



UNIVERSIDAD DE JAÉN  
*Centro de Estudios de Postgrado*

Trabajo Fin de Máster

**HEROÍNAS DE CARNE Y HUESO:**  
*UN PROYECTO ARTÍSTICO CONTRA  
LOS ESTÁNDARES DE BELLEZA  
FEMENINA EN EL MUNDO DISNEY*

**Alumno/a:** Barranco Vela, Natalia

Tutor/a: Sánchez López, María Virginia  
Dpto: Didáctica de la Expresión Musical,  
Plástica y Corporal

**Julio, 2020**

## Resumen

A lo largo de los siglos, la mujer ha sufrido bajo las ataduras que la sociedad eurocentrista y androcéntrica le ha impuesto en relación a su cuerpo y a los cánones de belleza. A través de la creación de heroínas ficticias, que han sido ejemplo y modelo para la sociedad, han exhibido y perpetuado diversos estereotipos que han marcado el transcurso de la historia y el papel de la mujer dentro de ella. Estos patrones de belleza y de conducta son especialmente influyentes cuando dichas heroínas se destinan al público infantil, como es el caso de las princesas Disney. A través de ellas, las niñas y niños, cuya capacidad crítica no ha madurado aún, absorben las pautas mencionadas y las normalizan. Por este motivo, el presente Trabajo Fin de Máster, *Heroínas de carne y hueso: un proyecto artístico contra los estándares de belleza femenina en el mundo Disney*, se propone, por un lado, realizar una revisión del concepto histórico, literario y audiovisual de las figuras de héroe y heroína y, por otro lado, efectuar una selección e indagación sobre mujeres del pasado y del presente cuyas vidas y obras pueden ser estimadas como un ejemplo y modelo para nuestros niños y niñas. A partir de esto, se realizará una intervención artística multidisciplinar por medio de la que se espera denunciar el estereotipo femenino mantenido por la industria Disney, mientras se visibiliza y valoriza a estas mujeres modélicas, desconocidas para el público infantil. A través de este medio, por tanto, se pueden ofrecer ejemplos reales y convenientes a este sector de la población y denunciar el daño que estas figuras están efectuando en la comunidad en aspectos tales como los cánones de belleza.

## Palabras clave

Canon de belleza, Disney, feminismo, heroína, intervención artística, invisibilización de la mujer.

## Abstract

Over the centuries, women have suffered under the bonds that the eurocentric and androcentric society has imposed on them in relation to their bodies and the canons of beauty. Through the creation of fictional heroines, who have been an example and model for society, they have exhibited and perpetuated various stereotypes that have marked the course of history and the role of women within it. These patterns of beauty and behavior are especially influential when these heroines are intended for children, as in the case of Disney princesses. Through them, girls and boys, whose critical capacity has not yet matured, absorb the aforementioned guidelines and normalize them. For this reason, the present Master's Final Project, *Flesh and blood heroines: an artistic project against the standards of feminine beauty in the Disney world*, aims, on the one hand, to review the historical, literary and audiovisual concept of hero and heroine figures and, on the other hand, to make a selection and research about women from the past and present whose lives and works can be considered as an example and model for our children. From this, a multidisciplinary artistic intervention will be carried out through which it is hoped to denounce the female stereotype maintained by the Disney industry, while making visible and valorizing these model women, unknown to the child audience. Through this means, therefore, real and convenient examples can be offered to this sector of the population and denounce the damage that these figures are doing in the community in aspects such as the canons of beauty.

## Keywords

Artistic intervention, canon of beauty, Disney, feminism, heroine, invisibility of women.

## Índice

INTRODUCCIÓN .....	5
1. Objetivos y plan de trabajo .....	9
2. Metodología .....	11
I BLOQUE. Marco teórico .....	12
1. El héroe en la Historia .....	12
2. Heroísmo y mujeres .....	19
2.1. La mujer en los relatos heroicos .....	19
2.2. Heroínas de animación .....	23
2.2.1. Las heroínas de la factoría Disney .....	26
2.3. Heroínas de carne y hueso: una selección de vidas.....	32
2.3.1. Wu Zetian (625-705).....	33
2.3.2. Christine de Pizan (1364-1430) .....	35
2.3.3. Mary Wortley Montagu (1689-1762).....	36
2.3.4. Olympe de Gouges (1748-1793).....	39
2.3.5. Juana Manso (1819-1875).....	40
2.3.6. Ethel Smyth (1858-1944).....	43
2.3.7. Alice Guy (1873-1968).....	55
2.3.8. María Izquierdo (1902-1955).....	57
2.3.9. Rosalind Franklin (1920-1958).....	59
2.3.10. Nawal El Saadawi (1931) .....	61
2.3.11. Ellen Johnson-Sirleaf (1938).....	63
2.3.12. Billie Jean King (1943).....	65
II BLOQUE. Propuesta artística.....	68
1. Introducción y justificación .....	68
2. Referentes teóricos .....	76
3. Referentes artísticos.....	83
4. Medio artístico y técnicas.....	90
5. Presentación de la obra artística.....	92
REFLEXIONES FINALES.....	101
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	103
ANEXOS .....	110
1. Ethel Smyth (1858-1944), <i>The March of the Women</i> . British Library, I.600.d.(165).....	110
2. Imágenes de las heroínas seleccionadas asociadas a una princesa Disney .....	111

## Índice de Tablas y Figuras

Tabla 1. Mujeres protagonistas de la exposición, por orden <i>cronológico</i> .....	71
Figura 1. <i>Bella</i> , imagen de animación.....	74
Figura 2. <i>Ethel Smyth</i> , fotografía.....	74
Figura 3. <i>Stand de princesas en la tienda Primor en Jaén capital</i> .....	79
Figura 4. <i>Historia de Instagram sobre el físico</i> .....	79
Figura 5. <i>Ungrounded 2</i> , performance de Mariel Carranza.....	83
Figuras 6, 7, 8 y 9. <i>What we are not</i> , performance de Laurel Jay.....	84
Figuras 10 y 11. <i>Equinox to Equinox</i> , performance de Analía Beltrán.....	85
Figuras 12 y 13. <i>Lost in the screen world</i> , performance de Clarina Bezzola.....	86
Figura 14. <i>The Birth of Feminism</i> , producto visual de Guerrilla Girls.....	87
Figura 15. <i>The Dinner Party</i> , intervención artística de Judy Chicago.....	88
Figura 16. <i>The Dinner Party</i> , intervención artística de Judy Chicago.....	88
Figuras 17 y 18. <i>Científicas: Pasado, Presente y Futuro</i> , intervención teatralizada en la Universidad de Sevilla.....	89
Figuras 19 y 20. <i>Dorso y reverso del libro de artista</i> .....	91
Figura 21. <i>Libro de artista desplegado</i> .....	92
Figura 22. <i>Lomo del libro de artista</i> .....	93
Figura 23. <i>Juventud de Ethel Smyth</i> .....	94
Figura 24. <i>Ethel Smyth en la prisión</i> .....	95
Figura 25. <i>Vejez de Ethel Smyth</i> .....	95
Figura 26. <i>Lámina final</i> .....	97

## INTRODUCCIÓN

Desde los albores de la humanidad, el hombre se ha refugiado en la mitología y en la leyenda para dar respuesta a los interrogantes trascendentales que enfrentamos como raza, proporcionando, de esa forma, valor y significado a su existencia. Además, aparte de este cometido, el mito también se ha empleado como fuente de inspiración y de creación de modelos de conducta apropiados, ya sea por el ejemplo positivo o a través de las advertencias mudas que se transfieren de las consecuencias y castigos que obtienen los malhechores, debido a sus acciones. Tal y como plantea Campbell (1959, p.10), “no sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten” y, por esta razón, sobre el mito se han asentado algunos de los pilares fundamentales de nuestra sociedad, como son la religión, la filosofía e, incluso, la ciencia y la tecnología.

Estas historias, producto de nuestra psique y de nuestros más profundos miedos y sueños, siguen teniendo validez en el mundo contemporáneo. A pesar de que el concepto ha ido evolucionando con la propia sociedad, en nuestras mentes civilizadas perdura una cierta atracción hacia lo mágico y lo misterioso. Al fin y al cabo, “el pasado habita en el presente” (Zvarová, 2012, p. 3) y la experiencia de nuestros antepasados sigue grabada en nuestro inconsciente. Distintos filósofos, como Freud y Jung, han revelado de forma fehaciente que tanto el mito como sus elementos más intrínsecos han perdurado hasta la actualidad y se exteriorizan a través de nuestros sueños (Campbell, 1959). Quizás, es por esto que las leyendas suelen contener elementos comunes que se repiten de forma inalterada o encubierta, sin importar la cultura o la época. A pesar de la sencillez que suelen manifestar estos cuentos, dichos elementos sobre los que se construyen están ligados a nuestra esencia y tienen la capacidad de fascinarnos y conmovernos, dado que “se han ido adaptando a la sociedad y a las necesidades espirituales que requería cada época” (Ibáñez Ehrlich, 2009, p. 35).

Ligada íntimamente al desarrollo del mito encontramos la figura del “héroe”. La vida y el progreso de este personaje, cuyo protagonismo es sustancial en cualquier historia fantástica (ya sea en su versión ideal o en la más controvertida: el antihéroe), constituye la trama central de la narración, ya que, en esencia, “la mitología se concibe como el relato del héroe” (Ortiz Osés, 1995, p. 385).

A lo largo de la mitología, la literatura y el cine, podemos encontrar una infinidad de héroes impolutos y ejemplares que han servido de inspiración para generaciones enteras, como por ejemplo Hércules, Ulises, Superman o Aragorn, por nombrar solo a algunos. Sin embargo, también aparecen otros tantos que pueden ser catalogados como “antihéroes”

(personajes ambiguos, con defectos y virtudes), tales como Peer Gynt, Huckleberry Finn, protagonista del libro de aventuras escrito por Mark Twain, Diego Alatríste, Jordan Belfort, de la película de *El Lobo de Wall Street* o Arthur Fleck, del *Joker*.

Por otro lado, fuera del mundo literario y fantástico es posible hallar innumerables personajes reales que han actuado como “héroes” y “heroínas” y que pueden ser considerados modelos de conducta universales. A pesar de no contar con poderes sobrenaturales o de no haber realizado gestas imposibles en mundos de fantasía, sí han llevado a cabo hazañas memorables y significativas, al punto de cambiar el rumbo de la humanidad. Ya sea en un contexto político, científico o artístico, entre otros campos, gracias a su valentía y a su determinación, sus actos y conductas han marcado hitos que han supuesto un avance para la mentalidad y la vida de la sociedad.

Sin embargo, dado el planteamiento sexista que ha presentado la sociedad a lo largo de miles de años, el reconocimiento que han recibido dichos héroes y heroínas ha sido desigual. Mientras que las hazañas masculinas han sido ensalzadas y recordadas durante centenares de años, el papel de estas mujeres ejemplares se ha menospreciado, invisibilizado e, incluso, olvidado, mientras se exaltaban en su lugar (la mayor parte de las veces) a los agentes varoniles que las rodeaban. Tal es el caso de Cleopatra, cuyo nombre siempre se liga al de Julio César y Marco Antonio, o el de Amantine Lucile Aurore Dupin (más conocida como George Sand), especialmente recordada por ser la pareja de Chopin. Y esto se debe a que, tanto en las historias mitológicas y fantásticas, como en la ciencia, en la religión o en el arte, la diferenciación sexual ha sido uno de los pilares fundamentales sobre los que se han establecido sus bases.

A pesar de los avances sociales, en este tema en específico no se están tomando las medidas necesarias para conseguir la justicia igualitaria que se debería exigir. Un paso importante para el empoderamiento de la mujer es el de reconocer su aportación a la historia y a la humanidad, acabando con los estereotipos que tradicionalmente se nos han impuesto para emplazar, en su lugar, modelos reales de mujeres cuya vida y obras puedan servir de inspiración para futuras generaciones.

Volviendo al mito y a la leyenda y enlazándolo con las generaciones venideras, los relatos que se utilizan para las películas y libros destinados al público infantil suelen basarse en cuentos populares de caballeros, hadas y princesas. Este tipo de historias utilizan distintos recursos que logran impresionar y conmover a los más pequeños, quienes, maravillados por la fantasía propia de este tipo de relatos, construyen sus expectativas y sueños en función de este mundo imaginario. Este hecho, que inicialmente no tendría que suponer ningún problema, es bastante perjudicial porque en estas historias se mantienen arquetipos tradicionales y

dañinos con respecto al género (entre otros ámbitos). De esta forma, los niños y niñas asocian determinados modos de comportamiento y rasgos estéticos con el final feliz de estas narraciones. Estos infantes, fascinados por la condición de princesa o héroe, se proyectan en dichos protagonistas, asumiendo tanto sus cualidades morales y sus actitudes como sus características visibles como un modelo a asumir, tal y como proponen diversos estudios y autores como Bettelheim (1994).

Un ejemplo actual de este planteamiento lo podemos encontrar en la filmografía Disney. A través de la magia, de una estética cándida y atractiva y de historias llenas de emoción y aventura, la industria ha conseguido conquistar el corazón de miles de niños y adultos, influyendo en el devenir y en la mentalidad de numerosas generaciones. El problema, como apoyan distintos autores tales como Míguez (2015) o Smith (2013), es que los patrones y estereotipos que establecen con respecto a conceptos tales como la belleza o el atuendo no han avanzado lo suficiente desde el punto de vista de la igualdad de género, lo que repercute negativamente en estas edades.

Todos estos motivos me han empujado a realizar la presente investigación. La idea surgió a raíz de la participación en un proyecto sobre la invisibilización que ha sufrido la mujer a lo largo de la historia y de la preparación de un artículo sobre la influencia de las princesas Disney en el concepto de belleza dentro de la población infantil. Los contenidos desarrollados en estos trabajos dieron lugar a una interesante reflexión posterior sobre la falta de referentes reales y convenientes para las niñas y los niños. Este planteamiento lo he podido comprobar en mis propias sobrinas quienes, a pesar de tener 5 años, manifiestan desde pequeñas una profunda atracción hacia el universo de las Princesas Disney y su estética, heroínas que han convertido en sus referentes ideales. Pelucas con largos cabellos, maquillaje, vestidos voluminosos o tacones son algunas de sus inquietudes; la falta de referentes adecuados por la sobreexposición a la que están sometidas a través de la televisión e internet o los mismos comercios, las lleva a centrarse en aspectos estereotipados de lo que debe ser una heroína. Y es que el poder que ejercen ciertas multinacionales (como la ya citada Disney) sobre la mentalidad infantil acaba por eclipsar la figura de tantas mujeres que podrían ser un modelo mucho más ajustado a nuestra visión actual de lo que debe ser el mundo.

Para acabar, pues, con el androcentrismo imperante en cada ámbito de nuestra vida, necesitamos que la infancia esté concienciada de estos hechos y se desarrolle con la mirada puesta en patrones y ejemplos saludables e igualitarios. Como adultos transmisores de conocimiento, valores y actitudes hacia los niños y niñas de nuestro entorno debemos tratar de cambiar esta realidad.



El tema aquí planteado es, por tanto, de estricta actualidad e importancia, dada la lucha imperante que estamos viviendo en todo el mundo para tratar de tumbar todos aquellos estereotipos relacionados con el género. En concreto, ya desde la Segunda Ola del Feminismo, la mujer se ha levantado en contra de los ideales de belleza que han marcado y maniatado su existencia desde hace siglos y, a pesar de los avances que se han logrado, todavía queda mucho por hacer. A este respecto, la factoría Disney continúa produciendo filmes cuyos valores están desvirtuados, normativizando entre la infancia unos cánones de belleza casi inaccesibles.

Un medio de protesta ante estas situaciones es el Arte, debido a su capacidad comunicativa y reflexiva. Es por ello que, a pesar de que muchos otros autores han tratado los estereotipos difundidos por el cine en general y por esta compañía en particular, la propuesta artística con fines educativos que se plantea en este Trabajo Fin de Máster aporta un giro fresco e innovador.

## 1. Objetivos y plan de trabajo

A la luz de todas estas preocupaciones y reflexiones personales, me propuse realizar el presente Trabajo Fin de Máster, titulado *Heroínas de carne y hueso: un proyecto artístico contra los estándares de belleza femenina en el mundo Disney*, con los siguientes cuatro objetivos fundamentales:

1. Revisitar el concepto de héroe y heroína transmitido y legitimado por las fuentes históricas, literarias y audiovisuales.
2. Investigar la vida y obra de una selección de mujeres del pasado y del presente que considero un ejemplo de conducta y empoderamiento para la población infantil actual.
3. Denunciar el estereotipo femenino que se ha perpetuado durante décadas dentro de la compañía Disney y que sigue siendo el modelo de millones de niñas y adolescentes de todo el planeta.
4. Diseñar una intervención artística contemporánea en la que se visibilizará y pondrá en valor a estas mujeres heroínas, desconocidas para la mayor parte del público infantil, con una aplicación directa en el contexto educativo.

Para cumplir estos objetivos, se comenzará con una revisión de literatura científica para construir la fundamentación del trabajo. En este marco teórico se revisará el concepto de héroe y su desarrollo en la historia. Además, se abordarán específicamente los distintos enfoques que históricamente ha recibido la mujer como heroína y protagonista o coprotagonista de los relatos, especialmente dentro del cine y la animación. A continuación, se describe la industria Disney y su propuesta de heroínas, finalizando con la narración de la biografía y aportaciones de una selección de mujeres que, a mi juicio, deberían ser modelos universales.

Junto a la revisión de referentes teóricos y artísticos relacionados con el enfoque del presente trabajo, se diseñará un producto artístico para denunciar el exceso de visibilidad mediática que reciben entre el público infantil estereotipos tales como las princesas Disney, en detrimento de modelos reales y mucho más adecuados. Para ello, he realizado una selección de mujeres que considero heroínas por los motivos que expondré más adelante, centrándome, específicamente, en la penetración que los cánones de belleza eurocentristas y androcéntricos ejercen sobre la construcción de la identidad en las nuevas generaciones.

Con este fin, la obra creada consistirá en una propuesta educativa multidisciplinar plasmada en un libro de artista. A través de la unión de tela, pintura, literatura y música se pretende mostrar la dicotomía que la sociedad actual plantea con respecto a la supremacía de

una belleza física idealizada en la heroína en contraposición con los rasgos que verdaderamente empoderan a una mujer y la convierten en un ejemplo a seguir. Además, por medio de estas estrategias artísticas, se luchará en contra de la invisibilización que tradicionalmente han sufrido estas figuras.

## 2. Metodología

En el presente trabajo se va a emplear una “Investigación basada en las artes” (IBA) cuyo eje central y objetivo último será la creación artística con fines educativos. Para ello se utilizarán distintas fuentes, tanto primarias (imágenes, música) como secundarias (bibliografía), así como diversas técnicas, tales como la documentación o distintos procedimientos artísticos.

Una de las perspectivas que encontramos dentro del marco metodológico cualitativo es la ya mencionada IBA, que puede ser entendida como un tipo de investigación que emplea técnicas artísticas “para dar cuenta de prácticas de experiencia” (Hernández Hernández, 2008, p. 92) en las que se revelan aspectos relativos tanto del ser humano como de sus vivencias que no podrían manifestarse en otro tipo de investigaciones. En este sentido, partiendo de la idea que Silverman (2000) comparte de que la investigación debe centrarse más en “el hacer” que en “el decir”, al incluir las artes en dicho proceso se logra un estudio mucho más accesible y humanista. En esencia, esta metodología se caracteriza por aplicar elementos artísticos y estéticos, por explorar nuevas formas de comprender y representar la experiencia y por establecer un diálogo y una reflexión mucho más profunda sobre la “realidad” que nos rodea (Hernández Hernández, 2008). Es por ello que es una metodología que encaja muy bien con las investigaciones educativas que promueven la reflexión.

Con respecto al proceso de creación artística, este está íntimamente ligado a acciones tales como “la reflexión, el análisis crítico, la obtención de conclusiones y la acción” (Moreno Montoro, Valladares González y Martínez Morales, 2016, p. 1), por lo que se puede inferir que es una vía legítima de construcción del conocimiento. Dado el carácter mixto de este tipo de investigaciones, el conocimiento generado, por tanto, “se distribuye entre la obra producida y el trabajo escrito” (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). En la presente propuesta, la práctica artística es, como se ha comentado en párrafos anteriores, el eje y objetivo último del proceso de investigación, siendo su fin la reflexión desde la práctica.

Gracias a estos planteamientos podremos llevar a cabo los objetivos antes planteados de dismantelar la imagen que se ha transmitido de la heroína de dibujos animados, colocando en su lugar el modelo de mujeres reales. Tras una revisión profunda de material documental, a través del arte podremos exponer de una forma mucho más impactante las reflexiones y conclusiones que genere este estudio, consiguiendo así que otras personas puedan acercarse a estas ideas y reconsiderar su realidad.

## I BLOQUE. Marco teórico

### 1. El héroe en la Historia

El estudio de la figura del héroe es muy complejo, ya que este concepto, al igual que el mito, es “proteico”, o lo que es lo mismo, “sus caras pueden ser múltiples” (Ibáñez Ehrlich, 2009, p. 54), de manera que posee diversas connotaciones que resultan interesantes de analizar. Si acudimos al Diccionario de la *Real Academia Española* podemos leer diferentes acepciones, como las que se plantean a continuación:

- En primer lugar, un héroe puede ser cualquier persona que realice una “acción muy abnegada en beneficio de una causa noble”. Es decir, debe ser un acto altruista que conlleve un sacrificio personal en pro de una empresa provechosa para el prójimo o para su entorno.
- También, uniendo dos de las definiciones que propone, se denomina “héroe” a aquella persona, real o ficticia, que es “ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes” y/o por su actuación “valerosa y arriesgada”. De esto se deduce que dichos individuos son reconocidos y admirados por su entorno debido a acciones memorables, a capacidades notables y/o a una considerable osadía y arrojo.
- Por último, un héroe también es aquel individuo descendiente de un dios y un ser humano. Dada esta ascendencia, el héroe posee características sobrenaturales que lo hacen superior a un humano corriente, pero sin llegar a equipararse a un dios. Esta acepción está presente, especialmente en la tradición clásica, donde podemos encontrar un ejemplo de esta visión de “héroe” en Heracles, quien, siendo hijo de un dios y una mortal, realizó acciones sobresalientes en favor de los dioses y los hombres y se coronó como un glorioso campeón, hasta el punto de considerársele “el mejor de los hombres” (López Férez, 2007, p. 99)<sup>1</sup>. Por tanto, en esta definición entrarían todos aquellos que pueden ser calificados como “un ser especial no comparable a los hombres normales que pueblan el mundo real” (Ibáñez Ehrlich, 2009, p. 35).

