



Revue électronique internationale
International Web Journal
www.sens-public.org

Mujer, violencia, espectáculo : la guerra civil
española en *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda

HELENA LÓPEZ

Mujer, violencia, espectáculo : la guerra civil española en *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda

Helena López¹

"The war has made me suspicious of any metaphors."

Semezdin Mehmedinović

De 1992 a 1995, durante más de 1400 días, los habitantes de Sarajevo vivieron el horror de un asedio a manos de los nacionalistas serbios. Los Chetniks, liderados por el mediocre poeta Radovan Karadžić,² habían decidido someter a su delirio de limpieza étnica a la población de la ciudad bosnia. Tras el colapso del estado yugoslavo en 1990, el sitio de Sarajevo constituyó uno de los más estremecedores episodios provocados, durante la guerra de los Balcanes, por el expansionismo genocida de la "Gran Serbia Pura". La cita de Mehmedinović está incluida en su *Sarajevo Blues*, un libro que recoge la experiencia del propio escritor bosnio durante esos tres años: "The war has made me suspicious of any metaphors" (1998: 21). La sistematización de la muerte entre la población civil ganó para el pasado siglo el bien merecido calificativo de "era de las masacres" (Hobsbawm 1994: 47). Esta organización ideológica del terror en torno a un programa de exterminio masivo, paradigmáticamente encarnada por el Holocausto, se resiste a cualquier posibilidad de figuración. La irreductible irracionalidad de la violencia sistemática contra "el otro" pone en evidencia una auténtica crisis de representación. Y, sin embargo, nunca como en los últimos cien años han proliferado tanto las metáforas (masivas, también, en virtud de tecnologías de la comunicación de gran alcance). Quizás, precisamente por esta última razón, el lenguaje se ha vuelto sólo posible como

¹ Helena López is Lecturer in Spanish Studies at the University of Bath (UK). Her main research areas are modern and contemporary Spanish literature and cultural studies. She is the author of *Vanguardia y exilio: sus representaciones* en el ensayo de Juan Larrea (2002), and has published various articles on Spanish republican exile in relation to issues concerning literature, women's writing, cinema, the Transition and the industrialisation of memory. She is currently working on a research project on modernity, women's writing and exile.

² La cita de Mehmedinović que abre este artículo continúa siniestramente: "and not only because poets turned into murderers" (1998: 21).

espectáculo.³ La guerra civil española, un conflicto que guarda una siniestra relación de equivalencia con la guerra en los Balcanes,⁴ inaugura en la historia del siglo XX estos dos elementos -el horror como irrepresentable y espectacular- contenidos en pugna en la frase de Mehmedinović. Por un lado, la Legión Condor alemana, siguiendo órdenes del alto mando Nacionalista español, bombardea el 26 de abril de 1937 la población vasca de Guernica. Por primera vez en la historia, una ciudad resulta completamente destruida como resultado de un bombardeo aéreo. La deconstrucción del código figurativo en el célebre cuadro de Picasso quiere dar cuenta de la imposibilidad de un lenguaje superviviente a lo atroz. Al mismo tiempo, y como recuerda Susan Sontag en su hermoso *Regarding the Pain of Others*, "The Spanish Civil War (1936-39) was the first war to be witnessed ('covered') in the modern sense: by corps of professional photographers at the lines of military engagement and in the towns under bombardment, whose work was immediately seen in newspapers and magazines in Spain and abroad" (2003: 18).⁵

En lo que sigue pretendo explorar ciertos elementos relativos a la simulación espectacular de la violencia en un contexto de género. O dicho de otro modo: me interesa examinar cómo se

³ La "espectacularización" del conflicto de los Balcanes ha suscitado numerosas críticas de parte de intelectuales de la región. Además del propio Mehmedinović en *Sarajevo Blues* (dedica algunas líneas a la visita de Bernard-Henri Lévy), Ferida Dorakovic, secretaria del PEN Club de Bosnia Herzegovina, declaraba recientemente en el suplemento literario del diario británico *The Guardian*: "During the war foreigners came here to see us dying of shrapnel wounds. They came to *spectate*" (*The Guardian Review* 15-1-2005: 37. La cursiva es mía)

