trabajos de Judith Butler (Thornham 1999, 1-12 ; 51-57 ; 111-114 ; 161-165 ; 229-233 ; 287-292).

En lo que respecta al mundo de la literatura¹⁷ es “en la lucha constante por transformar significados heredados [donde] radica la fuerza real y la especificidad de la

¹⁷ Para un debate en el contexto literario español, véase Laura Freixas 2000. *Literatura y Mujeres. Escritoras, público y crítica en la España Actual*, Barcelona: Destino. Entre otros temas, este interesante ensayo aborda la cuestión de la existencia o no de una tradición literaria femenina. Puede también consultarse Mercedes Monmany 1998. *Vidas de Mujer*, prólogo de Mercedes Monmany (pp. 7-18)

escritura de mujeres del siglo XX” (Sánchez-Pardo, 1999, 217). La identidad única y visible calificada de falocéntrica por el feminismo posmoderno de la diferencia y su lucha por la deconstrucción de la identidad, que al igual que el discurso ha de convertirse en múltiple y fluida, caracteriza la prosa experimental de escritoras como Monique Wittig que, al igual que Luce Irigaray “insiste en que el lenguaje es ajeno a las identidades de las mujeres” (Sánchez-Pardo, 1999, 216). Por otro lado, el criterio genérico se ve, en opinión de muchas escritoras, trascendido por otros, como el de la tradición de una lengua o cultura determinadas. Asimismo, y como ha señalado Esther Sánchez-Pardo, hay escritoras que han permanecido excluidas no sólo del canon masculino sino del femenino - Gertrude Stein, H.D. o las coetáneas Susan Howe o Kathleen Fraser, entre otras -. Finalmente, el análisis feminista radical que se desprende de la obra poética de Adrienne Rich, en los años 90, y que se concreta en el reconocimiento de los factores históricos, geográficos, raciales y culturales - feminismo de la “posicionalidad”, relacionado con la condición posmoderna actual - requiere que la mujer sea consciente de su situación en un contexto sometido a permanente cambio, y que a la vez asuma la responsabilidad de que sus acciones pueden también alterar dicho contexto (Sánchez Gómez, 1999, 171). Adrienne Rich así lo explicita en el ensayo *Sangre, pan y poesía* (1986):

A veces creo que he mirado tanto tiempo desde tantos ángulos desconectados - blanca, judía, antisemita, racista, anti-racista, casada una vez, lesbiana, de clase media, ex-matriada del sur, partida de raíz - que nunca los llegaré a reunir. Me habría gustado, en este ensayo, unir los significados del antisemitismo y el racismo como yo los he experimentado y

seguida de una antología que comprende 19 relatos de narradoras españolas desde los 70 a los 90 (Madrid: Alianza Editorial). En el ámbito de la poesía resulta imprescindible la antología *Ellas tiene la palabra. Dos décadas de poesía española* 1997. de Noni Benegas y Jesús Munárriz; prólogo de Noni Benegas (pp. 9-88), Madrid: Hiperión.

como creo que se cruzan en el mundo que hay más allá de mi vida. Pero no soy capaz de hacerlo todavía... Sé que durante el resto de mi vida, en la próxima mitad de siglo más o menos, todos los aspectos de mi identidad tendrán que estar comprometidos. La chica blanca de clase media a la que se enseñó a pagar el privilegio con obediencia. La judía lesbiana criada para ser una gentil heterosexual. La mujer que oyó nombrar y analizar la opresión por primera vez en la lucha por los Derechos Humanos Negros. La mujer con tres hijos, la feminista que odia la violencia masculina. La mujer que cojea con un bastón, la mujer que ha dejado de menstruar, es también responsable. La poeta que sabe que el lenguaje bello puede mentir, y que el lenguaje del opresor a veces tiene un bello sonido. La mujer que intenta como parte de su resistencia, purificar sus actos¹⁸.

Ampliar las fronteras del arte para dar cabida a visiones nuevas ha sido y continúa siendo el objetivo de las mujeres artistas, puesto que ya no necesitamos preguntarnos “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. La cuestión para el siguiente milenio será: ¿Cuándo alcanzarán las mujeres la igualdad artística y social plenas? (Fisher Sterling, 1995, 251)

¹⁸ Rich, Adrienne 1986. *Blood, Bread & Poetry* (pp. 122-23) ; citado en Sánchez Gómez, Soledad 2000. *Adrienne Rich*, Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto (pp. 85-86).