De todo esto se puede deducir que, a pesar de que en la literatura y en el cine se suele representar esta figura con cualidades y destrezas sobrehumanas (lo que se relacionaría con la última definición de héroe como semidios), un héroe puede ser un humano cualquiera que realiza actos abnegados por el prójimo y/o que es famoso por sus proezas y sus actitudes y aptitudes sobresalientes.

---

<sup>1</sup> De esta forma trivial y ennoblecedora, se oculta la realidad atroz que detenta la belicosidad y la guerra.

En este sentido, las figuras históricas, cuya memoria se ha mantenido gracias a la tradición oral o a la literatura, terminan siendo ensalzadas e idealizadas hasta el status de “héroe”, accediendo a una especie de limbo entre la realidad y la idealidad. Algunas de estas personas notables llegan al punto de adquirir una posición casi divina, tal y como pueden ser considerados Buda o Heracles. Esto no sólo se aplica al pasado, sino que, partiendo de la premisa anteriormente expuesta de que donde hay mito hay héroe (y, por tanto, donde hay héroe hay mito), las figuras “salvadoras” contemporáneas también adquieren un cariz legendario, producto de nuestro inconsciente (Ortiz Osés, 1995). Un ejemplo, de total actualidad, lo podemos encontrar en nuestros sanitarios, cuya actuación ha sido primordial en estos días de estado de alarma y, sin embargo, con buen criterio, han renegado del término “héroes”. Debido a este hecho, muchos autores consideran el mito como una especie de “relato soteriológico o lenguaje de salvación” (Ortiz Osés, 1995, p. 385): la tarea principal del héroe es la de salvarse tanto a sí mismo como a los demás del mal, que puede ser representado de diversas formas (aunque todas ellas peligrosas y dañinas). Por tanto, podríamos considerar esta figura como “un santo o elegido” (p. 385), “como estrellas del firmamento (...) que otorgan luz y calor —sentido— al mundo terrestre de los humanos” (p. 388).

A pesar de la evolución que ha sufrido el término, existen una serie de características comunes a todos los tiempos. Una de estas particularidades es que el héroe se muestra fiel en sus actos a una serie de rasgos y valores que mantiene a lo largo de la obra, siendo característico que estos atributos obedezcan los designios marcados por el poder hegemónico (Ibáñez Ehrlich, 2009), especialmente en los relatos de corte clásico y tradicional.

Otra peculiaridad fundamental de esta figura es que, a pesar de que “frecuentemente es honrado por la sociedad a la que pertenece” (Campbell, 1959, p. 29), en muchas ocasiones, se representa como un ser incomprendido y excluido, lo que produce en él una imagen de soledad y aislamiento (Zvarová, 2012). Tal y como sostiene Villegas (1973), este hecho se mantiene en la literatura más reciente; los protagonistas suelen manifestar una sensación de sentirse fuera de lugar, de incompreensión o de pérdida de las raíces. Además, Campbell (1959) añade que, en los cuentos populares, también aparecen protagonistas que recurren al exilio ante este tipo de sensaciones, ya sea por ser despreciados en su entorno o, incluso, maltratados.

Un aspecto esencial relacionado con la propia estructura del relato del héroe es lo que se conoce como el “monomito”, término acuñado por el antropólogo y mitólogo Joseph Campbell (1959), quien es considerado una referencia dentro de la mitología comparada y el relato heroico. Este concepto, también conocido como “mito único” hace referencia al viaje,

real o figurado, que realiza el héroe en la mayor parte de los relatos épicos del mundo. Este escritor sostiene que existe un modelo fundamental sobre el que se estructuran una gran cantidad de mitos creados en tiempos y espacios lejanos: tanto si el héroe es “ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío, poco varía su jornada en lo esencial” (p. 29).

Basándose en textos y ejemplos provenientes de todas las nacionalidades y épocas, como puede ser, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles<sup>2</sup>, Campbell (1959) declara que existe un rito de paso básico y universal sobre el que se fundamenta el monomito, la unidad nuclear. Este ritual es un largo proceso que consta de tres momentos esenciales: partida, iniciación y regreso. Esto es, el personaje abandona su vida ordinaria para acceder a un territorio de prodigios sobrenaturales, en el que se enfrenta a grandes rivales con fuerzas legendarias, con el objetivo de llegar al momento culminante en el que se enfrenta dramáticamente al otro, al “reverso de la existencia” (Ortiz Osés, 1995, p. 385) para obtener la victoria decisiva que le otorga algún tipo de poder o don y volver, finalmente, a la vida cotidiana, donde utilizará dicha fuerza para beneficiar a su pueblo y vivir una vida con más sentido.

Esta fórmula es ampliada y desarrollada a través de los “mitemas”, que son distintas fases o elementos que se pueden producir dentro de las etapas ya señaladas, dando todo esto lugar a la estructura universal sobre la que se fundamentan numerosos mitos. En este sentido, según Villegas (1973) la novela del siglo XX en adelante se distancia de este modelo en muchas ocasiones, ya que, aunque el relato puede ser considerado mítico, no suelen aparecer todos los mitemas, mostrando que “parte de la riqueza del mito radica en su variedad y posibilidad de metamorfosis de acuerdo con las necesidades internas de la novela y con el momento histórico” (p. 84)<sup>3</sup>. Por otro lado, es significativo el hecho de que sobre esta estructura se han fundamentado gran parte de “las religiones y mitologías diferentes con ciertas alteraciones” (Zvarová, 2012, p. 6), sin afectar nunca a la configuración básica, así como la aventura mitológica tradicional, cuya forma es, en esencia, el ensalzamiento de la fórmula mostrada en los ritos de iniciación.

Entrando con más profundidad en el viaje iniciático y sus mitemas, expuestos por el mitógrafo Campbell (1959), durante la primera etapa, “separación o partida”<sup>4</sup>, el campeón abandona la zona de confort a la que estaba ligado y se adentra en un “estado de transición” entre “dos mundos paralelos” (Zvarová, 2012, p. 23), el conocido y uno totalmente nuevo.

---

<sup>2</sup> Aristóteles establece que las fases del rito de heroificación dentro de la Tragedia son la iniciación, el reconocimiento, el viaje, las peripecias y la consumación (Bolaños Celis, 2013).

<sup>3</sup> Ya Campbell considera como una característica principal del monomito la flexibilidad o maleabilidad, aunque sin alterar en ningún momento la estructura básica.

<sup>4</sup> Dentro de este primer paso se pueden distinguir cinco mitemas: “la llamada de la aventura”, “la negativa al llamado”, “la ayuda sobrenatural”, “el cruce del primer umbral” y “el vientre de la ballena”.

Inicialmente, debido a una deficiencia o necesidad simbólica, el héroe recibe un mensaje que lo hace despertar hacia lo desconocido. Tras esto, la figura experimenta una evolución en la que pasa del rechazo hacia la aventura que se le presenta hasta la aceptación de dicha idea, gracias a “la ayuda de un guía sobrenatural” (Chamorro Ramos, 2017, p. 15). Este personaje puede adoptar el papel de maestro o guardián que le “dará consejos y lo orientará de cara a su futuro periplo” (Fontán Nowell, 2016, p. 29). Finalmente el héroe abandona su antiguo yo y el mundo conocido para iniciar un proceso de metamorfosis en el “reino de la noche” (Campbell, 1959, p. 28).

En el paso de la “iniciación”<sup>5</sup>, el héroe experimentará esta transformación progresiva, esa “purificación del yo” (Fontán Nowell, 2016, p. 30), debido a los distintos retos y obstáculos que deberá enfrentar, “que le irán descubriendo progresivamente un nuevo sentido para su existencia o un sistema de valores diferente en el cual sustentar sus convicciones” (Villegas, 1973, p. 105). Entre las gestas que deberá acometer a lo largo de este sendero, el adalid encontrará el amor más auténtico y puro, siendo necesario que demuestre “que es digno de este amor” (Fontán Nowell, 2016, p. 30); además, será necesario que resista las tentaciones que se presenten en su camino, ya que tratarán de poner “a prueba su transformación espiritual” (Chamorro Ramos, 2017, p. 18); por otro lado, en cierto momento del periplo, el héroe deberá reivindicar su nueva posición, así como la transformación que ha sufrido, enfrentándose y poniéndose a la altura de aquellas figuras que han ejercido su autoridad sobre él (de forma real o figurada), rompiendo con su pasado y purgando definitivamente su ser anterior. Esto lo conduce al “clímax de su transformación espiritual” (Chamorro Ramos, 2017, p. 19), a un renacimiento que lo sume en un estado de descanso y plenitud. Finalmente, el héroe está en la posición correcta para conseguir aquello por lo que ha estado luchando, el elixir o la “gracia de los dioses”. En los cuentos de hadas, este triunfo suele manifestarse a un nivel mucho más reducido y cotidiano, mientras que el héroe del mito obtiene una victoria que afecta a su entorno completo e, incluso, al mundo entero (Campbell, 1959).

En la última etapa, “el retorno”<sup>6</sup>, el personaje regresa a su antiguo mundo, portando “la bendición final” con la que “contribuirá a la transformación del orden vigente de la sociedad” (Zvarová, 2012, p. 32), aunque en la novela del siglo XX “lo normal es que no aporte nada nuevo” (Villegas, 1973, p. 126) a la comunidad, dado que dicha gracia se aplica sólo al protagonista o, incluso a veces, el héroe no regresa. En la norma del monomito, el héroe a

---

<sup>5</sup> Campbell (1959) distingue los siguientes elementos: “el camino de las pruebas”, “el encuentro con la diosa”, “la mujer como tentación”, “la reconciliación con el padre”, “apoteosis” y “la gracia última”.

<sup>6</sup> Los mitemas que estructuran este paso del rito son: “la negativa al regreso”, “la huida mágica”, “el rescate del mundo exterior”, “el cruce del umbral del regreso”, “la posesión de los dos mundos” y “libertad para vivir”.



menudo rechaza regresar a su mundo, a pesar de que el trofeo redunde en “la renovación de la comunidad” (Chamorro Ramos, 2017, p. 33). Además, su vuelta suele presentarse como una persecución, “un último intento de impedir que consiga contemplar su cometido” (Fontán Nowell, 2016, p. 33), siendo necesario en ocasiones que el mundo exterior venga en su rescate. Cuando finalmente el héroe vuelve a su lugar de origen, debe aceptar de nuevo la cotidianidad del mismo y hallar la conexión entre ambos mundos para encontrar el “equilibrio entre lo mundano y lo trascendente” (Chamorro Ramos, 2017, p. 23). De esta forma, obtiene su “final feliz”: una plena libertad para vivir, resultado de su crecimiento y maduración, que le permite disfrutar el momento.

Dentro de este viaje, es característico que aparezcan una serie de personajes, en ocasiones sobrenaturales, que actúan como figuras protectoras, siendo su tarea la de “ayudarle de una forma u otra en su misión y protegerlo” con el fin de que “concluya las tareas y alcance el triunfo final” (Zvarová, 2012, p. 34). En los relatos fantásticos, estos personajes se revelan en las figuras de hadas y otros seres extraordinarios. Sin embargo, en las historias realistas también aparece este elemento reflejado en individuos que acogen al protagonista bajo su protección, proporcionándole herramientas, reales o psíquicas, con las que afrontar los contratiempos.

Intrínsecamente unido a la figura del héroe o heroína se encuentra el antagonista y, gracias a él, la tarea o misión principal del protagonista: la lucha contra el mal. El glorioso galán, representante del bien tanto en atributos como en conducta, emprende una lucha encarnizada contra su enemigo acérrimo, el representante del mal tanto física, mental como moralmente y cuyos “defectos y debilidades sirven para valorar y destacar más las virtudes del personaje-héroe” (Ibáñez Ehrlich, 2009, p. 59). Este malvado, a pesar de ser poderoso y estar a punto de vencer al héroe en diversas ocasiones, no es capaz de combatir contra la fuerza demostrada por el personaje estrella. La dramática lucha con el otro no tiene por qué ser física; este poder puede ser demostrado a través de sus buenas acciones, de su virtud o con una conquista amorosa, por ejemplo. En relación con esto, tal y como propone Bettelheim (1994)<sup>7</sup>, el lector o espectador que se adentra en el relato alegórico, se identifica, irremediamente con la figura del héroe. De esta forma, la dicotomía que presenta el protagonista y el antagonista “imprimen en él la huella de la moralidad” (p. 14) que le empujan a valorar las cualidades y rasgos que presenta el “bueno” y a rechazar todo lo relacionado con el “malvado”.

Como ya se ha ido adelantando a lo largo del apartado, en la sociedad moderna, y por el dilatado y profundo proceso de evolución que ha sufrido la humanidad desde la época de los

---

<sup>7</sup> A pesar de que él escribe sobre los héroes de cuentos de hadas, esta idea es totalmente aplicable al resto de historias mitológicas.

héroes clásicos, la visión literaria del héroe y el concepto de heroísmo se ha ido adaptando a las características del momento. En su lugar ha sido sustituido por una “figura ambigua, compuesta por luces, pero sobretodo, por sombras” (West Colín, 2014, p. 2), lo que se conoce como “antihéroe”. De esta forma, la imagen del villano malvado se diluye y, en su lugar, encontramos a un protagonista desmitificado a través del que se reivindica lo defectuoso del ser humano y en el que simplemente ya no se suscriben los valores que se habían asociado durante siglos a la heroicidad.

En una primera instancia, en la mitología clásica, el héroe se muestra como un semidiós, situado por encima del resto de mortales, siendo imprescindible que cuente con cualidades sobrenaturales para poder llevar a cabo las hazañas colosales a las que debía hacer frente. Más adelante, esta figura pierde su posición divina pero, sin embargo, sigue mostrando “una estrecha relación con los valores encarnados por el ente creador” (West Colín, 2014, p. 6); continúa siendo un personaje que sobresale por encima del resto, dada su alta capacidad de sacrificio en provecho de un bien mayor y debido al hecho de que es “un firme representante del bien” (p. 7), que defiende un sistema de valores admirables tales como “la prudencia, la sagacidad y la belicosidad” (Ibáñez Ehrlich, 2009, p. 36).

Unos siglos después, con la desaparición de Dios y de la religión de la escena, vuelve a transformarse drásticamente la perspectiva de la sociedad de esta figura y se evaporan los valores tradicionales con los que se conducían. Es así como aparecen los llamados “antihéroes”, que muestran una marcada “visión escéptica y nada optimista del mundo” (p. 37) y que nada tienen que ver con el antiguo “héroe glorioso”, aunque es habitual que se siga mostrando fiel a un determinado sistema de valores (mucho más particular y menos encadenado a las normas sociales), sobre el que se basa la propia obra (Villegas, 1973)<sup>8</sup>

Los orígenes de dichos protagonistas los podemos encontrar cientos de años atrás, en el Siglo de Oro español, en novelas tales como *El Lazarillo de Tormes* y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (West Colín, 2014), aunque es en el s. XX, bajo el manto de la corriente que Fernando Savater (2008) designa como la “sospecha del heroísmo”, cuando esta figura alcanza su cenit.

Sosa Rubio (2014) identifica distintos rasgos que caracterizan a un antihéroe, entre los que cabe destacar la inadaptación y la soledad (que ya han sido comentados), la tristeza y el desengaño que presentan ante el contexto oscuro que los rodea y las limitaciones que tienen a la hora de enfrentarse al conflicto (son personas comunes y corrientes). Además, estos seres

---

<sup>8</sup> Adelantándonos a lo que más adelante se expondrá, en este sentido Disney, que durante décadas ha sido “la fábrica por excelencia de caballeros y princesas” (West Colín, 2014, p. 3), ha tratado de adaptarse a los cambios y ha comenzado a presentar personajes mucho más humanos e imperfectos, aunque “sin abandonar su esencia moralista” (p. 3).

atormentados suelen ser un medio utilizado por el autor para la crítica social. Otro aspecto llamativo de la novela moderna, es que la valentía ya no se establece siempre como un bien, sino que, por encima del “valor viril”, el héroe puede estimar como más admirable un valor anímico-axiológico que lo ayude a “dominarse a sí mismo en lugar de dominar a los demás” (Ortiz Osés, 1995, p. 392). Gracias a esto, obtiene la capacidad de admitir el error, así como una sensatez crítica, con los que asimila una posición desde la que no es capaz de hacer a los demás lo que no querrían que le hicieran a él.

No obstante, según Ibáñez Ehrlich (2009), en los últimos años, la sociedad, con gran nostalgia, ha revelado un profundo deseo de recuperar esa visión arcaica de los héroes, tanto reales como ficticios. Esto es perceptible en distintos ámbitos como el cine, el cómic, la animación, los cuentos o los videojuegos. Tal y como podemos leer en la novela *Guerra y Paz* de Tolstói (1906): “Los antiguos nos dejaron modelos de poemas heroicos en los que los héroes acaparan todo el interés de la historia; y no acabamos de habituarnos a que en nuestros tiempos carezca de sentido ese tipo de historia” (vol. 3, cap. XIX).

En síntesis, no es necesario que una persona lleve a cabo el trabajo desempeñado tradicionalmente por un héroe, esto es “excéntricas, esforzadas y llamativas hazañas o la búsqueda de aventuras de conquista y posesión” (Martínez Lozano, 2010, p. 229), para ser considerado como tal. Cuando una persona realiza actos “muy abnegados” de forma altruista u obtiene notoriedad y buena reputación gracias a sus logros y virtudes, puede ser considerado un héroe o heroína. Este es el caso, ya comentado, de la actuación del personal sanitario (y de tantas otras personas que han desempeñado un papel primordial durante el Estado de Alarma, aún a riesgo de sus propias vidas), que han sido alabados y considerados tanto por los medios de comunicación como por la sociedad como “héroes” y “heroínas”. En el presente estudio vamos a decantarnos por esta última visión, la de una persona que ha sido capaz de luchar “contra sus limitaciones históricas personales y locales” por el bien común o con el fin de lograr ciertos hitos, aunque no dejaremos de lado algunos elementos fundamentales de la perspectiva de héroe como “titán insigne”, tales como el proceso que debe experimentar para alcanzar dicho título.

## 2. Heroísmo y mujeres

### 2.1. La mujer en los relatos heroicos

Históricamente las mujeres han sufrido una vida y un destino de reclusión y sujeción, y por ello, muchas de ellas han tenido que adoptar una actitud de responsabilidad para “construir una manera distinta y libre de ser mujer, alejada de esa carga histórica, marcada como destino, de nulidad, invisibilidad y dominación” (Martínez Lozano, 2010, p. 229). En contraposición, también podemos encontrar en la historia multitud de mujeres que han eludido conscientemente este deber de legitimar otra manera de ser humano y libre, a quienes Rivero Weber (2007) denomina “mujeres esquirolo”. Este sector acepta lo establecido históricamente por la cultura dominante masculina en torno a la feminidad, traicionando, de esta forma, “la vida de todas las otras mujeres y sus posibilidades de independencia, de conformar un destino libre y propio” (Martínez Lozano, 2010, p. 233).

Rivero Weber (2007) plantea que en la literatura universal no hay ninguna heroína que pueda ser considerada un ejemplo para el resto de las mujeres, esto es, que señale el camino a seguir, que sea una inspiración y un modelo para la lectora y que sus “acciones sean altamente valoradas, realizables y aleccionadoras” (Martínez Lozano, 2010, p. 230). Al contrario que los modelos que instigan a la sumisión psíquica y emocional, de los que existen multitudes, no es posible encontrar “heroínas que transformen su entorno” (Rivero Weber, 2007, p. 63). Esta falta de iconos ejemplares ha contribuido, indudablemente, a que el género femenino sea considerado con exiguo valor, carácter e independencia (Martínez Lozano, 2010). Además, esta autora considera que los personajes femeninos que se consideran heroínas fueron creados por hombres y para hombres; es decir, que “son producto de concepciones masculinas, donde se proyectan los deseos, conscientes o no, de los hombres que las escribieron” (Solares, 2008, p. 102). Esto, como expresa Lacarra (1988), dice más del estereotipo de mujer que quieren transmitir que de los modelos reales que describen. Por todo esto, lo que se requiere de la literatura actual es que presente más “mujeres que sean capaces de correr tras de sí mismas: mujeres que encuentren en sí el punto de equilibrio, el centro fundamental, el proyecto más importante de la vida” (Rivero Weber, 2007, p. 68). Es necesaria la presencia de un mayor número habitual de mujeres triunfantes.

Tal y como afirma el feminismo actual, la mujer ha de ser definida contemplando su pluralidad<sup>9</sup>. Siguiendo este planteamiento, los modelos de heroína presentados por la

---

<sup>9</sup> Los distintos movimientos feministas actuales conciben a la mujer como “un agente activo, móvil, flexible, pensante, beligerante, con la capacidad de cuestionarse a sí misma y al entorno, la cultura, la

narración literaria y audiovisual a lo largo de la historia han sido dispares y perniciosos, pudiendo resumirse en los papeles que se van a describir a continuación.