⁴ Ambos conflictos se sitúan en cada uno de los extremos del siglo XX, con idénticas dosis de demencia fascista. Cristina Moreiras, en un sugerente ensayo sobre las dos obras que Juan Goytisolo publicó tras su viaje a Sarajevo en el verano de 1993, escribe: "[...] la mujer que deja la casa de Barcelona y muere en un bombardeo en las Ramblas es la *misma* mujer, pero desplazada en su otro, que cruza de hinojos la Avenida de los Francotiradores: el odio que desencadena el conflicto español del 36 es el espectro del que se desarrolla en los Balcanes en el 92. Los Balcanes no son sino el retorno de lo reprimido de la historia europea (y española)"(2002: 182). Goytisolo publica *Cuaderno de Sarajevo* en 1993, y dos años después *El sitio de los sitios*. *Cuaderno* tiene un formato de testimonio periodístico, mientras que *El sitio* reelabora como ficción la barbarie del asedio. Al menos para mí, el segundo título aborda la relación con el horror "del otro" desde el punto de vista del "observador"; en cierta medida, es un ejercicio de conciencia que responde, no de manera explícita, a la cuestión apuntada en la nota 2. En la brillante y estremecedora "Visión de invierno", que abre *El sitio de los sitios*, el narrador observa desde una ventana del tristemente célebre Holiday Inn cómo una mujer cruza la Avenida de los Francotiradores: "Qué vínculo secreto había establecido con aquella silueta huérfana en la desolación invernal?" (1995:18).

⁵ Es bien conocido el viaje de Sontag a Sarajevo –allí coincide en el verano del 93 con Goytisolo– y su montaje en la ciudad sitiada de "Esperando a Godot". El tema de la relación con la experiencia del horror ajeno, expresivamente resumido en el título *Regarding the Pain of Others*, aparece en varias secciones del libro explícitamente referido a Sarajevo.

representa, y con qué efectos, a la mujer en una situación en la que la violencia opera como el principal elemento dinamizador de la narración. He elegido una película española, *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, que en la estela de *Land and freedom* (1995) de Ken Loach, tematiza el brutal enfrentamiento durante la guerra civil española entre comunistas ortodoxos, partidarios con los republicanos burgueses de la derrota del fascismo como único objetivo bélico, y comunistas libertarios, que con los trotskistas y ciertos elementos socialistas radicales, defendían además la revolución. La disputa, que supuso una auténtica guerra civil dentro de la guerra civil,⁶ tuvo su más trágica expresión en las violentas luchas de mayo de 1937 en Barcelona. El POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) fue sometido a una implacable persecución, sus líderes juzgados y Andreu Nin, uno de sus más destacados dirigentes, asesinado por la policía secreta soviética. Se suspendieron las colectivizaciones llevadas a cabo por comités anarquistas, se sustituyó a la milicia por un ejército regular y muchos miembros de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) fueron arrestados. El PCE (Partido Comunista de España) había decidido aliarse con los republicanos liberales y con los socialistas moderados en una situación internacional que Stalin consideraba poco favorable para la instauración en España de un estado bolchevique.

Con la crispada situación política que acabo de exponer como telón de fondo, Aranda elige a un grupo de mujeres pertenecientes a la organización anarquista "Mujeres Libres" como protagonistas de su película. Al comienzo de la cinta se indica explícitamente que la narración va a desarrollarse durante los primeros meses de la guerra, cuando "las masas reclaman un estado revolucionario [y] el gobierno legal es incapaz de controlar la situación".⁷ El estreno de *Libertarias* dio lugar a dosis iguales de éxito de taquilla y controversia. Para mis propios propósitos en este trabajo, me interesa detenerme en sendos artículos de Paloma Aguilar Fernández y José Álvarez

⁶ Esta oposición radical entre comunistas y anarquistas durante la guerra española provocaría, tiempo después, una cierta polémica historiográfica. En los años de la guerra de Vietnam, Noam Chomsky publicó un ensayo que contenía un ataque a la intelectualidad liberal en su complicidad con dos asuntos: la política exterior de los EEUU, y la justificación (y ocultamiento) histórica de la implacabilidad contra-revolucionaria de los comunistas españoles y soviéticos en el conflicto civil de la península. En este conmovedor texto, que no ha visto la luz en España hasta su publicación en el 2004, Chomsky se pregunta (y se trata de un interrogante crucial para entender la trayectoria hegemónica de la modernidad) "hasta qué punto el bolchevismo y el liberalismo occidental han estado unidos en su oposición a la revolución popular" (2004: 65). Para críticas solventes a la tesis de Chomsky, véase "The Spanish Background" de Eric Hobsbawm en su versión recogida en *Revolutionaries* de 1973 (la versión publicada en 1966 en la *New Left Review* es unos pocos años anterior al texto de Chomsky, quien sí menciona ese artículo de Hobsbawm, y a quien éste último parece contestar en la reedición de 1973, p. 92) y Paul Preston en su *A concise history of the Spanish Civil War* (1986: 172-173).