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia, 1995. *10 Palabras clave sobre mujer*. "Igualdad", Ángeles Jiménez Perona (119-151); "Ilustración" Cristina Molina Petit (189-217). Pamplona: Verbo Divino.
- BERNÁRDEZ, Asun, 1999. "Espacio expresivo y cuerpo extremo : una experiencia del límite" en BERNÁRDEZ, Asun (coord.) *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- 2000. "Te quiero muñeca. Una representación de las mujeres inorgánicas en el cine". Séptima edición del seminario "Género y Comunicación : la metáfora como lugar estratégico". Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Mayo).
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa, 1995. "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994" en MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora) *Música y mujeres. Género y poder* (pp. 179-191). Madrid: horas y HORAS.
- CHRIST, Carol, 1980. *Diving deep and surfacing*. Boston: Beacon Press.
- DOMÍNGUEZ MARTÍN, Rafael, 2000. "La mujer concupiscente y el hombre económico racional. Las metáforas de género en la historia del pensamiento económico". Ponencia presentada a la Séptima edición del seminario "Género y Comunicación: La metáfora como lugar estratégico". Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Mayo).
- FISHER STERLING, Susan, 1995. *Mujeres artistas*. National Museum of Women in the Arts. Traducción de Jose Luis Gil Aristu. Abbeville Press y Ediciones Cátedra.
- FREIXAS, Laura, 2000. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA RAYEGO, Rosa, 1999. "Líneas críticas en torno a la poesía angloamericana escrita por mujeres" en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá* (pp. 13-29). Madrid: horas y HORAS.

- GILBERT, S y GUBAR, S., 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- (eds.), 1985. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Nueva York: Norton
- HASKELL, Molly, 1999. "The Woman's Film" en THORNHAM, Sue (ed.) *Feminist film theory. A reader* (pp. 20-31). Edinbrough: Edinbrough University Press.
- JIMÉNEZ, José, 2000. "La afirmación de la diferencia", prólogo a SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad* (pp. 9-19). Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- KHUN, Annete, 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- L. F. CAO, Marian, 2000. "La creación artística: un difícil sustantivo femenino" en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 13-47). Madrid: Narcea.
- PÉREZ GAULI, J. Carlos, 2000. "El pintor y la modelo, Historia de una desigualdad" en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 73-86). Madrid: Narcea.
- PIÑERO GIL, Cecilia, 1999.I y II Muestra Internacional de Música de Mujeres (1999, 2000). Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.
- PORQUERES, Bea, 1994. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid : horas y HORAS.
- POSADA KUBISSA, Luisa, 1998. *Sexo y Esencia. De esencialismo sencubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*. Madrid: horas y HORAS
- 2000. "Teoría feminista y construcción de la subjetividad" en HERNANDO, Almudena (editora) *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y A. C. Al-Mudayna (en prensa).
- RIEGER, Eva, 1985. "Dolce semplice? On the changing role of women in music", en ECKER, Gisela (editor) *Feminist Aesthetics* (pp. 135-50). Londres: The Women's Press Limited. *Estética Feminista*. Barcelona : Icaria.

- SÁNCHEZ GÓMEZ, Soledad, 1999. "La obra poética de Adrienne Rich: de la victimización a la individuación" en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía* (pp.157-77). Madrid: horas y HORAS.
- 2000. *Adrienne Rich*. Biblioteca de Mujeres, Madrid: Ediciones del Orto.
- SÁNCHEZ-PARDO, Esther, 1999. "Reflexiones sobre la poética femenina en lengua inglesa del siglo XX", en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther *De mujeres, identidades y poesía* (pp.199-224). Madrid: horas y HORAS.
- SANCHO VELÁZQUEZ, Ángeles, 1995. "Disonancia y misoginia. *Salomé* de Strauss y el mito de la mujer fatal" en MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora) *Música y mujeres* (pp. 103-135). Madrid: horas y HORAS.
- SERRANO DE HARO, Amparo, 2000. *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- THORNHAM, Sue (ed.), 1999. *Feminist film theory. A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- VALCÁRCEL, Amelia, 1998. Ponencia presentada al seminario "Reivindicar el Feminismo/ Teorizar la Igualdad". Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (Marzo).
- VENTURA, Lourdes, 2000. *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Modelos de Mujer, Madrid: Plaza y Janés Editores.
- VILLEGAS MORALES, Gladys, 2000. "Mujeres y Surrealismo" en L.F. CAO, Marian (coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 87-105). Madrid: Narcea.