Tradicionalmente, los intereses de la clase dominante y “la ideología eclesiástica que considera a la mujer como el «imbecillitas sexus»” (Lacarra, 1988, p. 6) la colocaron en una posición en la que no estaba capacitada ni para actividades bélicas, ni para la administración económica o política, por lo que no era apta para llevar a cabo tareas de heroína. Esta posición se hace evidente desde la antigua Grecia, en la que se conceptualizaba la figura masculina como un agente activo, racional y civilizado, contrastando con los rasgos reactivos, irracionales y naturales de las mujeres (Adrián Escudero, 2001). Es por ello que a la mujer se le ha asignado un destino pasivo, en el que, dejando todo de lado y haciendo alarde de abnegación y sacrificio, se convertía en el soporte permanente de la figura dominante. Como apunta Martínez Lozano (2010, p. 234), “las mujeres no se regocijan en y de sí mismas”, sino que han sido educadas para ser dependientes emocionalmente de otros, para basar su felicidad en las personas que las rodean (familia, amigos, compañeros de trabajo). Rivero Weber (2007) lo expresa así: “al no tener una vida propia, perder el amor de un hombre es perderlo todo, quedar vacía... Y por ello tantas mujeres creen que a una mujer sola le falta algo” (pp. 52-53). Ante estos planteamientos, las mujeres sienten la obligación de ser el apoyo, ayuda y auxilio de los que las rodean, viviendo, de esta forma, pendientes de los demás, sin poder recrearse con su propio ser. Sin embargo, antes de poder “ayudar cabalmente a los que la rodean o a quienes ama” la mujer debe salvarse “a sí misma de la nulidad, del auto-abandono, del no ser” (Martínez Lozano, 2010, p. 234). En el plano del mito heroico clásico, esta situación contrasta ampliamente con la posición que ocupa el gran héroe. Este viaja fuera del hogar, sin preocuparse afectivamente de su familia, mientras que “la esposa paciente y resignada” (López Férez, 2007, p. 111) espera, ocupándose del hogar y de los hijos.

No obstante, a lo largo de la historia de la narración, es posible encontrar mujeres con protagonismo dentro del relato que se salen de este patrón, tanto en el papel de personaje principal o co-protagonista como en el de antagonista malvada. Estas mujeres rompen con los estereotipos establecidos, pero, normalmente, sus vidas están destinadas al fracaso y al desastre.

En gran parte de las ocasiones, cuando se le asigna a una mujer un papel protagonista, la violencia que ejerce el entorno social sobre ella la termina arrastrando a la muerte. Dadas “las normas sociales-culturales, la carga histórica, el autoritarismo y la dominación” (Martínez Lozano, 2010, p. 238) dichas mujeres se sienten oprimidas y no son capaces de vivir, de ser

---

sociedad” (Urduñeta García, 2013, pág. 13), muy adecuado con el boceto que se plantea a lo largo del trabajo de “heroína”.

ellas mismas o de hacer lo que realmente quieren (muchas veces por falta de un modelo a seguir en sus vidas). Todo esto las empuja hacia la fatalidad y dicho relato se erige como una denuncia ante lo que la sociedad androcéntrica supone para ellas: “éste es el destino injusto e indigno al que se les arroja: ya sean la ignorancia, la frivolidad, la estulticia, o la desesperación, el señalamiento, la obsesión y la muerte” (Martínez Lozano, 2010, p. 238).

En su papel de villana, uno de los enfoques más ampliamente desarrollados es el de la mujer como arma cautivadora. En esta faceta de seductora y hechicera, la mujer se aprovecha de su enorme atractivo y fuerza y, en ocasiones, de sus poderes mágicos, para alzarse como un obstáculo en el camino del viajero, que la teme y la anhela al mismo tiempo. El héroe, por tanto, debe defenderse y evitar que la mujer lo controle a través de una atracción fatal con sus poderes ocultos y magia. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el mito de Ulises, quien, durante su viaje por el mar desembarca en una isla dominada por la poderosa Circe, “un hada maligna que no siente simpatía por los hombres” (Sánchez Ortega, 1991, p. 42). Para vencerla, precisa de la ayuda de Hermes, así como de toda su astucia y fuerza de voluntad, dado que esta mujer, “enérgica y con personalidad propia” (p. 42), es un ser dotado de poderes extraordinarios y una gran fuerza de seducción, los cuales utiliza para el mal (para manejar y derrotar a grandes hombres).

Otro papel ejercido por la mujer en el relato mitológico, muy similar al anterior, es el de “seductora inocente”, en el que su único delito es el de “poseer un atractivo físico superior al de la mayor parte de sus compañeras de sexo” (Sánchez Ortega, 1991, p. 49). Debido a esta característica, termina siendo una distracción para la figura masculina dominante en la historia, apartándolo de su misión con su “magia carnal”. Teniendo en cuenta la moral expresada en este tipo de relatos, en los que los valores bélicos se colocan por encima de todo lo demás, estas jóvenes acaban siendo “una amenaza al orden de la sociedad masculina” (p. 50), exhibiendo, de esta forma el prejuicio social que existe en torno al sexo, al ligarlo al ideal del mal. De esta forma, aunque se ha abandonado esa visión del poder mágico femenino expresado a través de la sexualidad, estos elementos siguen suponiendo un peligro para el orden social, dado que “son capaces de influir demasiado en el ánimo de un hombre y perjudicarlo” (p. 44).

Un hecho fundamental en el que distintos autores coinciden a la hora de abordar la figura de la heroína es que no debemos cargarla con las mismas características que suele presentar su versión masculina, ya que, de esta forma, “el modelo dominante de mujer” se vería reducido “al modelo dominante occidental” (Ortiz Osés, 1995, p. 11). Según Johnson (1998), al “instruir” a la mujer en “la idealización de los valores masculinos” estamos repercutiendo negativamente en “el lado femenino de la vida” (p. 9) y, de esta forma, se

asocia el “ser femenino” con un sentimiento de inferioridad (sólo se ponen en valor las actividades y rasgos asociados a la masculinidad). En relación con esto, la feminista Luce Irigaray ha denunciado afanosamente el hecho de que la mujer siempre ha sido percibida e interpretada desde una visión masculina que “ha invisibilizado la otra cara de la naturaleza” (Urdaneta García, 2013, p. 12). Es por ello que se ha convertido en algo imperativo que la mujer reflexione sobre su identidad, reencontrándose con ella misma y eliminando todas aquellas características que le han sido impuestas por la norma de la supremacía reinante.

A pesar de este punto, “la concepción de lo heroico” no entiende de género y “sí puede entenderse a partir de ciertas actitudes y acciones que desarrolla el héroe” (Martínez Lozano, 2010, p. 230). Estas propiedades fueron ya expuestas: salir de la zona de confort para desarrollarse y progresar y manifestar arrojo, determinación, fortaleza y nobleza para vencer los retos que se presenten, “luchando” en beneficio de su entorno.

Afortunadamente, cada vez se pueden encontrar más mujeres que escriben sobre y para el género femenino (Rivero Weber, 2007). Sin embargo, después de treinta siglos de patriarcado, este cambio se está produciendo de forma lenta, aunque inexorable. Campbell (1959) plantea que es imprescindible que más personas se conviertan en héroes de importancia, no sólo local, sino histórico-mundial, a través de la lucha contra los estereotipos:

La primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular (o sea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura) y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las que C. G. Jung ha llamado “imágenes arquetípicas” (p. 18).

No sabemos qué nos deparará el futuro, pero gracias a que muchas mujeres ya han dado el primer paso para cambiar esta realidad, la metamorfosis social ha comenzado.

## 2.2. Heroínas de animación

Desde pequeños somos sensibles a aquellos modelos de conducta de género que se repiten en nuestro entorno, ya sea en figuras masculinas o femeninas cercanas o en medios de comunicación. Todo ello va actuando sobre nuestra personalidad, forjándonos tal y como somos e influyendo en nuestra forma de relacionarnos.

A pesar de que, como muchos defienden, el cine, la animación y los videojuegos se conciben como actividades de ocio y distracción, lo cierto es que, en la actualidad, se utilizan “como medio de propaganda por su alcance, su popularidad, su impacto emocional” y “lo más importante, la manipulación con respecto a la aparente realidad del mensaje” (Ruíz Díaz, 2012, p. 17). En el caso concreto del género, que se construye “a partir de un conjunto de significados y símbolos contruidos entre las relaciones sociales y las relaciones de poder” (Arredondo Trapero, Villareal Rodríguez, y Echanizb Arrondo, 2013, p. 127), los medios audiovisuales influyen indudablemente en la construcción de la identidad del sujeto a través de los estereotipos y estándares que arrojan al público, tal y como afirman estas autoras.

Pero, ¿realmente los medios de comunicación, en este caso en concreto, los audiovisuales, tienen tal poder de influjo sobre la mente del niño y sobre el establecimiento de patrones y pautas en la sociedad en general? A lo largo de las últimas décadas, se han realizado numerosas investigaciones (Dorfman y Mattelart, 1972; Thompson y Zerbinos, 1995; Giroux, 2001; González, Villasús y Rivera, 2012) que demuestran que nuestros valores y patrones de comportamiento se deben, en parte, a dicha influencia, unida a la de la familia y la escuela. De esta forma, según Belmonte y Guillamón (2008), estos tres elementos erigen identidades individuales y sociales “contribuyendo (...) a establecer los sistemas simbólicos a través de los discursos y del imaginario que transmiten” (p. 116). Todo esto, pues, acaba repercutiendo en el desarrollo general de la sociedad, generando unos determinados gustos estéticos y la aceptación de ciertas normas sociales.

La teoría crítica y sus principales exponentes, Adorno y Horkheimer, establecen que la industria cultural estandariza los bienes culturales, de modo que acaban convirtiéndose en meros productos mercantiles manufacturados y estandarizados. Para lograr que el público, la masa, aprecie y consuma dichos productos, acuden a estereotipos que, a través de la exageración y la simplificación, generan una mejor comprensión de la trama, sea cual sea la procedencia del consumidor. Esto es especialmente peligroso para el público infantil que, incapaz de decodificar adecuadamente ciertos mensajes o actitudes, acaba extrayendo una imagen determinada sobre la mujer, creando un estereotipo que consideran real, a través de la repetición continua de los mismos patrones.



De todo esto, nos puede surgir la siguiente cuestión: ¿son la televisión y el cine un reflejo de los estereotipos de la sociedad o es su influencia la que cambia nuestra sociedad? ¿Hasta qué punto es la sociedad la fuente de estereotipos que el cine utiliza con el fin de simplificar su discurso? ¿O acaso es el cine conservador, creador y transmisor de modelos de belleza y patrones de conducta?<sup>10</sup> Según Zapata Fiedler (2012), “los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores” (p. 23). El problema es que esto se acaba convirtiendo en un círculo en el que ambas partes se retroalimentan y consolidan dichos estereotipos y modelos de conducta.

Tradicionalmente, en el cine se ha presentado a la mujer en el espacio privado, “asociada a la imagen de la casa” (Maria Balogh, 2010, p. 127), con una actitud estática y recluida. Sin embargo, con el paso de los años, estas amas de casa abandonarán “la quietud y la espera y partirán para la acción (...) y para la lucha” (p. 134), anunciando, de este modo, una nueva generación de heroínas guerreras, que toman las riendas de su vida y optan por la acción y la libertad. Sin embargo, en muchas ocasiones, en esa búsqueda de un nuevo camino no han podido liberarse de su condición de objeto sexual, por lo que han acabado siendo representadas por actrices “de cuerpos esculturales embutidos en ajustados trajes” (Fernández García, 2010, p. 64). De este modo, a pesar de este avance, la televisión y el cine siguen mostrando una desproporción cuantitativa de géneros, arquetipos definidos y una figura femenina más débil en relación con el hombre (Arredondo Trapero et al., 2013).

Centrándonos más concretamente en el cine de animación, que comparte la mayor parte de las características que se expondrán en el próximo apartado, los dibujos animados también son un reflejo del pensamiento y los valores de la sociedad en los que se desarrollan, por lo que se puede observar que plasman y mantienen estereotipos relacionados con ambos géneros. El problema principal, como se ha comentado anteriormente, es que el público al que van dirigidos no ha madurado de una forma crítica todavía, por lo que aceptan y asimilan los contenidos como verdad, creando y transformando esquemas de comportamiento y de percepción de la realidad (Fedriani Fernández, 2017).

Dentro del mundo de la animación, es necesario hacer una parada en el *anime*, género que ha sufrido un crecimiento exponencial a nivel mundial. Dentro de esta categoría audiovisual, los valores que se transmiten aunan la tradición japonesa con la posmodernidad, contando historias “que opacan las muy desgastadas animaciones norteamericanas en donde el héroe siempre está lleno de virtudes y al final siempre vence a sus enemigos” (Benedetti

---

<sup>10</sup> Podemos encontrar un ejemplo de esta idea en el actual debate en torno a las películas españolas de la época del destape, que aportaban una imagen sexista de la mujer. ¿Eran creadoras de estereotipos o un reflejo del estado de la sociedad en esa época?

Cohen y Buelvas García, 2010, p. 14). En este género podemos encontrar una dualidad en el tratamiento de la mujer: por un lado, la mujer se construye desde la cosificación, con personajes cargados de sensualidad e infantilidad (estética “kawaii”); por otro lado, la heroína se presenta como una mujer “fuerte, inteligente, audaz, capaz y hasta «dura»” (pp. 17-18), pero sin perder esa inocencia, bondad e indefensión que se ha planteado anteriormente.

Para concluir con esta exposición del papel de la mujer en la animación, no se puede obviar el papel que desempeñan los videojuegos en la actualidad en este tema, ya que son una de las actividades de ocio más frecuentes a nivel mundial y atañen a personas de todas las edades, sexos y nacionalidades. Dado “el potencial inculcador que puede derivarse de los contenidos ofrecidos” (Sauquillo Mateo, Ros Ros, y Bellver Moreno, 2008, p. 146), así como la cantidad de niños y adolescentes que se ven expuestos a la influencia de los modelos que se muestran en la pequeña pantalla, es primordial que se aborde la cuestión de los estereotipos de género que muestran. Teniendo en cuenta las edades a las que son expuestos y la baja capacidad crítica que presenta esta población, es natural que haya una tendencia parcial o total a la identificación con los patrones que emiten, que, desafortunadamente, suelen proyectar una carga sexista. Es necesario, por tanto, que se efectúe un cambio en el tratamiento de los arquetipos femeninos que exhiben, ya que “se siguen transmitiendo gran cantidad de desvalores respecto a la figura y el rol femenino” (p. 146).

### 2.2.1. Las heroínas de la factoría Disney

El universo de las princesas Disney ha sido ampliamente estudiado en relación con el estereotipo femenino que presenta. Tal y como escribe María Míguez (2015), su análisis es primordial dada la influencia que “ejerce como forjador de valores” (p. 41) y, sobre todo, dado el público al que va dirigido, el infantil. Desde pequeñas las niñas juegan y crecen con el deseo de convertirse en una de esas chicas cuya vida y cuyo aspecto admiran tanto. Y todo esto acaba influyendo, inexorablemente, en su forma de actuar y de comprender el mundo. Sin embargo, como prosigue la autora, parafraseando a Lyn Mikel Brown, el problema no radica en el hecho de que las niñas jueguen y crezcan con ese arquetipo de mujer ideal, sino en que la niñez está sobreexpuesta al marketing y a la autoridad de esta multinacional, llegando al punto de la imposición de patrones. A pesar de que, de forma teórica, existen otras opciones, si tenemos en cuenta el entorno en el que se desarrollan las niñas, estas opciones se reducen drásticamente.

Walt Disney es la industria de animación que más trascendencia tiene entre el público infantil, por lo que se ha instituido como líder de opinión en la sociedad. Debido a que se suele asociar con “una imagen de candidez” (Digón Regueiro, 2006, p. 163), el mundo la acepta como simple medio de entretenimiento para todos los públicos, especialmente para los niños y niñas.

Sin embargo, tal y como hemos visto antes, Disney se erige como germen a partir del cual la ciudadanía del futuro construye sus valores y comportamientos, así como los “espacios, roles y estereotipos de hombres y mujeres en función del género” (Aguado Peláez y Martínez García, 2015, p. 50). Y el hecho de que esta industria acceda al público desde edades tan tempranas provoca la implantación de una idea que se va desarrollando con el propio niño, impidiendo, de este modo, “el desarrollo de la persona como algo individual y único” (Corkidi Zajur, González Sánchez, Guillén Campos, Yun Saucedo y Benavides Vitela, s.f., p. 2). Ratifica este hecho, el estudio realizado por González, Villasús y Rivera (2012) que reveló que las niñas aspiran a alcanzar aquellas cualidades características de las princesas, tales como la belleza, la bondad o la pasividad en un rol doméstico. Y es que de “forma sutil, romántica y de color rosa, estas historias [...] han hecho pasar por naturales e imperecederos, elementos socialmente creados y aprendidos” (Gordillo Álvarez y Ramírez Alvarado, 2008, p. 669).

Tal y como propone Digón Regueiro (2006), desde la muerte de Walt Disney a finales de la década de los 60, mediante esa imagen cándida y amena, esta compañía “comienza a reflejar ideales cada vez más conservadores” (p. 164), transmitiendo valores morales sobre lo correcto y lo incorrecto. Es así como, a través de sus productos, se perpetúan y refuerzan

injusticias y tradiciones tales como el patriarcado, la jerarquía social y la desigualdad de clases, el esquema familiar tradicional o el consumismo.

Teniendo todo esto en cuenta, si nos centramos en analizar a las protagonistas Disney, existen características comunes entre todas ellas tanto en “la fisonomía, forma de actuar y pensar, de construir relaciones y del camino a la felicidad” (Ruíz Díaz, 2012, p. 17). Esto es extrapolable también para los niños. Aguado Peláez y Martínez García (2015) mencionan lo que ellas denominan como “cuadrilátero de la feminidad”, es decir, un marco alegórico en el que se detalla el modelo ejemplar de mujer ligado a cuatro principios fundamentales, “la belleza, la dulzura, la bondad y una alegría conformista” (p. 54). De esta forma, al asociar la belleza con el resto de cualidades, siendo estos rasgos imperativos de la feminidad, se convierten en una obligación para las mujeres. Sobre este arquetipo se construyen ambos géneros en buena parte de la filmografía Disney, cimentado sobre la coerción patriarcal.

Según Míguez (2015), las palabras que más han utilizado los estudios que se han realizado sobre el mundo Disney para describir a la mujer han sido “sumisa, inocente, obediente, pasiva y bajo los designios del padre o marido” (p. 44). Además, la protagonista se deja guiar por sus emociones y su motivación principal es la de encontrar el amor y coronar su relación con el matrimonio (Digón Regueiro, 2006). Por otro lado, su atracción principal radica en su físico, escondiendo cualquier habilidad intelectual (esto ocurre especialmente en las princesas tradicionales), ya que “las princesas Disney no pueden hablar por sí mismas, ni tener una opinión o ideas propias” (Corkidi Zajur et al., s.f., p. 2). El ideal de belleza occidental, por tanto, autoriza la frivolidad y la necesidad siempre y cuando la chica sea de aspecto agraciado. Tal y como señala Muñiz (2014), a las mujeres lo que les corresponde es aportar belleza a las nuevas generaciones, mientras que los hombres tienen el deber de proporcionar inteligencia, aplomo y sensatez. Esta colección de cualidades contrasta significativamente con el de las villanas o brujas de la multinacional que, siendo feas y viejas, son “activas y dueñas de sus destinos” (Míguez, 2015, p. 44).

Otra característica presente en estos personajes femeninos es la debilidad. Las princesas no pueden salvarse por sí mismas, sino que necesitan un hombre junto a ellas que actúe como héroe, salvándolas “del mal, tristeza o alguna injusticia” (Corkidi Zajur et al., s.f., p. 2). Lo peor es que “Disney plasma las relaciones de desigualdad de una manera naturalizada, simulando que los dominados son iguales y comparten responsabilidad y acción con aquellos que los dominan” (Aguado Peláez y Martínez García, 2015, p. 59).

En resumen, por un lado tenemos mujeres jóvenes y bellas que nacen o se convierten en princesas y cuyo objetivo vital es el de enamorarse y casarse con su “amor verdadero” (a primera vista, claro está). Por otro lado, mujeres mayores que son malvadas, madres o

personajes cómicos. Lo que no existen son mujeres de mediana edad, “con personalidad fuerte, inteligentes y con poder” (Corkidi Zajur et al., p. 2).

Desde el punto de vista del perfil laboral que desempeñan las mujeres en estas películas, se destaca el rol materno y el doméstico, siendo característico que, en las pocas ocasiones que desempeñan alguna actividad profesional, sean “ridiculizadas a causa de su torpeza” (del Moral Pérez, Pérez, y Bermúdez Rey, p. 2). Únicamente escapan de estos papeles cuando se convierten “en princesa (bella y deseada), reina (progenitora), en algún tipo de personaje malvado (bruja o madrastra)” (p. 2) o en hada (sublimación de la belleza y la bondad).

Esto se traduce en que, en la mayoría de los casos, las mujeres no poseen una profesión de rango por sí mismas, sino que están ligadas a la posición que les otorga el hombre, ya sea a través del casamiento o de la maternidad. Su propia felicidad depende de este hecho, ya que, las protagonistas no alcanzan la felicidad hasta que se casan con su príncipe, quien les brinda la seguridad necesaria.

Debido a los roles transmitidos a los niños en un sinnúmero de películas de Disney, un sector considerable de la sociedad ha adoptado este estereotipo de forma espontánea. A las chicas se les enseñó, por un lado, que su felicidad se fundamenta en la belleza estereotipada basada en el aspecto caucásico (alta, delgada, rubia con pelo largo, piel clara, ojos grandes y claros...), esencial para conseguir a su “príncipe azul”, con el que se realizará como mujer a través de las tareas de la casa y la crianza de los hijos. Por otro lado, los chicos fueron educados con la mentalidad de que debían ser la figura dominante y quienes deben defender a las mujeres, debido a la debilidad de ellas (Zapata Fiedler, 2012). Estos hechos deben ser considerados como “expresiones de violencia simbólica” (Aguado Peláez y Martínez García, 2015, p. 59), en los que las mujeres son aceptadas como “no sujetos, sin autonomía ni autoestima” (p. 59).