⁷ Indicación literalmente incluida en la propia película.

Junco.⁸ Ambos autores coinciden en su valoración de *Land and Freedom* y *Libertarias* como ejemplos de un tratamiento maniqueo y romántico de las irreconciliables diferencias entre revolucionarios por un lado, y partidarios de priorizar la lucha antifascista por el otro. Y esto en el sentido de que la opción revolucionaria se diseña a partir de rasgos heroicos e idealizados, mientras que sus opositores -fascistas o antifascistas- son sometidos a una demonización esperpéntica. El balance por lo tanto, mucho más desfavorable en cualquier caso para la película de Aranda que para la de Loach (y estoy de acuerdo), incide en las consecuencias negativas de un cine que demuestra poco rigor histórico y una reducción maniquea del pasado colectivo. En palabras de Álvarez Junco: "El maniqueisme i la parcialitat afecta, sobretot, i com era d'esperar en versions clarament favorables a l'esquerra, els personatges franquistes que apareixen en tots dos films, veritables caricatures de maldat. Però afecten també, de manera més subtil, els comunistes, considerats principals responsables de la liquidació d'aquell paradís de llibertat, igualtat i fraternitat que se suposa que va ser el món republicà revolucionari (1996: 13). Como explicaré a continuación, mi análisis de la construcción de género en *Libertarias*, coincide pero también excede, y por lo tanto altera, la línea de argumentación crítica de Aguilar Fernández y Álvarez Junco.

La industria cinematográfica ha venido cumpliendo desde sus comienzos, y como ya postulaba el 'docere et delectare' de la tradición dramática clásica, la doble función de entretener a su público y de servir como una poderosa tecnología de producción/negociación ideológica y simbólica. Un análisis materialista de las condiciones tecnológicas de las artes escénicas y del cine nos revela, a pesar de esta función común, hasta qué punto se trata de prácticas culturales divergentes. El cine, en virtud de múltiples innovaciones en el tratamiento de la luz, la velocidad y el tiempo, genera efectos de extraordinario realismo que, paradójicamente, están sujetos a una narrativa melodramática.⁹ Esta cualidad contradictoria de la cámara supone también que "the completeness of the effect of illusion [...] makes the reception of film controversial" (Chow 2000: 168). De alguna manera Rey Chow está admitiendo que, sin menoscabo de la complejidad de los procesos de recepción y agencia que no pueden reducirse a una interpelación pasiva, el cine promueve cierta sobredeterminación de la forma. Quiere esto decir que la espectacularidad del discurso cinematográfico depende de un orden que ya no es referencial -por lo tanto no afectado por un sistema de verdad/falsedad- porque se ha convertido en auténtica simulación. Como

⁸ La consulta de ambos textos fue posible gracias a la paciente ayuda de Carme Sediles de la revista *L'Avenç*.

⁹ Rey Chow explica que "melodrama here is not so much the result of sentimental narration as it is the effect of a caricatured defamiliarization of a familiar form (the human body)" (2000: 167-168).

veremos, sin embargo, la simulación cinematográfica no significa que complejos procesos simbólicos no sigan operando infatigablemente.

A la luz de las repercusiones semióticas derivadas de la propia tecnología cinematográfica, la crítica a la película de Aranda no se puede ajustar del todo a una simple cuestión de caricaturización selectiva y maniqueísmo. En cuanto a lo primero porque, como indicaré a continuación, también "las buenas", es decir las libertarias, constituyen lamentables esperpentos. Y por lo que se refiere a un enfoque partidista del conflicto creo que en realidad se trata de algo incluso peor que eso. En *Libertarias*, como acabo de señalar en relación con la implosión de lo referencial, el espectáculo ha sustituido a la historia. Es decir, que ni siquiera se trata de una apología de la revolución, aún en detrimento de cualquiera que haya sido la verdad histórica. Lo que está en juego, en realidad, es una narrativa pos-ideológica que, en virtud de esa naturaleza melodramática a la que me he referido, romantiza lo político, lo anula por lo tanto, sin estar en el fondo a favor ni de unos ni de otros.¹⁰