Sin embargo, hay raras excepciones. Por ejemplo, las películas de *Enredados*, *Brave*, *Frozen* o *Vaiana* se distancian de los modelos de conducta de películas anteriores, ya que, a pesar de que se mantienen ciertas pautas androcéntricas, las protagonistas son más dinámicas y activas, participando en la resolución de problemas y en la toma de decisiones, aunque todavía lejos de la concepción clásica de heroicidad. Sin embargo, podemos afirmar que se encuentran en un proceso de empoderamiento, en el que están comenzando a obtener poder, autonomía y autoestima, caminando “hacia el mismo respeto y estima social entre todas las personas” (Aguado Peláez y Martínez García, 2015, p. 60).

De estas excepciones podemos deducir que el papel de la heroína en las películas Disney ha sufrido una evolución con el paso de los años. Inicialmente la protagonista

(Blancanieves, Cenicienta y Aurora) presenta un papel totalmente pasivo, en el que su única meta es la de casarse con el príncipe, para lo que sólo precisa de su belleza exterior. Más adelante, la heroína (Ariel, Bella, Jasmine, Pocahontas, Mulán) pasa a tener un papel más activo a lo largo del film, obteniendo una cierta capacidad de decisión e independencia, sin embargo “la preeminencia de los protagonistas masculinos y la adecuación a los designios paternos o de sus compañeros siguió estando presente” (Míguez, 2015, p. 50). Además, todas siguen mostrando interés hacia el amor romántico, constituyéndose este como el fin de sus aventuras. Esta independencia se acrecenta con las siguientes princesas (Tiana y Rapunzel), quienes toman la voz cantante de sus vidas y ya no precisan de un hombre para enfrentarse a los peligros y obstáculos en la consecución de sus sueños. No obstante, la película sigue presentando el amor romántico como un tema relevante, terminando sus historias de la misma forma. En la actualidad, esta industria cinematográfica ha apostado por un modelo más libre y empoderado (Mérida, Elsa y Vaiana), en el que se muestran mujeres sin ningún tipo de anhelo romántico, con “disposición a tomar la iniciativa” (Hernández Gutiérrez, 2020, p. 37), autonomía y poder, aunque sin despegarse totalmente del marco eurocentrista y androcéntrico, como ya se ha comentado anteriormente.

A pesar del innegable avance que ha experimentado el mundo Disney con respecto al rol femenino, Aguado Peláez y Martínez García (2015) plantean que, aunque Rapunzel, Mérida, Elsa, Anna y Vaiana han iniciado un menoscabo del poder androcentrista predominante en los filmes anteriores, ellas continúan preservando algunos rasgos esenciales que reflejan esa feminidad “correcta”: “no son agresivas; deben aprender a poner a los demás en primer lugar y a ser desinteresadas; y deben hacerlo todo mientras lucen hermosas” (Jafar, 2014, s.p.). El estereotipo de belleza y el uso de vestimentas “femeninas” no han variado al mismo nivel; la importancia de la belleza exterior no ha menguado de igual forma. Tal y como dice Ruíz Díaz (2012), prima siempre la estética “en todos los protagonistas de las películas, y que los mismos se enamoran solo por una cuestión física y no por la personalidad, la forma de pensar o la cultura que posean” (p. 18).

Las primeras princesas que rompieron los moldes con respecto al físico fueron Jasmine, Pocahontas, Mulán y Tiana, quienes, al proceder de etnias diferentes, mostraban rasgos novedosos. Sin embargo, siguen manteniendo una estructura física y facial estilizada y muy similar a la del resto de princesas, largos cabellos cuidados (es significativo el hecho de que Mulán se corte su larga cabellera para obtener un aspecto masculino) y vestuario ceñido y femenino y, como ya se ha mencionado, siguen sin escapar de los estereotipos de comportamiento establecidos.

Más adelante, en 2012, se estrena *Brave*, película con la que Disney trata de “acallar las críticas y romper con su imagen de promotor de estereotipos de género” (Gonzalez-Vera, 2015, p. 5). Sobre el argumento de la lucha contra los estereotipos de género, Mérida presenta algunos rasgos que rompen con los cánones típicos de la factoría: su melena, seña de identidad, es pelirroja y salvaje, revelando su carácter rebelde; además, en el filme vemos como ella misma desgarró el corsé que le impedía respirar y moverse con normalidad, mostrando su disconformidad con las normas de vestimenta de la época. Por otro lado, sus rasgos faciales y estructurales también difieren de los de sus predecesoras, ya que su cara es mucho más ancha y su cuerpo menos estilizado y delicado.

En este sentido, *Frozen*, a pesar de haber sido calificada por muchos como feminista y del avance positivo que ha supuesto para este género, sigue manteniendo los estereotipos físicos. En palabras de Míguez (2015), hay varios factores que respaldan esta afirmación. Por un lado, la falta de diversidad racial. El aspecto caucásico está presente más que nunca en dicha película. Por otro lado, la belleza estilizada de las protagonistas mantiene los arquetipos presentados por el resto de princesas hasta la fecha: juventud, lozanía, rostros bellos, cinturas de avispa o piernas largas, son algunas de las características presentes en todas ellas.

Otra escritora muy crítica con el aspecto físico de las protagonistas de esta película es Smith (2013) quien destaca el hecho de que, a pesar de que los personajes masculinos suelen estar fornidos y musculosos, el modelo presentado es factible y muchos hombres han llegado a conseguir esas configuraciones. Sin embargo, en el caso de los personajes femeninos, las proporciones presentadas son inviables: “pequeñas cinturas ceñidas, sin caderas, piernas largas, brazos delgados, senos firmes, pequeños pies y ojos tres veces más grandes que los de los personajes masculinos (...). Incluso Dita Von Teese no podría competir con las chicas *Frozen*” (s.p.).

La última princesa en añadirse a la nómina Disney ha sido Vaiana. Esta protagonista se aleja aún más de los patrones de belleza establecidos por Disney al presentarse como “una adolescente de piel morena y complejión fuerte, cuya preocupación por su cabello es mínima (...) y que viste como el resto de mujeres que habitan el poblado” (Hernández Gutiérrez, 2020, p. 36). Además, es la única heroína Disney que aparenta ser menor de edad, a diferencia del resto.

En contraposición con estos modelos, es muy sugerente el hecho de que cuando aparecen mujeres con una figura menos delgada o con una cara menos agraciada suelen ocupar el puesto de malvadas. Así tenemos los ejemplos de Úrsula, personaje con sobrepeso y cara poco atractiva, Cruella de Vil, con un sentido de la moda muy estridente, o las hermanas de Cenicienta, cuya fealdad exterior es reflejo de la interior. Además siempre suelen ser

mujeres adultas, asociando a este sector sólo los papeles de madre, esposa o villana. Esto nos lleva a considerar que si una mujer cuando llega a su etapa adulta no se ha casado o ha tenido hijos, se vuelve un ser despiadado, vengativo y egoísta, que sólo busca hacer el mal a las personas buenas, bellas e inocentes. O que quizás no se ha casado y ha tenido hijos porque ya era así desde el principio. De esa forma, se estigmatiza y degrada a aquellas mujeres que deciden no seguir la norma y formar una familia.

Por tanto, tal y como resumen numerosos estudios analíticos sobre el tema, el arquetipo ideal de protagonista Disney “es el de una joven, bella, esbelta, delicada”, con rasgos bonitos y una corporalidad perfecta, “que se opone a aceptar su destino” (Alaminos Fernández y Martínez Villar, 2017, p. 3), siendo necesario, en la mayor parte de ocasiones, que un apuesto y estereotipado príncipe azul acuda a socorrerla. Y esta es la imagen que la factoría sigue transmitiendo y que la sociedad mantiene como estándar.



## 2.3. Heroínas de carne y hueso: una selección de vidas

A lo largo de este apartado se va a presentar una selección de mujeres que han demostrado ser un modelo para el género femenino, tanto por su actitud ante la vida y sus adversidades, como por sus aportaciones a la sociedad y a la feminidad, distinguiéndose por ser mujeres luchadoras, valientes, adelantadas a su época y defensoras de los derechos humanos. Se tratará, además, de presentar una antología variada, tanto en disciplinas, como en época y lugar de procedencia, con el fin de evitar caer en estereotipos eurocentristas.

La propuesta artística que presento en la segunda parte de este trabajo gira precisamente en torno a estas mujeres, que se asociarán con una princesa Disney diferente. Dado que la factoría Disney ha destacado a doce princesas<sup>11</sup> de entre las protagonistas de todas sus películas como las Princesas Oficiales<sup>12</sup>, doce serán las mujeres de carne y hueso seleccionadas con el fin de crear una lista equivalente de heroínas. Para la consulta de los datos biográficos ha sido necesaria, en casi todos los casos, una búsqueda profunda para encontrar información fiable sobre dicha mujer, siendo inevitable, en varios casos, la lectura de fuentes en inglés debido a la inexistencia de escritos sobre dichas heroínas para el público de habla hispana.

Dicha selección se hará de forma relativamente subjetiva, partiendo de una serie de parámetros indispensables: deben existir, al menos, dos fuentes fiables sobre las que realizar la investigación de forma contrastada; debe conservarse, al menos, una fotografía o pintura en la que se aprecie de forma nítida el rostro de la heroína; y debe haber algún testimonio directo (de la propia biografiada) o indirecto (de su entorno más cercano). Además, para mí es importante que los logros o hazañas sean significativos y que su vida presente elementos interesantes o sorprendentes sobre los que poder reflexionar. Y, por supuesto, es necesario que sean mujeres desconocidas para la mayor parte de la población, por lo que se descartarán increíbles ejemplos como Marie Curie (1867-1934), Helen Keller (1880-1968) o Malala Yousafzai (1997).

Teniendo en cuenta la extensión y el tiempo que podría suponer realizar un estudio exhaustivo de cada mujer, que superaría los límites de este trabajo, he decidido centrarme en los datos, a mi juicio, más significativos de cada mujer. Por tanto, de cada una de ellas ofreceré un extracto de su biografía, resaltando sus principales aportaciones y señalando los motivos que me llevan a considerarla una heroína.

---

<sup>11</sup> Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jasmine, Pocahontas, Mulán, Tiana, Rapunzel, Mérida y Vaiana.

<sup>12</sup> Fuera de esta lista quedan protagonistas, tales como Elsa y Anna, Kida, Jane, Campanilla, Megara o Leia.

Todas las biografías, que serán presentadas de forma cronológica, tienen la misma extensión, excepto la de Ethel Smyth (1858-1944), que he abordado con mayor profundidad, dado que ha sido la elegida para representar en mi defensa del TFM parte del proyecto artístico expuesta en la segunda parte de este trabajo. Además, es necesario un análisis más pormenorizado y en detalle de su persona, pensamiento, experiencias y obras para poder llevar a cabo una obra artística que verdaderamente refleje su esencia de una forma pedagógica y atractiva.

### 2.3.1. Wu Zetian (625-705)

Wu Zetian fue una emperatriz que actualmente destaca por haber sido la única mujer en ocupar el trono en China. Su vida está llena de polémicas, pero, sin lugar a dudas, fue una mujer luchadora que alcanzó sus objetivos y mejoró la vida de sus congéneres femeninos.

Nació bajo el nombre de Wu Zhou en una familia de buena reputación, ya que su padre era canciller. Su progenitor, mostrando una mentalidad muy adelantada a la época, la animó a aprender a leer y a escribir, lo que le permitió ser defensora de los derechos de la mujer más adelante (Pedersen, 2019).

Dado que era una doncella hermosa e inteligente, pronto se convirtió en la concubina de Tang Taizong, el segundo emperador de la dinastía Tang. Sin embargo, cuando este enferma mortalmente, teje una serie de intrigas gracias a las que consigue casarse con el hijo del emperador fallecido, Tang Gaozong, y convertirse en la emperatriz en el año 655 (Pedersen, 2019). Más adelante, con la muerte de su marido en el 683, pasa a ser emperatriz viuda y regente de sus hijos<sup>13</sup>, hasta que, finalmente se vuelve única soberana, fundando “su propia dinastía, la Zhou, que culminaría apenas un año antes de su muerte” (Zalabardo Mesa, 2014, p. 52).

Para lograr esta ascensión y esta ruptura de la tradición gubernamental, que supuso un largo proceso escalonado y dificultoso, tuvo que ejercer toda su fuerza e, incluso, crueldad (llegó a ejecutar y a asesinar a sus contrincantes, práctica relativamente usual en esa época)<sup>14</sup>, por lo que los historiadores de los emperadores que la sucedieron la consideraron una déspota y usurpadora, ya que había violado el orden natural de las cosas. Sin embargo, es de reseñar

---

<sup>13</sup> En el momento de la muerte del emperador, dos de sus hijos ya eran adultos, pero, debido a su personalidad y al “aparente carácter previsor del difunto emperador” (Sevillano-López, 2017, p. 200), se dispuso que Wu Zetian se convirtiera en regente junto a los hijos.

<sup>14</sup> Muchas de las leyendas en torno a esta figura fueron escritas por sus enemigos o por historiadores posteriores que trataron de desprestigiar su nombre y su legitimidad como gobernadora, por lo que no existe la certeza de que sean hechos reales.

que, entre sus planes de gobierno, sus tres puntos focales fueron “los derechos de las mujeres, las reformas agrarias y la educación” (Pedersen, 2019, p. 6).

Dado que la mujer no tenía cabida en cuestiones políticas (Pedersen, 2019), Wu tuvo que utilizar todo su ingenio para redefinir los roles femeninos y alcanzar el poder. Sin dejar nunca de enfrentarse a distintos detractores que se oponían a su ascensión, Wu se convirtió en cogobernante con su marido, lo que inició un cambio en la concepción imperante de que la mujer debía quedar relegada al ámbito privado y, por tanto, mantenerse alejada de la política. Una vez se convierte en emperatriz viuda, utiliza distintas estrategias con el fin de legitimar su posición. Una de ellas, bastante interesante, es la creación y composición de varios poemas propios que fueron leídos en distintas ceremonias en los que se resaltaba su autoridad y la obligación de sus súbditos a la obediencia (Sevillano-López, 2017).

Sin embargo, su estrategia más notable y valiosa fue la de cambiar lentamente, a través de la propaganda político-religiosa, los paradigmas ideológicos, utilizando para ello planteamientos filosóficos del confucianismo, taoísmo y budismo (Sevillano-López, 2017). Un ejemplo de estos argumentos lo podemos encontrar en la piedad filial y la obediencia incondicional, personificándose ella en la figura de una madre preocupada por su nación que espera la obediencia de sus hijos (súbditos) (Sevillano-López, 2017).

Finalmente, a la de edad de ochenta años, fue incapaz de resistir un golpe de estado que la obligó a abdicar para que su hijo ascendiera al trono, muriendo unos meses después.

- **Principales aportaciones:**

Wu Zetian es la única mujer que ha ascendido al trono como emperatriz soberana en China (sin ser consorte ni regente), creando además, su propia dinastía. De esta forma demostró que la mujer podía participar en la política. Además, con sus medidas gubernamentales veló por las mujeres, quienes disfrutaron de uno de los periodos en los que más libertades y posibilidades detentaron (por ejemplo en la educación).

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

A pesar de su vida controvertida y llena de momentos oscuros y crueles, los logros de esta mujer son asombrosos. Tuvo que luchar contra una sociedad cerrada en la que la mujer estaba relegada al ámbito privado y, para conseguir el poder y su consiguiente liberación, fue necesario que actuase con mano dura y siguiendo estrategias “varoniles” ampliamente extendidas, aunque las combinó con otras tácticas ingeniosas que le dieron legitimidad a su reinado a través de la religión y la filosofía. Gracias a esto, consiguió transformar la mentalidad de su tiempo y dotar a las mujeres y a su pueblo de más derechos.

### 2.3.2. Christine de Pizan (1364-1430)

Christine de Pizan o Pisan es una de las escritoras más revolucionarias de la historia, ya que fue la primera mujer en ganarse la vida como escritora y fue autora de una de las primeras obras en alabar al sexo femenino.

Nació en Italia, cerca de Bolonia, pero con cuatro años se trasladó a París dado que su padre obtuvo un puesto como médico y astrólogo en la corte del rey Carlos V de Francia. Es por esta razón que Christine se crio en el palacio real, entre la alta sociedad, lo que le permitió acceder a su magnífica biblioteca y conocer a las mentes más cultas de la época. De esta forma, creció y se instruyó en las letras y en el arte de la escritura, para regocijo de su padre (Evans, 2003).

Con sólo quince años contrajo matrimonio de forma concertada con un noble llamado Étienne du Castel, el notario del rey, quien “no sólo permitió sino que también alentó que su joven esposa continuara escribiendo e investigando” (Villanueva López, 2016, p. 50). Sin embargo, diez años después de la unión, el esposo muere víctima de la peste, dejándola viuda, con tres hijos y sumida en las deudas. A pesar de que podría haber sobrevivido gracias a la herencia de su padre, quien también había muerto, y a las propiedades y bienes de su marido, al ser mujer no tenía derecho a ellas, por lo que, sin importar su valiente rebelión y lucha contra las cortes, los acreedores se hicieron con ellas (Evans, 2003).

En este momento se encontró en una encrucijada, ya que, en función de las tradiciones, sólo podía optar por un nuevo matrimonio o por ingresar en un convento. Sin embargo, ella decidió abrir un nuevo camino y mantener económicamente a sus hijos y a ella misma, a través de sus obras literarias. Pronto le encargaron su primera obra desde la corte, una elegía para Carlos V (Villanueva López, 2016). De esta forma se convirtió en la primera mujer que se mantuvo económicamente gracias a sus escritos.

Fue una escritora prolífica que abordó temáticas y géneros muy diversos, tales como las novelas amorosas, políticas, filosóficas o sobre el derecho de la mujer. Relacionados con la política, escribió diversos libros bastante destacados para la época, como por ejemplo su *Livre des Faits d'Armes et de Chevalerie*, considerado como “uno de los mejores manuales medievales sobre las tácticas militares y la ley internacional” (Evans, 2003, p. 105).

Sin embargo, su obra maestra, *La ciudad de las damas*, que fue publicada en 1405, versa sobre los derechos femeninos. A modo de contestación a ciertos escritos de la época en los que se condenaba y criticaba la figura de la mujer, como es el caso del escritor Jean de Meung o el clérigo Matheolus, esta escritora defiende a la mujer presentando la vida y hazañas heroicas de ejemplos modélicos femeninos de la historia y la Biblia. De esta forma, a través de

tres damas alegóricas llamadas “Razón”, “Rectitud” y “Justicia” que la invitan a fiarse más de su criterio que del de las autoridades masculinas, “lanza una dura crítica a la misoginia imperante en aquel mundo bajomedieval” (Villanueva López, 2016, p. 50). La metáfora sobre la que estructuró esta obra trata de construir “un refugio” en el que las mujeres se puedan resguardar de las tradiciones que las subordinaban, siendo las piedras de los muros la vida de mujeres ejemplares que refutan las censuras masculinas. Es así como Christine se erigió como una de las primeras mujeres que abogó por la igualdad de género, la subversión y la lucha contra las costumbres estereotipadas.

Más adelante, hacia 1411, la Guerra de los Cien años la obliga a refugiarse en el monasterio de Poissy, donde estaba su hija. A partir de este momento su producción literaria casi desapareció y, hasta el momento de su muerte, en 1430, sólo escribió cuatro obras (todas de temática bélica), la última de las cuales, creada en 1429, fue un poema dedicado a Juana de Arco titulado *Dechado sobre Juana de Arco*.

- **Principales aportaciones:**

Como ya se ha mencionado, Christine fue la primera escritora profesional de la historia y, entre sus escritos, destaca *La Ciudad de las Damas*, donde defiende la igualdad de género y el derecho a la educación, entre otros temas. Esta obra se convirtió en un faro que extendió la denuncia entre las mujeres de su época y que, aún hoy, continúa siendo un modelo de protesta.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Esta heroína fue una mujer comprometida con la defensa de los derechos femeninos que se reveló contra las tradiciones establecidas, desprendiéndose de todo poder masculino sobre su vida tras la muerte de su marido. Gracias a este hecho, pudo convertirse en la voz de aquellas víctimas de las injusticias sociales, hazaña que se refleja en sus obras críticas contra la misoginia imperante de la sociedad. A través de su escritura manifestó su libertad y su poder e hizo un llamamiento a la mujer a no confiar ciegamente en el criterio masculino y a alzarse unidas contra aquellos que las consideraban seres inferiores y deleznable.

### **2.3.3. Mary Wortley Montagu (1689-1762)**

Mary Wortley Montagu fue una escritora y viajera muy conocida en la alta sociedad inglesa, que destaca por haber introducido en Europa la variolización, es decir, la inoculación contra la viruela.

Mary Pierrepont, hija del duque de Kingston, nació en una familia acomodada e ilustrada de la nobleza. Cuando tenía cuatro años muere su madre y la trasladan a casa de su

abuela materna, donde, dentro de la más estricta disciplina, es instruida y educada de forma distinta a la de su hermano con el fin de que se convirtiera en una “auténtica señorita”. Creció como una ávida lectora de grandes literatos y con sólo catorce años escribió ya sus primeros poemas. En poco tiempo consiguió que algunos de sus textos fueran publicados y alcanzó cierta popularidad, hasta el punto de que algunos de los hombres más importantes de la literatura del país acudían a su casa para conversar con ella. Sin embargo, es remarcable que todo esto lo logró de forma autodidacta, ya que, según sus propias palabras, de ella sólo se esperaba que “me comportara como una mujer, es decir, que dominara habilidades tales como educada conversación, dibujo, algo de música y cómo llevar una casa y presidir la mesa en el hogar de mi futuro esposo” (Morató, 2019, p. 30).