Sor María, una ingenua novicia de clase acomodada, huye de su convento en el momento en que un grupo anarquista se dispone a quemarlo. En su desesperada búsqueda de refugio, acaba por cobijarse en un burdel. Al poco de llegar María, una representación de "Mujeres Libres" clausura el burdel, reúne a todas las prostitutas -"Si esto es la revolución, que no cuenten conmigo, yo no voy con tortilleras", dirá una de ellas- y escenifica, en la persona (real, por cierto) de Concha Liaño, una arenga doctrinaria: "Compañeras, me llamo Concha Liaño, y como estas dos camaradas pertenezco a la organización "Mujeres Libres"". Y al declarar que el amor debe ser libre, y no comprado, la cámara enfoca a dos prostitutas que en un aparte apostillan:

-¿Qué dice?

-Que también ellas son putas, pero sin cobrar.

El discurso de Concha Liaño resulta demasiado programático y poco convincente, circunstancia que da pie a la airada intervención de otra de sus camaradas políticas: "Ya habéis oído a mi compañera. Me cago en la hostia. ¿Pero qué queréis? ¿Queréis ser putas toda la vida? ¿Qué os metan el cipote por el coño, diez, quince veces al día por un plato de lentejas? ¿O es que tenéis siete vidas como los gatos y queréis daros el gustazo de tirar ésta a la basura?".

¹⁰ El efecto melodramático del cine se deriva de múltiples factores; entre ellos, el *star system* juega un papel crucial. Para el caso de *Libertarias* sólo habría que acudir al reparto de actrices y actores para entender perfectamente a qué se refiere Rey Chow en la nota anterior con "caricatured defamiliarization of a familiar form".

“Mujeres Libres” fue, en efecto, un movimiento femenino de orientación anarquista creado en abril de 1936 a iniciativa de Lucía Sánchez Saornil, Amparo Poch y Gascón y Mercedes Comaposada. En rigor, y frente a otros grupos como la “Agrupación de Mujeres Antifascistas” bajo influencia comunista o el “Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista”, “Mujeres Libres”, que nunca fue reconocida por el movimiento anarquista, sí tenía una vocación más decididamente feminista. Es cierto que no reivindicaban el término, y que existen declaraciones de miembros puntuales que en ocasiones contradicen lo que, por otra parte, era la línea de actuación esencial de “Mujeres Libres”: la distinción entre los antagonismos de clase y género, en el sentido de que, al contrario de lo que opinaba la izquierda en su conjunto, una revolución en el sistema de producción no iba a significar la inmediata emancipación de la mujer. La opresión de género era, por lo tanto, independiente de la opresión de clase. Un artículo de 1937 publicado en la revista homónima de “Mujeres Libres” expresa con claridad esta visión:

El hombre revolucionario que hoy lucha por su libertad, solo [sic], combate contra el mundo exterior. [...] La mujer revolucionaria, en cambio, ha de luchar en dos terrenos: primero por su *libertad exterior*, en cuya lucha tiene al hombre de aliado por los mismos ideales, por idéntica causa; pero, además, la mujer ha de luchar por la propia *libertad interior*, de la que el hombre disfruta ya desde hace siglos. Y en esta lucha la mujer está sola (Nash 1999: 135 La cursiva es mía).¹¹

Como parte del programa cultural y educativo que propugnaba “Mujeres Libres”, se incluían los llamados liberatorios de prostitución. Esta iniciativa ponía de manifiesto que el grupo anarquista veía la cuestión más como un problema de una cultura de género opresora para las mujeres, que en los términos de higiene y salud que solían plantear las instituciones oficiales (Nash 1999: 230-233). La situación narrativa que abre *Libertarias* nos introduce de una manera abiertamente caricaturesca la actividad de “Mujeres Libres”. Creo, en ese sentido, que no se trata tanto de un trazado anacrónico de los personajes (quizás también),¹² como de su construcción

¹¹ En el mismo sentido expresa Lucía Sánchez Saornil, secretaria de “Mujeres Libres”, en su artículo “La mujer en la Guerra y en la Revolución. La Agrupación de Mujeres Libres” publicado el 30 de enero de 1937 en el número 531 de *CNT*: “Así comenzamos a soñar con la emancipación femenina. Hemos conocido diversas organizaciones nacidas en torno a este anhelo[...] Ninguna nos satisfizo; la más avanzada buscaba con premeditación, *orientándose equivocadamente por el sentido, que bien merece denominarse masculino, de la vida, el tope del derecho político*. Siguiendo los caminos trillados, pretendían encuadrar a la mujer en los mismo [sic] casilleros en que de siglos venían encuadrados los hombres. Al pretender su emancipación, no encontraban otro camino mejor que esclavizarla a los mismos conceptos que venían labrando desde muchos siglos la esclavitud masculina y, con ella, la esclavitud humana” (Sánchez Saornil 1999: 41-42 La cursiva es mía).