En 1710 conoce al que se convertirá en su marido, Edward Wortley, y, a pesar de no contar con la aprobación de su padre, se escapó con él en 1712, casándose en secreto unos días después (García Calderón, 2011). Esta rebelión abierta supuso un escándalo, algo que su padre nunca le perdonó, sin embargo, algunos de sus contemporáneos aprobaron abiertamente su coraje y determinación. Un año después nació su hijo y, a los pocos meses, su único hermano murió de viruela. Ante la despreocupación y desinterés que su marido mostraba hacia ella y su hijo, decidió trasladarse con el pequeño a una cómoda casa en el campo, donde se dedicó a la escritura, la lectura y a las actividades sociales. Sin embargo, ante la ascensión al trono de Hannover Jorge I, vuelve a Londres para tratar de ayudar a su marido con su carrera (Morató, 2019). Allí llevó una ajetreada vida social dada su popularidad, personalidad, sofisticación e ingenio, en la que disfrutaba de amistades tan ilustres como la princesa de Gales. Sin embargo, estas reuniones eran para ella un aburrimiento que debía soportar como la dama distinguida que era.

En 1715 Mary contrae la viruela, pero consigue salvar su vida a pesar de las secuelas físicas. Un año después, su marido es destinado a la corte de Estambul como embajador, noticia que la llenó de emoción. Que ella tomara la decisión de acompañar a su marido llenó de desconcierto a la sociedad, pero Mary lo vio como una oportunidad para emprender una exótica aventura como las que tantas veces había disfrutado en sus libros. Para estar preparada para su larga estancia en este país, Lady Mary “aprendió turco, consultó mapas y se sumergió durante días en la magnífica biblioteca de su padre” (Morató, 2019, p. 26).

A lo largo de su viaje por Europa fue escribiendo cartas en las que detallaba con realismo todos los hallazgos y ambientes que iba encontrando en su camino, reflexionando sobre ello y aportando sus propias conclusiones. Una vez instalados en Constantinopla, la escritora se dedicó a conocer con deleite otras culturas y costumbres y a recorrer solitariamente la ciudad, disfrazada con el atuendo turco, empapándose del ambiente y las

tradiciones del lugar. Uno de los lugares que, a diferencia de otros viajeros, pudo visitar con asiduidad fueron los harenes, de modo que pudo deshacer las falsedades que se habían escrito sobre ellos y sus mujeres, y reflexionar sobre los convencionalismos de su país de origen y clase social.

En 1718 nació su hija, Mary, momento en el que decidió inocular la vacuna contra la viruela al estilo de Turquía a su hijo mayor. A pesar del recelo de los médicos, el proceso fue todo un éxito, por lo que decidió que a su vuelta a Inglaterra lo implantaría en el país. Ese mismo año su marido fue otra vez llamado a Inglaterra, por lo que, tras un largo viaje por el Mediterráneo en el que visitó y disfrutó de varios países, arribaron a Londres de nuevo (Morató, 2019).

Allí, a pesar de los prejuicios entre médicos y científicos, consiguió extender la variolización gracias a que inculó el virus a su hija en presencia de personas ilustres de la corte, pero, poco tiempo después, la Iglesia prohibió esta práctica calificándola de “herejía musulmana”, lo que retrasó su uso en occidente otros sesenta años más (García Calderón, 2011). Tras esto, retomó su vida londinense, momento en el que conoció a Voltaire, un gran admirador suyo, pero, debido al hastío que le producía esta sociedad y sus convencionalismos sociales y a ciertos problemas personales, en 1739 partió hacia Italia tras Francesco Algarotti, un poeta del que se encontraba locamente enamorada. Sin embargo, la relación no salió adelante, aunque ella decidió no volver a Londres y dedicarse a conocer Italia y Francia gracias a una pensión económica que su marido le proporcionaba (García Calderón, 2011). Finalmente, en 1762 murió en Inglaterra a causa de un cáncer de pecho, no sin antes pedirle a sus contactos más cercanos que publicaran sus cartas de Estambul para que por fin fuera reconocida como una famosa escritora (Morató, 2019).

- **Principales aportaciones:**

Mary destaca por haber sido una mujer abierta y multidisciplinar, ya que sobresalió por logros tan dispares como el de ser la responsable de la implantación en Inglaterra de la inoculación contra la viruela, hecho que podría haber reducido grandemente la mortandad, como por ser primera gran escritora de viajes y pionera del orientalismo. Sus cartas sirvieron tanto de instrucción como de demolición de mitos y prejuicios sobre una cultura que en Inglaterra era considerada exótica y alejada (Pichel, 2018).

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Esta mujer fue una adelantada a su época dada su falta de convencionalidad y su vida aventurera. Asombró a intelectuales como Voltaire y, gracias a sus viajes, pudo ampliar su mentalidad lo que la llevó a criticar el androcentrismo imperante en la sociedad. Además, esta mujer mostró su valentía y su mirada aventajada al inocular a sus propios hijos de la viruela

siguiendo los pasos de la tradición musulmana, consiguiendo así que esta práctica fuera reconocida en Inglaterra.

#### 2.3.4. Olympe de Gouges (1748-1793)

Olympe de Gouges fue una dramaturga y activista francesa conocida, especialmente, por su apoyo a la Revolución Francesa y por su obra *La Declaración de los Derechos de las Mujeres* (1791).

Nació en el sur de Francia en el seno de una familia burguesa modesta bajo el nombre de Marie Gouze. La figura de su padre es un misterio, aunque probablemente fuera hija del esposo oficial de su madre. Sin embargo, otras hipótesis apuntan a que era hija ilegítima del poeta y Marqués de Pompignan o, incluso, de Luis XV (Villanueva López, 2016).

A la edad de diecisiete años se une a Louis-Yves Aubry, de cuyo matrimonio nacerá Pierre, su único hijo. Sin embargo, la muerte prematura de su marido la lleva a trasladarse a París en 1767 con el fin de poder mantener a su familia (Roelofs, 2010). Aunque nunca vuelve a casarse, obtiene la protección de un hombre rico que la apadrina (el poeta Jean-Jacques de Pompignan) y le da acceso a los salones literarios parisinos, donde conoce a “la élite intelectual del siglo de oro francés” (Villanueva López, 2016, p. 103).

En ese momento empieza a escribir bajo el sobrenombre de Olympe de Gouges y, con sus obras de teatro, novelas, artículos, ensayos e innumerables folletos, llegó a ser muy conocida en muchos círculos, como la *Comédie Française*, entre otros. También publicó con asiduidad en el periódico *L'Impatient*, que además llegó a dirigir, aunque recibió muchas y duras críticas (Grupo de investigación Escritoras y Escrituras).

Su obra aludía a dos temas políticos centrales: la oposición a la esclavitud y el “feminismo”<sup>15</sup>. Un ejemplo de una obra sobre el primer asunto es *Zamore et Mirza*, cuya publicación le costó la cárcel a causa de los grupos de presión coloniales (Villanueva López, 2016). Con respecto a la segunda tesis, destaca la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, la obra por la que más reconocimiento ha obtenido a lo largo de los siglos.

Con la Revolución Francesa, las mujeres saborearon la libertad y esto creó un despertar femenino. A raíz de esto se fundó el primer club de mujeres, *Sociedad popular de mujer*, colaborando Olympe en su creación. Esto le permitió llegar a la sociedad a través de su oratoria, consiguiendo cautivar a los hombres más cultos de la época y obteniendo una

---

<sup>15</sup> En esta fecha no existía este término como tal; aquí hace referencia a que Olympe escribió y luchó por los derechos de las mujeres.



creciente popularidad (Villanueva López, 2016). De esta forma, Olympe se alza como una defensora de la mujer y las insta a levantarse y a cohesionarse para luchar por sus derechos.

En su *Declaración de los derechos*, Olympe de Gouges abordó cuestiones muy modernas para su tiempo como que la institución del matrimonio, tal y como se concebía en la época, era incompatible con la igualdad o las propiedades de la mujer casada (Roelofs, 2010). Todo esto dio lugar al malestar entre los dirigentes de la Revolución que la arrestaron en Julio de 1793 para, tras un proceso judicial en el que ella misma fue su defensa, ejecutarla en la guillotina en Noviembre (Villanueva López, 2016). Su vida y obra cayó en el olvido durante el siglo XIX y no es hasta el final de la Segunda Guerra Mundial que su figura se recupera como una de las grandes humanistas de la historia.

- **Principales aportaciones:**

Su principal aportación fue la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, una obra novedosa que rompía con los cánones establecidos de diferenciación de género e inferioridad de la mujer. A través de este volumen, Olympe hace un llamamiento a las mujeres para que defiendan sus derechos, con el fin de cambiar esa situación desigual y dependiente.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Olympe fue la primera mujer en reclamar los derechos de igualdad de género, para lo que tuvo que afrontar muchas dificultades (entre ellas la encarcelación y la muerte) ante las que no perdió su voz. Además, rompió convencionalismos sociales y de género, negándose a la sumisión, prudencia y abnegación que se requerían de una mujer (López, 2016).

### 2.3.5. Juana Manso (1819-1875)

Juana Manso fue una mujer multifacética que se desarrolló como “escritora, traductora, periodista, maestra y precursora del feminismo” (Ministerio de Cultura de Argentina, s. f., s.p.) en América del Sur.

Juana Paula Manso de Noronha nació en Buenos Aires. Su padre, inmigrante andaluz e ingeniero civil, de pensamiento liberal, se unió a la Revolución de Mayo y a la de 1810 y colaboró con el Gobierno de Bernardino Rivadavia, lo que le llevó a fundar las escuelas de las Catalinas y Montserrat, donde estudió Juana. Desde pequeña muestra su predilección por la lectura y los idiomas, convirtiéndose su padre en su guía. Además, crece rodeada de discusiones y conversaciones sobre política, lo que ayuda a desarrollar su conciencia y preocupación política y social (de Giorgio, s. f.).

Debido a los posicionamientos políticos de su familia, en 1840 toda su familia debe trasladarse a Montevideo, donde continúa con su formación literaria y pedagógica de manera

autodidacta, especialmente en los idiomas. Fue precisamente en Uruguay donde comenzó a poner en práctica algunas de sus ideas educativas mediante la creación de lo que ella llamó el “Ateneo de Señoritas”, una habitación de su casa destinada a la formación educativa de las niñas de alta alcurnia. Además, empezó su carrera como escritora con la publicación de “sus poemas firmados con seudónimos en diarios de la Argentina y Montevideo” (Ministerio de Cultura de Argentina, s.f., s.p.).

En 1844 deben refugiarse definitivamente en Río de Janeiro<sup>16</sup>, donde contrajo matrimonio con un violinista llamado Francisco Sá de Noronha. Poco después, emigraron a los Estados Unidos en busca de trabajo, donde, a pesar de las penurias que tuvieron que sufrir y del nacimiento de su primera hija, Juana aprovechó para ampliar sus miras sociales con respecto a la mujer y a la raza y conocer nuevos sistemas de enseñanza más modernos. Ante las dificultades económicas, se trasladan a Cuba, donde nacerá su segunda hija, y recorren durante un año el país. Finalmente, en 1848, regresan a Brasil (de Giorgio, s.f.).

En este país comenzó a colaborar como redactora en un periódico de mucho éxito, *O Jornal das Senhoras*, donde compartió las reflexiones y enseñanzas que había aprendido sobre la esclavitud, el racismo y la mujer. En 1853, tras la muerte de su padre y su divorcio, vuelve a Buenos Aires con sus hijas. El año siguiente funda su famoso semanario, *Álbum de señoritas*, en el que ella misma redacta las publicaciones y firma con su nombre completo y que versa, entre otros temas, sobre la mujer, educación o críticas sociales. Su objetivo era lograr la reconsideración de esquemas sociales tales como las responsabilidades domésticas, la belleza femenina, el patriotismo, el desarrollo moral o la igualdad de género. Sin embargo, sus ideas, expresadas con un lenguaje directo y politizado, “son rechazadas, despiertan polémicas, irritan” (de Giorgio, s.f., s.p.), por lo que tras el octavo número debe cerrar.

Tras pasar cinco años de nuevo en Brasil, donde se reconcilia con su marido, forman una compañía de teatro y se vuelven a separar definitivamente, en 1859, un amigo le presentó a Domingo Faustino Sarmiento, director del Departamento General de Escuelas, con quien compartió sus modernas ideas sobre educación. Es así como Sarmiento la nombra directora de la primera escuela mixta de Argentina, donde ambos sexos compartían aula. Por más de seis años Manso dirigió esta escuela, siendo pionera en programas, materiales y disciplinas educativas (como la música, el deporte o los idiomas). Sin embargo abandona este puesto cuando, en 1865, “la obligan a despedir a todos los alumnos varones” (de Giorgio, s.f., s.p.). Ese mismo año comienza a dirigir una nueva revista, conocida como *Anales de la Educación Común*, donde comparte de forma gratuita todas sus ideas acerca de la educación.

---

<sup>16</sup> Ya habían tenido que exiliarse anteriormente, en el año 1842.

Desde este año hasta el momento de su muerte, Juana se dedicó de forma intensa a la escritura, a la enseñanza, a la impartición de conferencias pedagógicas y a la fundación de bibliotecas públicas, obteniendo, en ocasiones, distinciones y honores por su labor y sus conocimientos y, en otras, el rechazo, la oposición y la crítica del público. Finalmente, en el año 1875, muere en Buenos Aires a la edad de cincuenta y cinco, negándose a recibir los últimos sacramentos, por lo que fue enterrada en un cementerio británico (de Giorgio, s.f.). La escritora Juana Manuela Gorriti, contemporánea y admiradora suya y también luchadora por los derechos, le dedicó los siguientes versos en su funeral:

Juana Manso gloria de la educación. Sin ella, nosotras seríamos sumisas, analfabetas, postergadas, desairadas. Ella es el ejemplo, la virtud y el honor que ensalza la valentía de la mujer, ella es, sin duda, una mujer. Ella es, sin duda, LA mujer (Ministerio de Cultura de Argentina, s.f.).

- **Principales aportaciones:**

Esta heroína abarcó distintas disciplinas siempre desde el prisma de la igualdad de género y de raza. Sus hazañas y aportaciones a la sociedad son incontables: ella fundó el primer periódico dirigido por una mujer, escribiendo sus propios artículos; también compuso numerosos escritos literarios y poéticos en los que compartía sus pensamientos feministas y antirraciales; fue directora de la primera escuela mixta de Argentina y aportó cuantiosas reflexiones modernas a la educación de su país; creó e impulsó varias bibliotecas públicas; y todo ello sin dejar nunca de pelear ni de nadar contracorriente por toda Sudamérica con tal de defender sus ideales feministas.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Esta mujer fue una emprendora y trabajadora nata que luchó por defender y compartir sus ideales, que fueron demasiado transgresores incluso para los sectores más adelantados de su época. A pesar de que su labor por las mujeres y por la educación es intachable, su postura antirracista y antiesclavista fue totalmente revolucionaria y le costó el rechazo y el olvido entre la sociedad (López Rodríguez, 2007). Sin embargo, estas dificultades no la hicieron amedrentarse o cambiar su discurso, sino que continuó batallando y dando la cara<sup>17</sup>. Y todo ello mientras sacaba adelante sola a sus dos hijas.

---

<sup>17</sup> Un ejemplo de esto es que firmó con su nombre completo sus obras.

### 2.3.6. Ethel Smyth (1858-1944)

Tal y como está planteado el conocimiento en nuestra sociedad, un usuario medio podría pensar que, a lo largo de la historia de la música, únicamente han existido hombres compositores, intérpretes y directores y, en el caso de que conozca alguna excepción (Clara Schumann y Fanny Mendelssohn en la mayoría de ocasiones, debido a sus relaciones familiares), su música no estaba a la altura de los miembros de su parentela.

Sin embargo, pese al planteamiento que el poder hegemónico ha construido a lo largo de los siglos, “desde el Renacimiento pasando por los periodos Barroco, Clásico o Romántico, ha habido multitud de creadoras que tuvieron un talento similar al de sus iguales masculinos” (Soler Campo y Alegret Pampols, 2020, p. 101). Con la particularidad de que, además, ellas tuvieron que lidiar con una sociedad cerrada en la que no se les permitía continuar con su formación, exigiéndoles que cumplieran su destino: crear una familia y dedicarse a su cuidado.

Otro hecho fundamental que influye en la escasez de mujeres músicas es la falta de referentes femeninas. La cantautora Christina Rosenvinge lo expresa de la siguiente forma: “una de las causas del desequilibrio es la escasez de figuras femeninas en las que inspirarse” (Soler Campo y Alegret Pampols, 2020, p. 113). Dado que las obras de estas mujeres músicas no se publicaban y que no se les permitía dedicarse a la música profesionalmente en un escenario (con excepción, en parte, de las cantantes), se hizo imposible que sus obras pasaran a formar parte del canon de obras clásicas, situación que se ha prolongado hasta la actualidad (Soler Campo y Alegret Pampols, 2020).

En este marco de desigualdad de género encontramos a una de las compositoras más importantes de todos los tiempos, cuyo nombre, en la actualidad, es desconocido para la mayor parte de la sociedad: Ethel Smyth (1858-1944), una mujer con personalidad arrolladora que luchó contra los prejuicios y las limitaciones que dominaban a su género en esa época.

Nació el 22 de Abril de 1858 en Sidcup, cerca de Londres, en el seno de una familia de terratenientes, siendo la cuarta de ocho hermanos. Según Martínez Díaz (2020), fue su madre, una pianista francesa, la que le transmitió su amor por la música, mientras que su padre, militar de profesión, se opuso rotundamente a que su hija “rechazara la habitual búsqueda de maridos por dedicarse a la vida artística” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168). Fueron sus primeros maestros musicales, una institutriz y un compañero de su padre, quienes la animaron a estudiar composición en Leipzig en lugar de en la Royal Academy Music de Londres, dado que el primer conservatorio era mejor considerado (debido a la rica influencia clásica y romántica de compositores tales como Mendelssohn, Liszt o los hermanos Schumann) (Wood, 1983, p. 128). Por tanto, a los diecinueve años se trasladó a Alemania para continuar

sus estudios, no sin antes convencer a sus padres a través de distintas técnicas. Ese verano del año 1877, cuando sus padres le transmitieron sus planes para ella de “bailes y beaux (belleza)” (p. 128) para el siguiente curso, quedó horrorizada y decidió convencerlos de que la dejaran tomar sus propias decisiones:

Adopté deliberadamente los métodos utilizados años después en la guerra política por otras mujeres, quienes, tras sondear las profundidades del prejuicio masculino, llegaron a ver que este era el único camino hacia la victoria. No solo desplegué la bandera roja, sino que decidí hacer la vida en casa tan intolerable que tendrían que dejarme ir, por su bien (...) Hacia el final golpeé con todas mis fuerzas, me negué a ir a la iglesia, me negué a cantar en nuestras cenas, me negué a salir a montar, me negué a hablar con nadie, y un día la bota de mi padre casi atravesó un panel de la puerta de mi habitación cerrada... [en ese momento] no podían hacer nada más que ceder (Smyth, 1919, p. 108).

Ya desde pequeña había dado muestras de su ambición y grandeza. Con nueve años escribió en su diario que deseaba ser una *Peeress* “por derecho propio, por su música” (Wood, 1983, p. 125). Su aspiración era acceder a un puesto en la historia musical de su país, capitaneando una renovación en la ópera británica, y mejorar el estatus de las mujeres en este arte.

En Leipzig, “donde estableció vínculos con grandes músicos del momento como Brahms, Clara Schumann o Edvard Grieg” (Martínez Díaz, 2020, p. 284), además de mejorar sus habilidades técnicas, se volvió mucho más independiente. Igualmente, conoció muchas personas relacionadas con la aristocracia y con la música que, posteriormente, la ayudarían en su crecimiento, tanto como patrocinadores como colaboradores. Desde joven había compuesto pequeñas obras musicales, pero, a partir de esta época, optó por las grandes formas, como son la ópera, los conciertos o las piezas corales.

Tras la composición de varias piezas de menor importancia, su primera gran obra es la *Misa en D*, estrenada en 1893 en el Royal Albert Hall. Es considerada como una de sus mejores composiciones y obtuvo muchas críticas positivas a lo largo de los años:

(...) la Misa, concebida con un tremendo poder, mantiene la originalidad de un orden convincente durante su curso impresionante e inquebrantable. Aquí, la compositora mantiene un firme control sobre su material, expuesto con audacia, bajo condiciones espaciales que son particularmente agradables a su estilo amplio y vigoroso (Hull, 1944, p. 12).

George Bernard llegó, incluso, a comentarle que “fue tu música la que me curó para siempre del viejo engaño de que la mujer no podía hacer el trabajo del hombre en el arte (...) ¡Tu Misa levantará la más grande compañía! ¡Magnífica!” (Wiley, 2018, p. 3).

En 1902 se estrena en *Covent Garden* su ópera en un acto *Der Wald*, en la que trabaja por segunda vez (su primera colaboración fue en su primera ópera, *Fantasio*) con su querido libretista Henry Brewster, con quien mantuvo una relación de amistad y amor realmente estrecha y accidentada, la única heterosexual de su vida (Aldrich y Wotherspoon, 2002). En este estreno obtuvo un éxito rotundo, al punto que Hull (1944), “lamenta la ausencia de una oportunidad para que los músicos de una generación posterior formen su opinión” (p. 12). El mismo Fauré le escribió una carta elogiando el estilo de su obra porque, según él, “en dos compases estás en el mar” (Wood, 1983, p. 134). Esta obra, además, fue llevada a la *Metropolitan Opera* de Nueva York, siendo la única ópera compuesta por una mujer que es interpretada en esta sala hasta el año 2016, momento en el que Kaija Saariaho estrenó *L’Amour de Loin* (Martínez Díaz, 2020).