¹² “Les seves libertàries son gairebé feministes contemporànies, fins i tot en la manera de parlar” (Aguilar Fernández 1996 : 68).

espectacular según la estructura impuesta por una mirada basada en la diferencia sexual. De modo que el repertorio de figuras femeninas disponible desde el principio de la película (la monja de sensualidad *naïf* -en una escena cuasi hilarante, un compañero le dice "Y bendice la revolución, porque si no nadie jamás te habría besado"-, las prostitutas lascivas, las milicianas masculinizadas) establece en realidad una proyección de variadas fantasías masculinas. El recurso a mecanismos cómicos, como los apartes que he señalado en boca de varias prostitutas, o la burda contraposición de los discursos de las dos mujeres anarquistas, reducen la psicología de los personajes a la objetivación que acabo de describir. Es interesante notar, además, que Sor María abre y cierra la película, cobrando durante la narración un auténtico papel protagónico. En este personaje parecen librarse todas las dudas y ansiedades de una modernidad malamente resuelta para el caso español. Una personificación que intenta conciliar con escasa sutileza la tensión entre reacción y progreso en una novicia que cita, con el mismo buen propósito y fervor, tanto los evangelios como a Kropotkin. En este sentido, y en función de los mecanismos de identificación que promueve el punto de vista protagonista en una pantalla, quizás habría que reconsiderar también el aparente diseño maniqueo de la historia. Sor María encarna, ella sola, la reconciliación transpolítica de unos y otros en nombre de una versión sentimental y desideologizada (al menos en sentido fuerte) de la historia.

No en pocas ocasiones, especialmente desde la Primera Guerra Mundial, la situación bélica se ha leído como una oportunidad para modificar, siquiera temporalmente, los modelos de género dominantes. Este alcance transformativo de la guerra, con todos los problemas que plantea,¹³ es reconocible también para en el conflicto civil en España. La II República proclamada en 1931 había introducido importantes medidas legislativas que reconocían la autonomía de la mujer como sujeto moral y político (derecho al voto reconocido en la Constitución de diciembre de 1931, aprobación en febrero de 1932 de una de las leyes de divorcio más progresistas de Europa, etc). Estos cambios institucionales venían acompañados por paulatinas transformaciones, diversamente manifestadas según parámetros de clase, en la esfera pública y privada. De manera que cuando una parte del ejército español se rebela contra el legítimo gobierno republicano en julio de 1936, y da comienzo el enfrentamiento bélico, las mujeres antifascistas iban a reclamar un compromiso que estaba informado por una nueva autopercepción desarrollada en años precedentes. Ya he indicado, con todo, cómo ni las organizaciones femeninas, ni por supuesto sus equivalentes masculinos, disponían de un programa específicamente feminista. Esta peculiaridad teórica era

¹³ "War liberates women ; yes ; but male institutions, making use of liberated women, have a reliberation ever after. They reshape their forms of dominance, constructing some special corners for some free women's specialties, and win *their wars* just when some more women start thinking it would become a lasting freedom for them all" (Theweleit 1993: 297).

sintomática, en realidad, de una resistencia a aceptar los cambios radicales que amenazaban a una cultura de género patriarcal eficazmente naturalizada. De modo que los roles reservados para las mujeres de izquierdas se encontraban en la retaguardia (fábricas, servicios de apoyo, actividades educativas y culturales), fuertemente vinculados al discurso de la maternidad, y aún cuando se les permitió acudir al frente su participación seguía determinada por la división sexual del trabajo (cocina, limpieza, asistencia médica). La figura de la miliciana representaba una reformulación ambivalente de la imagen tradicional de la mujer. Por un lado, puso a disposición de algunas mujeres (las menos) una posibilidad de desempeñar tareas que contravenían los rígidos límites del paradigma de género hegemónico. Pero no hay que perder de vista que la figura de la miliciana, que de todos modos propone una masculinización de la mujer no necesariamente ni deseable ni emancipadora, formaba parte de las formas de movilización –cartelismo, muy principalmente- de la población. Como señala muy acertadamente Mary Nash, la miliciana apelaba a un imaginario masculino:

Seducía, atraía o sacudía a los hombres para animarles a cumplir con sus deberes militares. Más que elaborar una imagen innovadora de la mujer conforme a una nueva realidad, parece haber sido producida para instrumentalizar a las mujeres con fines bélicos. La imagen estimulaba a las masas a movilizarse al tiempo que desafiaba la identidad cultural masculina e incitaba a los hombres a asumir sus deberes tradicionales como soldados (Nash 1999: 98).