Unos años después, en 1906, termina la composición de otra de sus obras más conocidas: la ópera *The Wreckers*, también con libreto de Henry Brewster (quien murió antes de su estreno), en la que destaca especialmente la pieza *Hey nonny no*. Fue interpretada en *Covent Garden* en los años 1909 y 1910 por el director Beecham y la obertura de esta pieza pasó a formar parte del repertorio de orquesta de muchos de los programas musicales que se interpretaban en Londres. (Martínez Díaz, 2020). La ópera tuvo tal éxito que, dada la afluencia de contactos adinerados y famosos que Ethel se aseguró que asistieran, incitaron al mismo rey a formar parte de la audiencia de una de las actuaciones (Beecham, 1958, p. 364). Sin embargo, la ópera completa no se volvió a llevar a escena hasta el año 1939, cinco años antes de su muerte (Wood, 1983)

En 1910, la vida de Smyth dio un giro tras conocer en un mitin a Emmeline Pankhurst, una de las pioneras del movimiento sufragista británico y fundadora del movimiento reivindicativo “Unión Política y Social de las Mujeres”, con quien mantuvo una relación romántica (Valencia Restrepo, 2014). A pesar de que las líderes de dicho movimiento, fundado en el año 1903, habían contactado en varias ocasiones con Ethel, según anota Wood (1983), ella mostraba “desinterés teñido de desagrado y, que el Cielo me perdone (añade), menosprecio” (p. 129) y lo consideraba incompatible con la creación musical. Sin embargo, tras unirse a la causa, dejó de lado su individualismo natural y “dedicó sus talentos de habla, escritura y liderazgo” (p. 129) a este empeño. Tras escribirle una carta a Emmeline consultándole el mejor modo de ser útil para el resto de integrantes, surgió la idea de crear un himno para que sirviese de canto de batalla, de inspiración y de cohesión para las militantes:

*La marcha de las mujeres*, con texto de Cicely Hamilton, que se estrenó el día 21 de Enero de 1911, con una gran acogida entre las mujeres (Martínez Díaz, 2020). Unos días más tarde, el 24 del mismo mes, en un evento de mujeres sufragistas, se volvió a interpretar esta pieza, junto con otras obras de Ethel. Ella misma se encargó de la dirección y contó para la ocasión con una orquesta y coro compuesto exclusivamente por mujeres, lo que era, según Ethel Smyth, hasta transgresor para la época<sup>18</sup> (Martínez Díaz, 2020). Esta misma autora recoge que el periódico de *Vote for The Women* opinaba que la pieza representaba “el espíritu del movimiento de las mujeres, la sensibilidad, la esperanza, la fe, la alegría y el triunfante entusiasmo de la victoria” (p. 287).

El 1 de Abril de ese mismo año, en el *Queen’s Hall*, Ethel dio un concierto de sus propias obras en el que “dirigió todo el tiempo con gran habilidad” (*The Musical Times*, nº 819, 1 Mayo 1911, p. 321), obteniendo críticas favorables. Entre las piezas que se interpretaron destacan *1910* (un diálogo imaginario entre los espectadores y participantes durante una manifestación por el sufragio), *La Marcha de las Mujeres*, que motivó al público a alzarse para unirse a la melodía, tres piezas de la ópera *The Wreckers* y el *Benedictus* de la Misa en D.

Sin embargo, mientras formó parte del movimiento, su labor no se limitó a la mera composición del himno de las sufragistas. Se convirtió en una líder del movimiento, con la misma fuerza, emoción y actividad que dedicaba a sus actividades musicales. Según Beecham (1958), “dirigió manifestaciones, pronunció discursos, utilizando su capacidad de oratoria aquí y allá hasta que, en 1912, fue arrestada durante una manifestación, junto con otras sufragistas, no sin antes destrozar algunas ventanas de miembros del Parlamento” (p. 364). Por este hecho, Ethel pasó dos meses en la cárcel de Holloway, rodeada de sus compañeras de lucha. Una de las experiencias más divulgadas de su vida, que ella misma comparte en sus memorias, ocurrió entre estas rejas cuando, durante una visita del director de orquesta Sir Thomas Beecham, la encontró dirigiendo apasionadamente, con la ayuda de un cepillo de dientes a modo de batuta, un coro de militantes que marchaban por la sala mientras cantaban ardientemente *La Marcha de las Mujeres*. Y es que este himno ayudó a crear un sentido de grupo dentro del movimiento, alentando y exhortando a las mujeres a compartir sus experiencias y a mostrarse ante la sociedad como “un grupo cohesionado y convencido de su victoria” (Martínez Díaz, 2020, p. 290).

Este periodo que pasó en la cárcel y las relaciones que allí estableció hicieron que su celo por la causa femenina aumentara, pues como ella misma expresó:

---

<sup>18</sup> Entre las intérpretes se encontraban una flautista y una percusionista, algo tan poco habitual que no había nadie en todo Londres con estas características.

Siempre había pensado en el mundo de las mujeres, pero ahora veía que eran aún más grandes, más maravillosas de lo que había soñado, que había yacimientos sin utilizar de fe y heroísmo (...) que me sorprendieron incluso a mí... Más de un centenar de mujeres apiladas juntas, viejas y jóvenes, ricas y pobres, fuertes y delicadas... olvidaron todo, salvo la causa por la que se habían enfrentado a prisión (Wood, 1983, p. 129).

Durante dos años, la compositora se volcó en la lucha para obtener el derecho a voto de la mujer, tiempo en el que abandonó su carrera profesional. Estos años y todas las experiencias que vivió la volvieron más radical, pero no enturbiaron su carrera ni su creatividad (Wood, 1983, p. 129).

Tras la Primera Guerra Mundial, en la que Smyth colaboró como radióloga en Francia (Wood, 1983), empezó a ser consciente del deterioro de su audición, lo que la condujo a un estado de desesperación ante el inminente fin de su carrera compositiva (Wood, 2009, p. 33). Debido a este hecho y a su reciente interés por la conciencia política, Ethel se volcó en la escritura, creando, a lo largo de las décadas, una colección de libros llenos de sus memorias, pensamientos y reflexiones acerca de sus propias obras y sus ideas, entre los que caben destacar *Impressions that Remained* (1919), *Streaks of Life* (1921) y *Female Pipings in Eden* (1933). A través de sus textos, la compositora expone sus observaciones sobre la política, la música y la exclusión de la mujer a través de ejemplos y experiencias propias. Más específicamente, a modo de ilustración, tanto en sus libros como en los artículos que publicó, trata las dificultades a las que tuvo que enfrentarse repetidamente para poder instruirse y dedicarse profesionalmente a la música, así como la ausencia de mujeres en las orquestas profesionales que, en su opinión, suponía una pérdida para la riqueza interpretativa de las obras, ya que ellas son “más receptivas al atractivo (...) emocional” (Martínez Díaz, 2020, p. 285). A pesar de comenzar siendo un modo de expresión, su creatividad y talento le permitieron concretar buenos libros, al punto que se llegó a publicar a su muerte lo siguiente: “la pregunta de si ella es más grande como escritora o como compositora no se ha decidido todavía y probablemente quedará sin respuesta durante muchos años” (Dale, 1944, p. 191).

En 1913, tras la salida de la cárcel, viaja a Egipto con el fin de descansar. Es ahí donde comienza la composición de su siguiente obra *The Boatswain's Mate*, su cuarta ópera, “su primera obra teatral verdaderamente británica, contemporánea y vernácula” (Wood, 1983, p. 130), lo que supone un cambio en su estilo y una prueba de la impresión que la lucha política había ejercido sobre ella. Además, Ethel la acondiciona para que pueda ser presentada por aficionados con recursos moderados, lo que supone un aporte significativo para la ópera de cámara.



A la edad de sesenta y tres años, en 1922, Ethel recibe un reconocimiento por su carrera musical y literaria en forma de DBE (Orden del Imperio Británico), pasando a ser conocida como “Dame Ethel Smyth”. De esta forma cumplió su sueño de convertirse en un miembro de la nobleza británica por derecho propio (Wood, 1983).

*The Prison*, compuesta en el año 1930, fue su última gran obra y es considerada una de sus mejores creaciones (Wood, 1983). Para la letra de esta cantata recurrió a escritos de Henry Brewster y en ella trata de acercarse a un estilo mucho más delicado y sensible (aunque no con el mejor resultado, según Hull (1944)). Ese mismo año conoció a Virginia Woolf, con quien intercambió una cantidad considerable de cartas llenas de profundidad y pensamientos personales. A pesar de que a lo largo de su vida contó con gran cantidad de amistades, la mayor parte femeninas y lesbianas<sup>19</sup>, entre las que se encontraban “artistas, escritoras, músicas, activistas y patrocinadoras” (Wood, 1983, p. 128), en sus últimos años fue Virginia Woolf con quien estableció una amistad más estrecha y especial y, en ocasiones, algo tensa, al punto de que ella es, probablemente, quien mejor podía describirla. Gracias a estas cartas y a sus escritos (en general), fue capaz de sobrellevar la sordera que la apartó de la vida musical y a mantenerse activa e integrada.

Hacia el final de su vida, en el año 1934, Thomas Beecham y Sir Hugh Allen organizaron un festival en honor a esta compositora con varios conciertos en *Queen’s Hall* y otros espacios. Fue “el último gran evento de su carrera” (Beecham, 1958, p. 364). Ella misma estuvo entre el público y “lideró los aplausos enérgicos al final de la actuación” (Fedor, 2018). Sin embargo, a estas alturas ya estaba completamente sorda y no fue capaz ni de escuchar su música ni el aplauso. Murió el 8 de Mayo de 1944, con 86 años de edad, y sus cenizas fueron esparcidas por el campo de golf de Surrey, a petición propia debido a su afición a este deporte.

Como hemos podido comprobar, a lo largo de su vida se erigió como una defensora acérrima de la mujer, luchando y reivindicando la posición que debía ocupar este género dentro de la sociedad, especialmente en la música. Según ella, dado que la mujer no tenía voz ni voto y que no existían tradiciones británicas musicales robustas, tuvo que enfrentarse a un gran número de problemas y desventajas para poder profesionalizarse dentro del mundo de la música. Aunque la falta de tradición musical afectaba a ambos sexos, la mujer tenía doble carga que le dificultaba e, incluso, impedía acceder a las orquestas o grupos profesionales, a pesar de sus capacidades y conocimientos. Los organismos de poder, compuestos por hombres en su totalidad, eran los encargados de tomar todas las decisiones pertinentes, por lo que “las mujeres «no tienen voz»” (Wood, 1983, p. 132). Es por ello que, durante siglos, la mujer había

---

<sup>19</sup> También tuvo muchos amigos masculinos, entre los que destacan personalidades tales como Oscar Wilde, Henry Brewster, Maurice Baring, Thomas Beecham o Sir Arthur Sullivan.

tenido que recurrir al “anonimato o los seudónimos masculinos”, o, incluso, “a ser una mujer de un hombre” (p. 132) de renombre dentro del sector.

Una de las formas que tuvo de rebelarse ante la sociedad y reivindicar la capacidad musical igualitaria entre géneros, fue a través de la composición de grandes formas musicales, especialmente sus seis óperas. A lo largo de la historia, las mujeres compositoras se han declinado por las pequeñas formas<sup>20</sup>, especialmente para voz y piano, por lo que esta decisión era inaudita para la época. Además, es significativo el hecho de que, aparte de componer estas seis óperas, “fueron publicadas, representadas y reinterpretadas desde Leipzig a Londres, Munich a la *Metropolitan Opera* de Nueva York” (Wood, 1983, p. 126).

Ante las situaciones de injusticia y desigualdad, ella alentaba a las mujeres a no ser apáticas y a hacer lo que fuera necesario con determinación abrumadora y sin miedo a compartir los pensamientos, incluso si ello requería de “asaltar y atosigar” (Smyth, 1936, p. 295). Esto, proseguía, provocará que los hombres traten de oponerse, pero es imprescindible mantenerse firmes y perseverantes, sin “dejarse ablandar; pelear es bueno para ti; mantén un buen temperamento, mantente en forma, sin alterar tu integridad; cultiva tu jardín, pero hazlo con pasión” (Smyth, 1928, p. 172).

En su caso, comentaba que, aunque al principio la prensa la tildaba como la “dama compositora”, más adelante trataron de demostrar que su música era un plagio o que un hombre era el que estaba detrás de todo (Wood, 1983, p. 136). Pero, a pesar de todo, ella esperaba que, en un momento cercano, la sociedad se diera cuenta de que “no hay sexo en el arte. Lo que importa es cómo tocar el violín, pintar o componer” (Ethel Smyth, cit. en Wood, 1983, p. 132).

Una gran variedad de autores escribieron en la prensa críticas muy diversas sobre sus obras y conciertos. Algo muy recurrente era el tema de si su música y forma de componer podía ser considerada como “viril” o “femenina”, aunque en todas las ocasiones, los escritores, asombrados, se decantaban por la primera opción. Estos calificativos, desconcertantes quizás para un lector actual, hacían referencia, en esencia, a la calidad de la obra. Tal y como explica Martínez Díaz (2020), como las mujeres eran consideradas inferiores en sus habilidades, era común que las críticas incluyeran descripciones sexistas: si dentro de la obra de una mujer había algún rasgo que le gustaba al crítico se le atribuían “características masculinas”; si, por el contrario, no era de su agrado, la obra era considerada como “excesivamente femenina” (p. 284). En el caso de Smyth, se escribió, por ejemplo, “lo extraño de la música de esta leyenda salvaje es la ausencia de la feminidad convencional, de cualquier rastro de sentimentalismo o

---

<sup>20</sup> “Apenas un puñado de mujeres habían compuesto una nada más antes que ella” (Wood, 1983, p. 126).

de deleitarse con una emoción suave y una expansión trivial” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168).

Por otro lado, los críticos también destacaban la fuerza, la inventiva y creatividad y la intensidad dramática que transmiten sus obras (Hull, 1944, p. 12). Esto se debe a su maestría en el tratamiento del color tonal, así como el orquestal – los autores resaltaban que no temía “usar el metal y las cuerdas graves” (Soler Campo y Alegret Pampols, 2020, p. 111) – obteniendo, así, clímax con extraordinaria calidad y cuerpo. Por otro lado, a pesar de que componía partiendo de la tradición clásica alemana e inglesa, su música tiene “una fuerza absolutamente individual (...) y no sigue ningún patrón conocido” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168). Según Beecham (1958), director de muchos de sus conciertos, el énfasis, espíritu y vigor que infundía a sus obras eran cualidades que no se encontraban presentes en el resto de compositores británicos de la época. Su música fue, según él, la más enérgica de esa época, especialmente la pieza *Hey Nonnie No*.

Este mismo autor asegura que Hermann Levi, un amigo suyo, consideraba que su energía, singularidad y creatividad la hacían la persona más musical que había conocido después de Wagner. Tal es la exigencia de sus páginas, que según Hull (1944), si el director no realizaba una interpretación cuidada, las partes más densas podían resultar tediosas, pero si se abordaban de una forma meticulosa y esmerada, los resultados podían ser tan formidables que incluso “Beethoven la respetara lo suficiente como para levantar el sombrero” (p. 12).

También recibió algunas críticas negativas, especialmente en aquellas piezas más delicadas y ligeras, en las que mostraba “su incapacidad para el arte delicado y sensible en el tratamiento vocal” (Hull, 1944, p. 12), ya que, como se ha mencionado anteriormente, ella destacaba en los escenarios más sombríos y dramáticos, como en la pieza de *Hey Nonnie No*. Por otro lado, y muy relacionado con el punto anterior, también se solía considerar que, en algunas ocasiones, abusaba demasiado de la tensión dramática en sus obras, demostrando que sentía inclinación por un énfasis desmesurado (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912,).

En Gran Bretaña y en parte de Europa, Smyth llegó a ser conocida y apreciada, tanto por su maestría musical, que asombraron al mundo al provenir de una mujer, como por su lucha por sus convicciones. Sin embargo, lo más importante es que demostró “que el sexo no excluye la verdadera invención musical” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168). Sin embargo ella era consciente de que

el valor exacto de mi música probablemente no se conocerá hasta que no quede nada del compositor, sino sólo puntos y líneas asexuadas sobre el papel reglado (...) Pero si algo del inmenso sabor de la vida, que la esperanza aplazada ha sido incapaz de estropear; si la sensación de libertad, desapego y serenidad que inunda el corazón

cuando, de repente, misteriosamente, el desastroso remanso de un destino personal es barrido de las aguas poco profundas y se convierte en parte de la corriente principal de la experiencia humana; si incluso un mínimo de todo esto entra en el trabajo de un artista, valió la pena hacer ese trabajo. Y si los oídos de los demás, ya sea ahora o después de mi muerte, captan un leve eco de ese espíritu en mi música, entonces todo está bien y más que bien (Wood, 1983, p.137).

Su personalidad era realmente arrolladora, indomable y beligerante y la “diferenciaba fuertemente de cualquier otro miembro de su sexo” (Beecham, 1958, p. 363), en tal medida que tanto sus admiradores como críticos la consideraban “agotadora y obstinada, especialmente en relación, primero, con su propia música y, en segundo lugar, con los derechos de la mujer” (Wood, 1983, p. 126) hasta el punto de la necedad y la inflexibilidad, según expresó Edward Sackville-West. Era un portento físico y mental, en continuo movimiento y actividad en todo momento, que parecía que estaba en “tres y cuatro lugares al mismo tiempo” (Beecham, 1958, p. 363). Sin embargo, poca gente ha reconocido que gracias a ese empeño e insistencia afrontó tanto la lucha por sus derechos sin vacilación y con bravura como la lucha política feminista. “Nada podía domarla, nada podía intimidarla” (p. 365). Además, ella optaba por una confrontación directa, sin escudarse en el anonimato porque, a pesar de los riesgos, “ella creía fervientemente que las condiciones de las mujeres cambiarían” (Wood, 1983, p. 137). Por tanto, teniendo en cuenta los extraordinarios resultados que obtuvo a lo largo de una vida longeva, activa y productiva, debería ser considerada un ejemplo para otras mujeres. En el periódico *The Musical Times* se escribió lo siguiente sobre ella:

[Ethel Smyth es] una mujer cuyo poderoso himno está ganando para ella los corazones de quienes luchan y sufren; que se ha apartado de todas las cosas de la vida que supuestamente delectan felicidad para una mujer, pero cuyo trabajo nunca desmiente la emoción femenina; cuya existencia es solo por su arte. De tal mujer nos corresponde hablar en serio. Quienes eligen su camino y persisten en él con o sin aliento son fanáticos o personas muy reales; sus obras darán no pocas dificultades para decidir a qué categoría pertenece Ethel Smyth (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 169).

Un ejemplo de su energía desbordante y de su falta de sumisión a los estereotipos sociales es la cantidad y el tipo de actividades en las que desarrolló sus habilidades a lo largo de su vida: aparte de la música, cuyo trabajo no descuidaba ni un solo día, compartió sus dotes de escritora a través de nueve libros e incontables artículos y cartas para la prensa y practicó de forma seria diversos deportes competitivos, en los que era usual su victoria (caza, cricket, tenis, golf, montañismo o ciclismo, por ejemplo). Todo esto lo llevó a cabo sin desatender sus

relaciones románticas, familiares y amistosas, a los que dedicaba una parte importante de su tiempo y escribió cientos de cartas (Wood, 1983).

Musicalmente, demostró ser muy perfeccionista, lo que la llevaba a exigir un tiempo excesivo para la preparación y ensayo de sus conciertos, aunque con poca discreción y diplomacia en muchas ocasiones, lo que derivaba irremediabilmente en resultados negativos. No obstante, se ganaba la simpatía (generalmente) y el respeto de las personas con las que trataba y sus amigos sentían por ella admiración y profundo cariño (Beecham, 1958).

Sin embargo, todas estas “excentricidades” disimularon, en parte, sus logros y capacidades musicales, ya que, tanto críticos, como escritores o musicólogos, dedican una gran parte de sus escritos a tratar su lucha feminista, su homosexualidad y la profundidad creativa de su indignación, impidiendo, a pesar de todos sus esfuerzos, que pueda escapar de la distorsión propia de los estereotipos (Wood, 1983).

Centrándonos en el aspecto físico y la preocupación por la belleza, Ethel fue una mujer rompedora también en este sentido. Ella misma reconocía que ciertos hechos, como el vestir de *tweed* o el de no asegurarse siempre de “llevar el sombrero recto sobre la cabeza” (Smyth, 1919, s.p.), la hacían peculiar y reconocible.

Físicamente la describen como una mujer “alegre (...), delgada, con cabello ligeramente gris” y “desordenado, (que viste) un sombrero sin forma conocida y una chaqueta y manto que el viento y la tormenta habían estropeado, hasta dejarlos sin un color reconocible” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168). Además, el mismo autor más adelante opina que tiene una cara “para nada «bonita», modelada por la adversidad, con rasgos marcados, ni varoniles ni femeninos, adornados con una sonrisa traviesa y una expresión amable” (p. 168).

Para finalizar esta recopilación de la vida y obras de Ethel Smyth, este mismo autor la describe y resume de esta forma tan poética:

Esta mujer delgada y decidida a quien el espíritu de la convención nunca ha tocado, que se ríe del mundo y de todas sus locuras, que es más feliz con su áspero vestido de *tweed* y su gorra indescrípible que con la elegante ropa de salón de las grandes figuras –la cual ella puede llevar en cualquier momento si así lo desea–, que ha vivido su vida sola en el campo con un perro grande en una casita solitaria hasta que ella misma se ha convertido en una pieza de la naturaleza inglesa, que ha caminado valientemente a través del viento y el clima y ha aprendido a mirar al sol en la cara; esta mujer, detrás de cuya alegría es fácil de entender el dolor y el estrés de la pelea, presenta sus creaciones con una fuerza abrumadora, un fuego de convicción, una seriedad incomparable, una tormenta, en resumen, de pasión y poder que empobrece

cualquier descripción. El que la haya visto en el piano nunca lo olvidará... (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168-169).