Libertarias sintetiza el debate sobre el papel de la mujer en la guerra en una reunión de “Mujeres Libres” en Barcelona. Allí acude el grupo libertario protagonista de la película, a estas alturas conformado ya por las anarquistas del inicio más las “conversas” (prostitutas y monja). Una dirigente se refiere al auditorio en los siguientes términos:

Los dos sexos están oprimidos. No sólo las mujeres, lo cual quiere decir que sólo existe una liberación por la cual han de luchar tanto los hombres como las mujeres. [...] Pero no todo consiste en el valor; es la hora de abandonar el fusil por la máquina industrial y la energía guerrera, por la dulzura que hay en toda alma de mujer.

En este punto Concha Liaño interrumpe el discurso en señal de desacuerdo, y a continuación su compañera Pilar remata el argumento iniciado por Concha: “Queremos morir, pero queremos morir como hombres, no vivir como criadas”. Me interesa señalar dos cuestiones de la escena que acabo de resumir. En primer lugar hay que notar que el discurso de la dirigente anónima está compuesto por citas textuales de dos fuentes distintas: la primera parte sobre la irrelevancia de un proyecto específicamente feminista proviene de las declaraciones de Federica Montseny, en

ese momento ministra de Sanidad en el gobierno de Largo Caballero, al periodista H.E. Kaminski. La última sección reproduce un texto publicado en julio de 1937 por la revista "Mujeres Libres".¹⁴ En primer lugar, resulta discutiblemente apropiado acudir a Montseny para armar un discurso que en la ficción se atribuye a un miembro de "Mujeres Libres". La dirigente anarquista defendía la tendencia predominante del comunismo libertario –y de la izquierda en general- de subordinar la emancipación de la mujer a la revolución social (Nash 1999: 136-137), que precisamente por oposición a la postura de "Mujeres Libres" supuso que ésta última nunca fuese reconocida por la líder anarquista (Nash 1999: 138). Por lo que se refiere a la siguiente cita, parece ciertamente inadecuada la elección de una declaración circunstancial de "Mujeres Libres" que no representa las bases teóricas de su fundación y que, a tenor de la fecha, bien podría reflejar la enorme presión que todos los grupos políticos estaban ejerciendo para alejar a las mujeres del frente.

Ahora, lo que me parece verdaderamente relevante es que la mujer contestataria que propone Aranda, según está caracterizada por Concha Liaño y Pilar, reclama el derecho de ser *como* un hombre. Con esto quiero decir, y ya he insistido sobre la tergiversación de los postulados fundacionales de "Mujeres Libres" que implica tal punto de vista en *Libertarias*, que esta mujer se imagina libre pero, al mismo tiempo, sin poner en peligro unas estructuras de organización simbólica esencialmente masculinas. Esta representación masculinizante de la mujer, en un auténtico ejercicio narcisista en donde la mirada masculina no hace sino reproducir la fantasía de sí mismo, está cohesionada, además, por una intensidad violenta y pro-bélica. En el libro de Sontag que mencioné páginas atrás, la escritora norteamericana recuerda cómo Virginia Woolf abre su ensayo *Three Guineas* subrayando que "men make war" y que, un enunciado tan sencillo como éste, impide una percepción de la violencia equivalente para mujeres y hombres (Sontag 2003: 3).¹⁵ Sontag está nombrando a través de Woolf una cierta genealogía femenina autoconsciente de su posición en una trayectoria histórica que ha marginado a las mujeres de "la civilización" (de la que la guerra también forma parte fundamental). En relación con las posibilidades críticas de una violencia construida "en masculino", contenidas en esta marginalidad histórica de las mujeres, hay que tener en cuenta también que "Mujeres Libres" se definió siempre como un movimiento pacifista. De hecho, en numerosas ocasiones este grupo anarquista denunció

¹⁴ Ambas citas reproducidas en Nash 1999 : 139 y 168.