A pesar de todo lo narrado hasta aquí y de ser “una de las personas notables de su tiempo” (Beecham, 1958, p. 365), en la actualidad Ethel Smyth es desconocida para gran parte de la sociedad e, incluso, de los músicos profesionales. Una evidencia es que, según Bennet (1986), incluso en Inglaterra y en los años siguientes a su muerte, no volvió a haber ningún concierto profesional de su música desde la reinterpretación de *The Wreckers* en el año 1939, únicamente algunas iniciativas amateur y, especialmente, en el cuarenta aniversario de su muerte.

Tras esta exposición sobre su vida, obra, aportaciones y filosofía de vida, podemos extraer algunas de las cuestiones por las que considero que Ethel Smyth debería estar considerada como un modelo femenino heroico para las jóvenes generaciones y público en general.

- Altruismo ante una causa noble. En la primera definición que se hizo al comienzo del apartado del héroe, se extrajo de la RAE que un héroe es aquél que lleva a cabo una “acción muy abnegada en beneficio de una causa noble”. En el caso de Ethel, ella luchó por los derechos de las mujeres en la música y en la política sin importarle las críticas o dificultades que pudieron aparecer en su camino, como por ejemplo la prisión.
- Fama por sus hazañas. Ethel llegó a ser una “persona ilustre y famosa por sus hazañas y virtudes” (RAE), al punto de ser considerada la compositora inglesa más importante hasta ese momento y obtener el reconocimiento de la Corona a través de su nombramiento como *Dame*. Todo esto dio lugar a cambios sociales en la mentalidad del momento.
- Acciones valerosas y arriesgadas. Como se ha comentado en el primer punto, ella actuó con decisión y coraje a lo largo de su vida al enfrentarse al sistema, lo que la llevó a la cárcel, o al colaborar en la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo.
- “Salvadora”. Desde joven luchó contra las desigualdades de género, con el fin de hacer valer tanto su derecho (como cuando decidió irse a Leipzig a estudiar) como el del resto de mujeres (a través de sus éxitos compositivos y la lucha por el sufragio).
- Fiel a sus valores. Tal y como se afirma en *The Musical Times*, Ethel se mantuvo leal a sus principios y objetivos, sin “mirar a la derecha ni a la izquierda”, manteniendo su “propio camino con energía alegre sobre cada dificultad” (*The Musical Times*, nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168). Sin embargo, su sistema de valores no es el establecido por el marco hegemónico, como ocurría con el héroe clásico, sino uno que es subversivo.

- Honrada pero incomprendida. A pesar de que fue respetada y apreciada por la sociedad, su personalidad y mentalidad adelantada a la época la hacían sobresalir y estar fuera de lugar en muchas ocasiones, por lo que fue considerada una excéntrica.
- Convertirse en “princesa”. Gracias a su arduo trabajo y entrega a la causa obtuvo un reconocimiento por parte de la Corona, que le otorgó un título nobiliario por mérito propio.
- Monomito. En Ethel Smyth podemos observar algunos de los mitemas o pasos que han caracterizado durante siglos el viaje del héroe:
  - “Partida”: Ethel, tal y como sucede en el monomito, recibió una llamada o señal que la impulsó a abandonar su zona de confort en el momento en el que sus padres le contaron los planes de “señorita” para el siguiente curso. A pesar de que ella no se opuso a dicha llamada, sí que encontramos una negativa en la figura paterna, que trata de evitar que emprenda el viaje. Sin embargo, gracias a la ayuda y al ánimo de sus antiguos maestros, es capaz de cruzar el umbral que la lleva a Leipzig, donde comienza su aventura.
  - “Iniciación”: en este rito en concreto no es tan obvia la presencia de cada mitema, aunque es totalmente evidente que a lo largo de su existencia tuvo que enfrentar una serie de pruebas que trataron de apartarle del camino, pero que superó con creces, y que encontró el amor en distintas personas que aparecieron a lo largo de su vida. Sin embargo, el mitema de la “gracia última” sí es evidente. Desde pequeña tenía como objetivos llegar a tener un título nobiliario por mérito propio y renovar la ópera inglesa y cumplió ambos fines.
  - “Retorno”: aunque no hay un regreso como tal a su zona de confort, sí que es cierto que Ethel trató que sus logros abrieran el camino a las nuevas generaciones, con el fin de que sus vidas fueran más libres y menos desiguales.
- Antagonista. En el caso de Ethel Smyth, el antagonista contra el que debe enfrentarse a lo largo de toda su vida es el marco supremacista y androcentrista que gobernaba la sociedad de su época con brazo férreo.
- Además, en este trabajo en particular, es especialmente relevante que también se rebeló contra los estándares de belleza y de vestuario establecidos en su sociedad.

Como podemos observar, se encuentra a medio camino entre el héroe clásico y el antihéroe, ya que, a pesar de que no tiene visión pesimista ni depresiva de su realidad, sino que consideraba que en el futuro las cosas mejorarían, se presenta como una mujer real y limitada (como en la anécdota con sus padres) y que lucha en contra de lo establecido con sus acciones, creencias y valores.

### 2.3.7. Alice Guy (1873-1968)

Alice Guy es una mujer pionera en el cine dado que, entre otros motivos, es considerada como “la primera directora de cine de la historia” (García Sánchez, 2019, p. 41).

Nace en Francia en el seno de una familia francesa asentada en Chile. Sus primeros años los pasa con su abuela, pero a los cuatro de edad, su madre la lleva a Santiago de Chile, donde permanece junto con sus padres durante dos años. Sin embargo, en 1879, vuelve a Europa para ser internada en un convento en Suiza, siendo trasladada a otros centros en los siguientes años (de Lucas Ramón, 2011).

En 1886 su padre fallece y, ante las dificultades monetarias, estudia mecanografía y taquigrafía, consiguiendo su primer trabajo como secretaria en una fábrica “en la que sufre acoso laboral” (García Sánchez, 2019, p. 13). En 1894 es contratada en una empresa de fotografía por León Gaumont, quien, en unos meses, se hace dueño de la empresa, manteniendo a Alice como secretaria.

En 1895, los hermanos Lumière presentan el cinematógrafo y Alice convence a Gaumont para que la deje grabar una película: *La Fée aux Choux* (1896), considerada la primera película de ficción (García Sánchez, 2019). Por ese periodo, además, aprende efectos especiales de la mano de Frédérique Dillaye y, en 1897, obtiene el puesto de “Jefa de Producción Artística” (de Lucas Ramón, 2011, p. 184). Como parte de su autoformación, Alice se centra en la realización de *remakes* de las películas de los hermanos Lumière, en los que mantiene tanto el argumento como los escenarios, añadiendo ligeras variaciones en algunas ocasiones. Conforme va creciendo como directora, su forma de crear cambia y evoluciona, incorporando tecnologías como el *Chronophone*, “que permitía unir el sonido y las imágenes a partir de la combinación del cinematógrafo y el fonógrafo” (García Sánchez, 2019, p. 18) o el *Elgéphone*, que amplificaba el sonido del gramófono, ambos diseñados por Gaumont.

En 1907, Alice se casa con Herbert Blaché, quien también trabajaba en la empresa como cámara y promotor. Esto ocasiona la renuncia de su puesto de trabajo, ya que Blaché es destinado a EEUU para promocionar el *Chronophone*. Sin embargo, unos meses más tarde, previo al nacimiento de Simone, la primera hija de la pareja, Gaumont pone a Herbert al mando de su estudio en Nueva York. Más adelante, en 1910, ante el exiguo empleo que se le estaba dando al estudio, Guy funda su propia compañía, *Solax Co.*, produciendo y dirigiendo hasta una película semanalmente (de Lucas Ramón, 2011).

En 1912, año en el que nace su segundo hijo Reginald, Guy edifica su propio estudio en New Jersey ante el éxito de la empresa, produciendo tres filmes semanales con estrellas de la época. Ella se encarga de la dirección y guionización de una gran parte de las películas y de la



supervisión de toda la producción. Un año más tarde graban *Dick Whittington and His Cat*, su proyecto más ambicioso y, un mes después del estreno, Herbert pasa a ser el director de Solax, con el fin de que Alice pudiera dedicarse a la guionización y dirección. Sin embargo, a los tres meses Blaché abandona la compañía y forma la suya propia, “suplantando la producción de *Solax*” (de Lucas Ramón, 2011, p. 189). En 1914, la empresa de Alice Guy ha desaparecido prácticamente.

A partir de ese momento se centran en la producción de largometrajes, muchos de ellos dirigidos por Guy. Sin embargo, ante una enfermedad grave que afecta a sus hijos acuerdan que ella se traslade a un lugar más saludable con los pequeños mientras él se ocupa de los negocios. Al año siguiente, en 1918, Herbert se va a vivir a Hollywood con una actriz y Guy retoma su trabajo en algunos proyectos. Pero en 1922, cuando la burocracia generada por la bancarrota de Solax ya se ha terminado y el divorcio está totalmente tramitado, Alice Guy Blaché decide trasladarse a Francia junto a sus hijos (de Lucas Ramón, 2011).

Durante los siguientes cinco años, Alice trata de encontrar trabajo en la industria del cine sin éxito. Debido a esto, regresa a EEUU con el objetivo de obtener algunas copias de sus películas para emplearlas como propaganda personal. Sin embargo, “la mayoría se habían perdido o destruido” (García Sánchez, 2019, p. 37), por lo que vuelve a Francia y trata de sacar adelante a su familia con algunos trabajos como escritora que firma con pseudónimos masculinos. Ante esta falta manifiesta de reconocimiento y testimonios de sus obras y logros, Alice Guy escribe sus memorias, con el fin de “recuperar su lugar como pionera y dar a conocer los avances que logró desarrollar dentro del mundo cinematográfico, que por entonces eran invisibles, y además mostrar su influencia dentro del ámbito de la producción cinematográfica” (García Sánchez, 2019, p. 38). Finalmente fallece el 24 de Marzo de 1968, sin haber visto sus memorias publicadas.

- **Principales aportaciones:**

Alice Guy realizó multitud de increíbles aportaciones a la técnica y a la construcción del lenguaje cinematográfico, siendo una de las precursoras en la utilización de trucos fotográficos para conseguir efectos especiales en sus filmes, en el trabajo de la profundidad y los planos, en el cine sonoro o en el desarrollo narrativo, entre otros. Es considerada una de las pioneras del mundo del film, la primera directora de cine, la primera gran cineasta (de ambos géneros) al realizar la primera película de ficción de la historia y la primera mujer en dirigir su propia productora con su propio estudio (en esto último sigue siendo la única mujer de la historia) (de Lucas Ramón, 2011).

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Alice fue una mujer adelantada a su tiempo, emprendedora, luchadora y reivindicativa, que supo ver los potenciales de una industria naciente, convirtiéndose en pionera en todos los sentidos gracias a su trabajo multifacético en puestos y cargos de responsabilidad que eran considerados exclusivamente masculinos. Además, fue pionera en cuestiones tales como la inclusión de personas de color o en el tratamiento del travestismo, de la homosexualidad o del feminismo (en *Les Résultats du Féminisme*, por ejemplo); sin embargo, debido a distintas causas, especialmente “testimonios erróneos y errores de atribución” (de Lucas Ramón, 2011, p. 24) machistas, ha sido invisibilizada e infravalorada por la historia.

### 2.3.8. María Izquierdo (1902-1955)

María Izquierdo es una reconocida pintora con un estilo muy personal, en el que se combina la sencillez y el nacionalismo mexicano, gracias al que logró destacar en un mundo dominado por la figura masculina.

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez nació en Jalisco, en una familia de clase media baja de ascendencia indígena. A los catorce años es casada con un periodista con antecedentes militares con quien tiene tres hijos. En 1923, la pareja se traslada a Ciudad de México (Hernández Jiménez, 2012), donde, cinco años más tarde, ingresa “en la mejor escuela de arte en México, la Escuela Nacional de Bellas Artes” (Deffebach, 2018, p. 15), de la que Diego Rivera era director. Él mismo revisó en una ocasión las obras de todos los estudiantes y destacó las suyas como las únicas con talento, sin saber, inicialmente, que era una mujer. Su admiración por ella fue tal que, en 1929, exhibió sus obras en su primera exposición individual. Sin embargo, esta “preferencia” dio lugar a la envidia y al acoso de parte de sus compañeros, por lo que abandonó los estudios ese mismo año. Tal y como lo expresa ella “era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor” (extraído de Deffebach, 2018, p. 15).

Antes de abandonar la escuela deja a su marido y comienza una relación emocional con Rufino Tamayo, profesor de la escuela, influyendo ambos en la obra del otro. En 1930, el *Art Center* de Nueva York le ofrece la oportunidad de exponer su arte en sus salas, convirtiéndose, así, en la primera mujer mexicana en exhibir sus obras fuera de las fronteras (Celis Arjona, 2018). Además, junto con Tamayo, realizó otra exposición en el *Metropolitan Museum of Art*.

Por esos años comienza a interesarse por la temática circense, argumento que incluye en muchas de sus obras y donde muestra a la mujer con una actitud de “audacia, valentía,

destreza y fortaleza” (Deffebach, 2018, p. 17), algo muy alejado del modelo convencional de mujer en México. Además, también empieza a frecuentar *Café París*, donde entró en contacto con los llamados *Contemporáneos*, una comunidad de jóvenes escritores llenos de talento que crearon una revista literaria con el mismo nombre a través de la que trataban de compartir la identidad mexicana desligada de la política y con tintes cosmopolitas. La asociación de María con este grupo le proporcionó apoyo durante toda su carrera.

En 1938, conoció al pintor Raúl Uribe quien la ayudó a distribuir su obra por Sudamérica gracias a sus contactos. En este tiempo María Izquierdo empieza a introducir cambios en su estilo, utilizando colores más vivos y brillantes, figuras más definidas y más elementos de procedencia mexicana. En 1944 se traslada junto a Uribe a Chile, casándose en una ceremonia privada. Allí exhibió su arte en una exposición individual en el Ministerio de Educación en Santiago, contando con la lectura de un poema por el propio Neruda el día de su inauguración (Deffebach, 2018).

En este momento comenzó una gira por Chile y Perú en los que expuso sus obras de forma individual. En Septiembre de ese mismo año, 1944, regresan a Ciudad de México y, a los cinco meses, gracias a su magnífica trayectoria, consigue un contrato para crear un mural en el edificio del Distrito Federal, siendo la primera mujer que iba a lograr acabar con el monopolio masculino en este tipo de encargos. Una vez se le hubo entregado el dinero para la obra, con el que tenía que cubrir sus honorarios, los materiales y las contrataciones, adquiere todo lo necesario y emplea al equipo al que solía acudir Diego Rivera. Sin embargo, debe enfrentarse a una serie de inconvenientes (un andamio mal colocado y la remodelación súbita del edificio) que desembocan en la cancelación del proyecto. La causa de este hecho es que, tras una junta de evaluación formada, entre otros, por Diego Rivera, deciden revocar el contrato debido a que

la nula experiencia de María Izquierdo en la técnica del mural no le permite realizar una obra de tal envergadura. Se rescinde el contrato sin que María perciba indemnización alguna y sí hasta una amenaza de embargo por no devolver el anticipo (Hernández Jiménez, 2012, p. 497).

Esta cancelación se hizo pública y, aunque una gran parte de los artistas mexicanos la respaldaron, otros muchos consideraban que su estilo y la planificación no eran los adecuados (Izquierdo quería mostrar “al México moderno como una mujer” (Deffebach, 2018, p. 29)). Con el fin de resarcirse y demostrar su valía, más adelante pintó dos frescos en dos paneles portátiles con las técnicas que hubiera empleado en la realización del mural. En estos últimos años se centró, sobre todo, en las naturalezas muertas, incorporando elementos indígenas como la paleta de color.

En 1948 sufre una hemiplejía que incapacita su lado dominante, por lo que debe “aprender” a hablar y a pintar de nuevo. Su marido la abandonó, lo que termina de desmoralizarla. Sin embargo, se refugia en la pintura y sus obras son un testimonio de esta necesidad. Después de otro limitante derrame (tras el que volvió a ser capaz de retomar su carrera, con muchas dificultades y sin el mismo nivel), muere de un derrame en 1955 (Celis Arjona, 2018).

- **Principales aportaciones:**

Es una de las primeras pintoras mexicanas más importantes de su país, dada su calidad artística y su lenguaje étnico y sencillo. Fue la primera mujer en exhibir su obra fuera de México y su carrera se desarrolló de forma notable. Todo ello produjo que la sociedad artística de la época reconociera su valía y talento, aún a pesar de que este fuera un ambiente predominantemente masculino.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

A lo largo de su vida tuvo que luchar para conseguir todos sus logros, ya que, tanto por condición social y educación como por género, lo tenía todo en contra. Toda cualidad positiva de su obra se debe a sí misma ya que, a pesar de que otros artistas influyeron sobre ella, aprendió de forma autodidáctica. Su obra, llena de elementos nacionales, muestran la cotidianidad de su sociedad, dedicando distintos espacios a la mujer indígena.

### **2.3.9. Rosalind Franklin (1920-1958)**

Rosalind Franklin es una de las científicas más destacadas de la historia. Realizó importantes contribuciones a campos tales como la química, la física y la biología gracias a los rayos X y sobresale, especialmente, por ser una de las personas que más contribuyó a la investigación inicial de la estructura del ADN.

Nació en 1920, en Londres, en una acomodada familia de origen anglo-judío y ya, con seis años, demostraba su tremenda inteligencia y su predilección por las matemáticas. Más adelante, con quince años, “decidió que quería ser científica” (Camacho, 2007, p. 26). Terminó las enseñanzas básicas con honores y obtuvo el primer puesto en el examen de acceso a química, entrando en Cambridge para estudiar física, química y matemáticas en 1938. Sin embargo, su padre se oponía a la educación universitaria femenina, por lo que “se negó a pagar los estudios de su hija” (Rosas Bravo, 2002, p. 150), pero una tía suya y su madre

decidieron apoyarla y sufragar su formación hasta que su padre entró en razón<sup>21</sup>. Se graduó en 1941, durante la Guerra Mundial, especializándose en el estudio de las fibras de carbón.

En 1945 acabó su doctorado y dos años después se trasladó a París para comenzar su postdoctorado en un laboratorio de cristalografía “donde aprendió las técnicas de difracción de rayos X” (Candela, 2012, p. 35), aplicándolas al carbón y al grafito. Pronto se convirtió en una experta en el uso de este reciente método (Garritz Ruiz, 2002) y tres años más tarde, en 1950, regresó a Londres para dedicarse al estudio del ADN en el King’s College bajo el mando de John Randall. Debido a una serie de malentendidos, ella entró pensando que iba a trabajar en su propio proyecto, mientras que Maurice Wilkins, el segundo al mando, consideró que Franklin era su asistente. Este hecho, junto con sus diferencias de personalidad, provocaron tiranteces entre ellos desde el principio (Garritz Ruiz, 2002). Durante los tres años que estuvo en este laboratorio, publicó cinco artículos sobre sus descubrimientos relacionados con el ADN en las revistas científicas de mayor reconocimiento de la época (Camacho, 2007).

En el campo en el que comenzó a trabajar Rosalind, en la estructura del ADN, ya había otras personas que llevaban un tiempo realizando estudios, como es el caso de Watson y Crick. Estos dos científicos, no obstante, se encontraban estancados en sus planteamientos e, incluso, abandonaron la investigación por un tiempo. Sin embargo, durante una visita de Watson al laboratorio, Wilkins le enseñó sin el conocimiento de Franklin, la conocida fotografía 51 que Rosalind había realizado, considerada una de las fotografías con rayos X más perfectas de la historia, en la que se apreciaba la estructura del ADN. Watson compartió esta idea con Crick y ambos retomaron sus estudios, obteniendo, gracias a esa foto, la solución a sus problemas. Lamentablemente, “nunca le dieron el crédito merecido por su colaboración” (Garritz Ruiz, 2002, p. 148).

Debido a las tensiones con Wilkins, así como el machismo predominante del King’s College, Rosalind decidió irse a trabajar al Birkbeck College, aunque la obligaron a abandonar sus estudios sobre el ADN. Allí retomó su trabajo sobre la estructura del carbón y del grafito y realizó importantes avances en el virus del mosaico del tabaco y de la polio. Ambas investigaciones fueron prolíficas y llegó a publicar diecisiete artículos en los cinco años que estuvo trabajando allí hasta su muerte.

Tras unos episodios de dolor descubrió que padecía cáncer de ovarios, provocado posiblemente por los rayos X. Desgraciadamente, a pesar de someterse a operaciones y quimioterapia, tras dos años (en los que no dejó de trabajar) murió prematuramente a la edad de 37 años (Rosas Bravo, 2002).

---

<sup>21</sup> ¿Cuántas grandes mujeres y cuántas aportaciones significativas habrá perdido la sociedad por sus condiciones familiares y sociales?

En 1962, cuatro años después de su muerte, Watson, Crick y Wilkins obtuvieron un premio Nobel por sus estudios sobre el ADN, quedando ella excluida y sin ningún reconocimiento a su contribución, ya que “la academia no suele otorgar premios *postmortem*” (Camacho, 2007, p. 26). Sin embargo, el papel de Rosalind en este descubrimiento es imprescindible. Una prueba de ello es que, mucho más adelante, Wilkins se arrepintió de haberle mostrado la foto a Watson: “si hubiese percibido la magnitud del conocimiento que estaba aportando a mi colega al mostrarle la foto y lo que ello iba a significar, no lo hubiera hecho” (Maurice Wilkins, extraído de Camacho, 2007, p. 31). Además, distintos científicos e historiadores posteriores, declaran que sin Rosalind “los otros tres científicos no hubieran podido establecer la estructura del ADN” (Camacho, 2007, p. 27).