¹⁵ En el primer ensayo de *Three Guineas* Woolf propone a su interlocutor masculino reflexionar sobre el tema de la guerra y el género a partir de fotografías de la guerra civil española: "Let us see then whether when we look at the same photographs we feel the same things. Here then on the table before us are photographs. The Spanish Government sends them with patient pertinacity about twice a week. They are not pleasant photographs to look upon. They are photographs of dead bodies for the most part" (10).

el militarismo de otras organizaciones femeninas en sus discursos de reclutamiento que, las más de las veces, recurrían al motivo convencional de la maternidad (Nash 1999: 157-158).¹⁶

Y si una situación de guerra establece, como acabamos de ver, una cierta suspensión de lo cotidiano y los valores que se le asocian, su representación fílmica no hace sino acentuar las oportunidades de desestabilización de lo normativo. Decía al comienzo de mi artículo que la tecnología cinematográfica privilegia la suplantación de la historia por el espectáculo. Apuntaba también que existen múltiples razones que explican la representación espectacular de lo histórico. Entre ellas, me interesa ahora señalar la función que cumple el *attrezzo*. Por lo que se refiere al decorado, la película de Aranda convierte Barcelona en una forma metonímica de la revolución aún a riesgo, como pone de relieve Paloma Aguilar, de simplificar lo que de hecho era un espacio urbano mucho más complejo (1996: 68). La importancia semiótica del vestuario se deja sentir en una escena en la que Pilar le dice a María: "Con ese sombrero pareces de la Congregación de las Damas Pías. ¿Por qué no te lo quitas?" A continuación la miliciana recoge el cabello de la novicia con un pañuelo rojo y negro. Aparentemente esta utilización de decorados y vestuario por parte del discurso fílmico simplifica (desvirtuando en el peor de los casos) la pretendida complejidad de lo real. Sin embargo, no hay que olvidar que el placer visual es el efecto de una espectacularización que descansa en estas mismas estrategias desrealizadoras. Y que al mismo tiempo éstas garantizan ese placer precisamente porque estimulan en el público fantasías de desestabilización categorial (muy especialmente de género). Esta cuestión se vuelve particularmente interesante en el contexto de todas esas inseguridades de clase y de género que estaba suscitando la modernidad (y a las que me he referido brevemente al tratar del personaje de Sor María). Los códigos de vestir revelan en su articulación la construcción de categorías esencializadas. Su transgresión, por lo tanto, desnaturaliza conceptualmente con la consecuente redistribución del poder que se ve afectado por la operación transgresora. El siguiente fragmento de las memorias de Concha Méndez, al relatar un episodio de juventud en el Madrid de los años veinte, proporciona un ejemplo de esta desidentificación de clase y género:

[...] en el Palacio de Cristal había conocido a la pintora Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero. Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde que me veía salir a la calle con la cabeza descubierta. "Pero ¿por qué no llevas sombrero?" "Porque no me da la gana..." (Mangini 2001: 121).

¹⁶ Esta alianza entre maternidad y militarismo se deja sentir en una frase como "Nosotras deseamos dar a la Patria hijos que la defiendan" (citado en Nash 1999: 158). Ni que decir tiene que la líder comunista Dolores Ibárruri, *Pasionaria*, compendia en sus discursos y en su propia imagen esta figuración simbólicamente regresiva de lo materno.

El impacto que la guerra civil tuvo sobre los modelos de género, así como sobre cierta esperanza de revolución social, demostró la especial relevancia del aspecto físico en una situación de conflicto bélico: el mono azul que vestían algunas mujeres era un signo doblemente subversivo en tanto que atribución de poder a la mujer de clase obrera. Por otra parte, las ventajas estratégicas del lenguaje simbólico de la indumentaria servían, como expresa María Teresa León en *Memoria de la melancolía* (1970), a los intereses de los "quintacolumnistas": "Sí, los guardias nuevos miraban sospechosamente a los señoritos que fingían ir desastrados y malvestidos. A la legua se veía el disfraz" (1998: 289). La propia María Teresa León desarrolla el tema de la naturaleza performativa de la identidad en la novela *Juego limpio* (1959), en la que un sacerdote se une a las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro bajo una apariencia fingida. Franz Borkenau, testigo en Barcelona del impulso revolucionario, narra así sus impresiones:

Los anarquistas, reconocibles por sus divisas rojinegras, son la abrumadora mayoría. Ni el más mínimo vestigio de la "burguesía". Ninguna damisela bien vestida ni señoritos a la moda en las Ramblas. No se ve ni un sombrero; sólo obreros y obreros. El gobierno ha prevenido contra el uso de los sombreros; dan apariencia "burguesa" y causan mala impresión. Las Ramblas no han perdido su colorido de siempre; allí están los distintivos azules, rojos y negros, los pañuelos para el cuello y los abigarrados uniformes de la milicia. Pero ¡qué contraste con la antigua suntuosidad de colores de las ricas catalanas que paseaban antes por aquí! (Enzesberger 1998: 158-159).

Mi reflexión no ha pretendido ofrecer un análisis textual exhaustivo de *Libertarias*. Se trataba, tan sólo, de identificar algunos elementos que en mi opinión ayudan a entender el sentido de la construcción de los personajes femeninos en esta película. Una construcción, en todo caso, que es el efecto de una tecnología espectacular. De manera que la propia espectacularización de la narrativa fílmica cancela lo político. O más bien: convierte la historia y lo político en una estructura melodramática. La imagen de la mujer activa ideológicamente en una situación de violencia civil, queda en esta película limitada a una caracterización caricaturesca. Pero no querría terminar este trabajo sin indicar dos cuestiones que me parecen cruciales. La creciente espectacularización de la realidad en el tardocapitalismo no equivale al "fin de la historia". En primer lugar, que nuestra relación con lo real sea de naturaleza principalmente espectacular no significa que esta intervención tecnológica no siga produciendo ciertos discursos simbólicos hegemónicos (de género, pero también relativos a muchos otros antagonismos sociales). Para el caso de *Libertarias* he comentado cómo la miliciana se revela, entonces y ahora, como una fantasía masculina. Por último, y es una precisión que Susan Sontag se encarga de hacer en su *Regarding the Pain of*

Mujer, violencia, espectáculo: la guerra civil española en *Libertarias* (1996) de V. Aranda

Others, es importante recordar que lo espectacular está sujeto a un régimen geopolítico que imagina, pero no sustituye de ningún modo, los desmanes de la historia.¹⁷

¹⁷ "To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small, educated population living in the rich part of the world, where news has been converted into entertainment" (Sontag 2003: 98).

Trabajos citados

- Aguilar Fernández, Paloma. "Romanticisme i maniqueisme en la guerra civil: de *Tierra y libertad* a *Libertarias*". *L'Avenç* 204 (1996): 66-70.
- Álvarez Junco, José. "La idealització de la guerra". *L'Avenç* 205 (1996): 12-15.
- Aranda, Vicente. *Libertarias*, 1996 (película).
- Chomsky, Noam (1968). *La objetividad y el pensamiento liberal. Los intelectuales de izquierdas frente a la guerra de Vietnam y a la Guerra Civil española*. Barcelona: Península, 2004.
- Chow, Rey. "Film and cultural identity". Hill, John y Church Gibson, Pamela, eds. *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000: 167-173.
- Enzesberger, Hans Magnus (1976). *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Goytisolo, Juan. *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid: El País-Aguilar, 1993.
- . *El sitio de los sitios*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Hobsbawm, Eric (1973). *Revolutionaries*. London: Abacus, 1999.
- . *L'âge des extrêmes. Histoire du court Xxe siècle*. Paris : Complexe-Le Monde Diplomatique, 1994.
- León, María Teresa (1959). *Juego limpio*. Madrid: Visor, 2000.
- (1970). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia, 1998.
- Loach, Ken. *Land and freedom*, 1995 (película).
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Mehmedinović, Semezdin (1995). *Sarajevo Blues*. San Francisco: City Light Books, 1998.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Nash, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999.
- Preston, Paul (1986). *A Concise History of the Spanish Civil War*. London: Fontana, 1996.
- Sánchez Saornil, Lucía(1937). "La mujer en la Guerra y en la Revolución. La Agrupación de Mujeres Libres". *Mujeres Libres. Luchadoras libertarias*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 1999.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin, 2003.
- Theweleit, Klaus. "The bomb's womb and the genders of war (War goes on preventing women from becoming the mothers of invention)". Cooke, Miriam y Woollacott, Angela, eds. *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press, 1993: 283-315.
- Waugh, Louisa. "Peace movements". *The Guardian Review* (15-1-2005): 37.
- Woolf, Virginia (1938). *Three Guineas*. New York: Harvest, s.f.