- **Principales aportaciones:**

Su labor fue vital para el entendimiento de la estructura del ADN. Además, asentó las bases para “el desarrollo de la tecnología de las fibras de carbón” (Camacho, 2007, p. 31) y fijó “las bases de la virología estructural actual” (Rosas Bravo, 2002, p. 150) y el modo de estudio de la infección vírica celular, gracias a su estudio de los virus del tabaco y de la polio.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

A pesar de que en esta época ser mujer y científica “no era fácilmente aceptado por la sociedad” (Camacho, 2007, p. 28), Rosalind, con su meticulosidad, perfeccionismo, inteligencia, pasión y resolución, consiguió abrirse paso y labrarse una carrera profesional (Candela, 2012). Sin embargo, ella no sólo destacó profesionalmente, sino que luchó por mejorar las condiciones sexistas a las que la mujer debía enfrentarse, especialmente en el King’s College, donde ellas tenían menos derechos que sus compañeros.

### 2.3.10. Nawal El Saadawi (1931)

Nawal El Saadawi es una médica, escritora, feminista y activista política considerada una de las feministas más importantes en los países árabes. En sus más de cincuenta novelas, obras de teatro y cuentos en los que ha tratado los problemas a los que tienen que enfrentarse las mujeres en Egipto y en el resto del mundo (Khaleeli, 2010).

Ella nació en el seno de una familia culta de nueve hermanos en la que todos recibieron educación. Las posiciones políticas de su padre los llevaron al exilio y fue a través de esta figura donde adquirió su conciencia política y su amor hacia la literatura. Desde pequeña se dio cuenta de que en su familia las niñas no eran tratadas igual que los niños y la afirmación de su abuela de que “un niño vale al menos quince niñas... Las niñas son una plaga” (Khaleeli, 2010, s.p.) lo confirmó. A la edad de seis años, ante el desconocimiento de su padre (que era

contrario a la práctica), su abuela llamó a la comadrona para que le practicara la ablación del clítoris lo que marcó su visión de la vida y la llevó, muchos años más tarde a denunciar la violencia de la mutilación genital femenina (Aboussi Jaafer, 2016).

Ya desde la secundaria sus padres entendieron que sus deseos de emancipación no eran compatibles con atarse a un hombre y que acabaría siendo una mujer formada e instruida. En esos años escribió sus primeros textos en torno al poder que se ejercía sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer y sobre religión. Una vez terminada la secundaria, Nawal decidió que quería ser escritora, pero sus padres, preocupados por su bienestar económico, la convencieron para que estudiara Medicina. En estos años se centró en obtener el título y en la política, participando en manifestaciones, mítines y discursos. Además, se enamoró de Ahmed Hilmi, otro estudiante de medicina y activista, con quien se casó en 1951 en contra de los deseos de su padre (Aboussi Jaafer, 2016).

En 1955 acabó sus estudios en la Universidad del Cairo con excelentes calificaciones, obteniendo la residencia en un hospital universitario, lo que le permitió la independencia económica. Sin embargo, un año después, coincidiendo con el nacimiento de su hija, Mona, fue destinada a un centro de salud en una zona rural, donde pudo entrar en contacto realmente con la pobreza y la violencia hacia las mujeres. Este periodo coincidió también con su separación y divorcio de su marido, decisión que tomó debido, especialmente, a los malos tratos que sufría por parte de él (Aboussi Jaafer, 2016).

Tras su paso por varios Departamentos del gobierno, en 1959, finalmente, crea su propio consultorio en el que ejerce de médica y psiquiatra. En estos años, además, obtiene el cargo de Directora General de sanidad (1957), puesto que conserva hasta el año 1972 cuando es destituida tras la publicación de su primer libro *Mujeres y sexualidad*, en el que trata, entre otros temas, la ablación femenina. Entre las decenas de cargos importantes que ocupó durante estos años son reseñables, por ejemplo, el de vicepresidenta de la Asociación Africana para la Investigación y el Desarrollo de las Mujeres (que ella misma fundó) o el de asesora de las Naciones Unidas en 1980.

Durante estos años volvió a casarse y a divorciarse por segunda vez y, finalmente, en 1964, a casarse de nuevo por tercera vez con Sherif Hetata, con quien compartía “la pasión por la escritura, los ideales, el espíritu libre y las vivencias” (Aboussi Jaafer, 2016, p. 208).

En 1981, sus opiniones políticas la llevan a la cárcel acusada de crímenes contra el estado durante tres meses, tiempo durante el cual escribió *Memorias de la cárcel de mujeres* en un rollo de papel con un lápiz de cejas de contrabando. Tras su salida su libertad fue coartada hasta el punto de aparecer en la lista negra de una organización terrorista, por lo que,

en 1993, se exilia en Estados Unidos. Allí trabaja como docente, actividad que compaginó con la investigación feminista y religiosa (Khaleeli, 2010).

En 1996 decide volver a Egipto para continuar con su activismo en favor de los derechos de las mujeres. En 2001 y en 2007 es acusada de apostasía por diversos motivos, siempre relacionados con su opinión crítica y con sus declaraciones respecto al Islam y las mujeres, aunque al final sale absuelta en todos los procesos. En 2005, además, se presenta como candidata a la Presidencia de Egipto considerando que, aunque no pudiera vencer, era un paso necesario “para romper el tabú de que las mujeres no podían ocupar ese cargo” (Aboussi Jafer, 2016, p. 224). En estos últimos años, además de haber recibido numerosos premios que han elogiado su compromiso con la lucha feminista y democrática, ha continuado alzando su voz para seguir compartiendo su conciencia crítica y su vitalidad intelectual.

- **Principales aportaciones:**

Nawal es una mujer que, desde jovencita, ha mostrado su rebeldía y pensamiento crítico con respecto a las tradiciones de su país, de modo que se ha convertido en una de las principales referentes en los países árabes en relación al feminismo. Su defensa de la mujer, en especial de su sexualidad, le ha causado graves confrontaciones con grupos políticos y terroristas. Sin embargo, sigue luchando por cambiar la mentalidad política y social de su país y del mundo entero.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Teniendo en cuenta la mentalidad predominante en los países musulmanes en relación a la igualdad y a la mujer, Nawal ha demostrado su valentía y compromiso con su género a través tanto de sus escritos como de las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida.

### **2.3.11. Ellen Johnson-Sirleaf (1938)**

Ellen Johnson-Sirleaf, conocida como “La dama de hierro” es una mujer liberiana que ha luchado de forma infatigable por los derechos de su pueblo y de la mujer. Fue la primera mujer en acceder a la presidencia de un país africano por elección democrática y, en 2011, fue ganadora del Premio Nobel de la Paz (Basante Pol, 2012).

Nació en 1938 en Monrovia, la capital de Liberia. Comenzó sus estudios de Matemáticas y Economía en esta ciudad, trasladándose más adelante a Estados Unidos para continuarlos. Allí, además de casarse con James Sirleaf, del que años más tarde se divorció (Basante Pol, 2012), estudió varios títulos en distintas universidades, entre los que destaca un Máster en Administración Pública en la Universidad de Harvard (Varela, 2008). Según Basante Pol (2012), gracias a este aprendizaje Ellen se encontró mejor preparada para afrontar “el



desempeño de responsabilidades políticas en su país, al que quería servir, conocedora de la esclavitud y falta de libertad a que estaba sometido” (p. 116).

En 1972, entra en el gobierno de William Tolbert como asistente del ministro de Finanzas y en 1970 es ascendida a ministra de Finanzas, puesto desde el que trató de “terminar con la «mala administración» de fondos del gobierno” (Kalenberg, 2011, p. 1). Estos años se configuraron como un preludio de la tensión que en 1980 daría lugar a un golpe de estado y a un gobierno militar liderado por Samuel Doe (Varela, 2008). Tras este percance, Ellen se exilió en Kenia, donde ocupó la vicepresidencia de la oficina regional de África de *Citibank* (Basante Pol, 2012).

Cinco años después, en 1985, regresa del exilio con el “deseo de luchar contra la injusticia” y “presentarse a las elecciones al Senado” (Basante Pol, 2012, p. 116). Sin embargo, sus comentarios y manifestaciones públicos en contra de Doe la conducen a una condena de diez años de prisión, donde permanece poco tiempo gracias a la presión de banqueros y diplomáticos internacionales (Varela, 2008). Tras esto, viaja a Estados Unidos y se instala en Washington, donde trabaja en distintas entidades bancarias hasta que, comienza “a dirigir, en 1992, la oficina del Programa Regional para el Desarrollo de Naciones Unidas para África” (Basante Pol, 2012, p. 117).

Tras el derrocamiento de Samuel Doe por el golpe de estado de Charles Taylor, en 1997, Johnson-Sirleaf regresa a Liberia, a las elecciones a presidencia nacional, aunque pierde en contra de Taylor, por lo que vuelve a exiliarse. Pero en 2003, este tiene que exiliarse en Nigeria, por lo que se forma un gobierno transicional en el que Sirleaf ostenta el puesto de Jefa de la Comisión de la Reforma, centrado en la corrupción (Kalenberg, 2011).

Finalmente, dos años después, derrota a su oponente George Weah, conocido futbolista del país, convirtiéndose, en enero de 2006 (a la edad de sesenta y siete años) en la primera mujer en el continente que logra esa hazaña. La labor que tenía por delante era ardua, ya que, tras más de quince años de guerras civiles y dictadura, el país estaba “devastado, en bancarrota y traumatizado” (Requena, 2018, p. 126). Ante esta responsabilidad, tuvo claro que su estrategia debía basarse en cuatro pilares fundamentales: la paz y la seguridad, el reavivamiento de la economía, la restauración de las infraestructuras y los servicios básicos y la consolidación del gobierno y el estado de derecho (Basante Pol, 2012).

En 2011, casi al fin de su primer ejercicio, es galardonada con el premio Nobel de la Paz en reconocimiento a su “continua lucha por los derechos de la mujer en África” (Basante Pol, 2012, p. 118), dado que es imposible lograr la democracia y la paz “hasta que las mujeres no obtengan las mismas oportunidades que los hombres” (p. 119).

Un año después, al fin de sus seis años de ejercicio, Ellen vuelve a salir electa por lo que se mantiene al mando hasta el año 2018. En todos estos años, la labor que ha llevado a cabo ha sido significativa, al mantener al país, unificado, estable y en paz, demostrando, así, que es “una líder muy razonable, pragmática y efectiva” (Requena, 2018, p. 126). Sin embargo, su trabajo se ha visto enturbiado por su falta de firmeza ante la corrupción y por los problemas económicos derivados de distintas crisis.

- **Principales aportaciones:**

A pesar de las desigualdades y falta de oportunidades que el género femenino sufre en África, Ellen ha logrado ser un ejemplo de mujer trabajadora y exitosa en un sector como el económico y el bancario, dominado, generalmente, por figuras masculinas. Además, fue elegida como presidenta de su país, siendo la primera de todo el continente, a pesar de la estructura patriarcal que esta sociedad detenta, obteniendo por su trabajo el Nobel de la Paz.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Desde mi punto de vista es un ejemplo de lucha, con una gran fuerza de voluntad y ha demostrado su “coraje y compromiso con su país” (Laura Bush, extraído de Kalenberg, 2011, p. 1). A pesar de los matices sombríos de su gobierno, su preocupación por las condiciones sanitarias, por la igualdad de oportunidades formativas y laborales y por la seguridad y la libertad de las mujeres es elogiada. Por todo ello, considero que es un ejemplo para mostrar a todos los infantes el cómo, sin importar nuestra procedencia o posibilidades, debemos de tratar de luchar por los derechos de todas las personas que nos rodean.

### **2.3.12. Billie Jean King (1943)**

Billie Jean King es una tenista retirada con una carrera brillante que se ha ganado el respeto y la admiración tanto de sus fans y de sus compañeros tanto por su calidad como jugadora como por sus esfuerzos por lograr la equidad en el tenis y el deporte en general.

Desde pequeña Billie demostró sus dotes deportistas. Ya con once años, comienza a jugar al tenis en parques públicos y le dice a su madre que va a ser la número uno del mundo (Goethals & Hoyt, 2016). Para conseguirlo, sus padres, de clase media, deben hacer un mayor esfuerzo para que ella pueda comprar materiales y asistir a torneos.

Billie asiste a la Universidad estatal de California donde juega en el equipo de tenis guiado por Joan Johnson. Es allí donde conoce a su futuro marido, Larry King, quien era miembro del equipo masculino. Es en esta época cuando comienzan sus primeras inquietudes feministas cuando Larry le apunta la injusticia que suponía que los miembros del equipo

masculino recibieran becas y las mujeres no. Unos años después, en 1961, gana su primer Wimbledon junto con Karen Hands (Smith M. M., 2006).

La pareja contrae matrimonio en 1965 y Larry la acompaña y apoya en sus partidos de tenis, consiguiendo alcanzar, un año después, la primera posición en el ránking mundial. El tenis femenino profesional le debe mucho a Billie, quien, influida por las olas feministas de los sesenta y setenta, constituyó, junto con otras tenistas, la Asociación de Tenis Femenino, del que fue presidenta. Además, colaboró con la instauración del circuito de Virginia Slims que proporcionaba la oportunidad a las mujeres de “ganar importantes premios en metálico jugando al tenis” (Smith, 2006, p. 114).

En 1972 es nombrada “Deportista del año” por la revista *Sports Illustrated*, siendo la primera mujer en recibir este honor de parte de este boletín, a pesar de que los rumores de su lesbianismo llevan a la revista a replanteárselo (Smith M. M., 2006).

En Septiembre del siguiente año tiene lugar el evento más recordado y significativo de su vida. Bobby Riggs, de cincuenta y cinco años, consideraba que la calidad de las tenistas era mediocre y que incluso él a su edad era capaz de batirse y derrotar a las mejores. Margaret Court, en ese momento la número uno dentro del ranking femenino, se enfrentó a él (después de que Billie Jean declinara primero la oferta), pero perdió de forma estrepitosa. Tras esto, Billie decidió aceptar el reto y se enfrentó a él, obteniendo una victoria sólida. Este partido, gracias al que aumentó considerablemente su popularidad, fue seguido por millones de personas y “llegó a simbolizar la lucha de las mujeres por la igualdad en los setenta” (Goethals & Hoyt, 2016, p. 287).

En 1974, funda junto a su marido el *World Team Tennis*, en el que apostaba (y sigue apostando y apoyando) por un formato de equipo mixto, siendo ella la primera mujer en entrenar uno de estos equipos (Goethals & Hoyt, 2016). Más adelante, en 1981 Marilyn Barnett, una amante con la que había estado durante diez años, la demandó pidiendo una pensión alimenticia. Este caso, que fue muy mediático, la convirtió en la primera atleta en reconocer una relación homosexual y, aunque finalmente Barnett lo perdió, supuso un gran desembolso para ella y Larry. Es por ello que creó, en 1998, una fundación con su nombre a través de la que lucha por la igualdad de oportunidades, especialmente para los jóvenes homosexuales (Goethals & Hoyt, 2016). Aunque inicialmente Larry y ella continuaron casados, finalmente se divorciaron en 1987, cuando se enamoró de su actual pareja, Illana Kloss, quien era su pareja de dobles (Smith M. M., 2006).

En 1984 se retira de la competición, pero no deja de ser activa, ya que a partir de este momento se desarrolla como “autora, comentarista, promotora, entrenadora y activista”

(Goethals & Hoyt, 2016, p. 288). Debido a esto, en estos últimos años ha ganado una gran cantidad de premios por su liderazgo en los deportes y en la causa de los derechos humanos.

Su legado como atleta es extraordinario; ha ganado un total de veinte títulos en Wimbledon, revalidó cinco veces la primera posición del ránking mundial, ha ganado setenta y siete copas en solitario (veinte de los cuales pertenecen a Grand Slam) y participó en la fundación de importantes organismos dentro del tenis femenino, por poner algunos ejemplos. Y gracias a todo esto, Billie ha podido contar “con la plataforma desde la cual trabajar hacia la justicia social” (Smith, 2006, p. 115), luchando, entre otras cosas, por los premios económico igualitarios. Sin embargo, sus actos se extendieron más allá del campo de tenis, gracias a sus discursos en las marchas para la defensa de los derechos de la mujer.

- **Principales aportaciones:**

Billie Jean destaca por haber sido una campeona en el mundo del tenis y una de las principales líderes del movimiento femenino en el deporte dentro de Estados Unidos. A lo largo de su vida ha llevado a cabo distintos actos que, entre otros fines, han tratado de igualar las condiciones económicas entre ambos géneros dentro del tenis. Ejemplos de ello los podemos apreciar en su implicación con la creación y promoción del circuito de Virginia Slims y de la Asociación de Tenis Femenino.

- **Motivos para ser considerada una heroína:**

Esta mujer ha liderado el movimiento femenino dentro del deporte a través de su ejemplo y su trabajo, luchando siempre por una mayor equidad entre ambos géneros. Además, se ha convertido en una firma defensora de los derechos de los homosexuales y ha trabajado en la aceptación y normalización social. Por último, el partido que ganó contra Bobby Riggs fue un hito dentro de la historia del deporte que marcó un antes y un después para la lucha femenina.

## II BLOQUE. Propuesta artística

### 1. Introducción y justificación

Un aspecto común a todos los temas hasta aquí presentados es el del estereotipo, entendido como aquel cliché o modelo a seguir que es común a una pluralidad y que se emplea para conceptualizar a la otredad en función de la categoría social o cultural a la que pertenece (y a la que ha sido asignado por el juicio predominante). Los arquetipos, cargados de negatividad en la mayoría de las ocasiones, se interiorizan y naturalizan por medio de las relaciones sociales que se establecen con el contexto cultural más próximo. Es tal la profundidad y la trascendencia con la que afectan a los sujetos que se erigen como la causa de sus conductas tanto individuales como comunitarias, determinando sus costumbres, modos de vida e identidades. Todo esto confluye en la asimilación de unos prejuicios a través de los que se conceptualiza al otro a través de la materialización de su cuerpo (Fernández-Ballesteros, 2004).

Estos prejuicios son utilizados por los discursos de poder como una herramienta para controlar y sancionar aquellos cuerpos y sujetos que no se ajusten a los legitimados oficialmente, creando, además, un orden social que se presupone como inalterable. Sin embargo, como señala Urdaneta García (2013), debemos tener claro que, a pesar de que estas realidades nos son impuestas externamente por poderes anteriores a nosotros, los sujetos somos los responsables de construir la realidad del entorno que nos rodea, dado que la significación de las categorías es maleable en la medida en que los sujetos que las conforman o que interactúan con ellas construyen y representan nuevas concepciones.

Un aspecto fundamental para que dichos convencionalismos sean aceptados por los individuos es que deben estar revestidos de un halo de “verdad absoluta”. Sin embargo, no debemos olvidar que este concepto, sobre el que tanto se ha teorizado a lo largo de los siglos, es el resultado de acuerdos culturales, tal y como lo expresaba Nietzsche (1873) en su libro *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y

sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (p. 8).

La verdad, entendida como una realidad que se aplica a una generalidad, se incorpora a la sociedad a través de los discursos de poder. La aceptación de dicha certeza, que comparece como incuestionable, es asumida de forma dogmática, a no ser que se detente de una perspectiva crítica que nos permita desarmar aquellos discursos, pronunciados por figuras dotadas de supremacía y autoridad, con los que se configuran las “formas de ser y estar en el mundo” (Iglesias Cortacero, 2018, p. 4).

Desde muy pequeña he sentido una cierta rebeldía hacia la “verdad” que la sociedad nos impone en cuanto a que una mujer es mejor cuando se muestra delicada y “femenina”, a que debe evitar las actividades físicas o que requieran de un gran intelecto y centrarse, en su lugar, en su belleza y en el cuidado de las personas de su entorno. El ejemplo que siempre me viene a la cabeza es George, mi personaje favorito del libro de *Los Cinco*, que, a pesar de ser una chica (su nombre real es Georgina), se muestra rebelde hacia los estereotipos que tratan de encasillarla y, en su lugar, quiere realizar actividades de “chicos”. Según su época, se peina (pelo corto), se viste (camisa y pantalón) y actúa como un chico (le gusta ir a remar, acampar y correr aventuras). En cambio su prima, Anne, es totalmente contraria a ella. Le da miedo correr riesgos y no está en forma físicamente para realizar ningún tipo de actividad corporal. Además, la describen como una muñequita tanto en su vestuario y peinado como en su físico y lo que más le gusta es preparar la comida, comprar provisiones o tener lista la casa para la vuelta del resto del grupo. Aunque esto, inicialmente, es totalmente aceptable, el problema radica cuando se categorizan los géneros, asignando a cada uno un arquetipo determinado que debe seguir a rajatabla en caso de que quiera integrarse adecuadamente en la sociedad y no ser señalado como excéntrico. En el caso de George, que utiliza ese nombre para evitar explicaciones y conflictos, es una chica solitaria, dado que el pueblo donde vive no entiende su comportamiento. De igual forma, mi princesa preferida de la infancia, Mulán, necesita adoptar el papel de un hombre para poder lucir diferente y realizar actividades sólo permitidas a los hombres (aunque en su caso particular lo lleva a cabo por cuestiones familiares, no por propia voluntad).

Como se explicó en la Introducción, a raíz de dos trabajos realizados a lo largo del Máster y a esta reflexión personal que siempre he tenido con respecto al género, llegué a la conclusión de que necesitaba realizar algún tipo de propuesta artística a través de la que pudiera denunciar y dismantelar el estereotipo que, durante décadas, la literatura y el cine infantil han transmitido como verdad absoluta a los niños y niñas. Además, decidí centrarme en la imagen, dado que, en el caso de la factoría Disney, los comportamientos de sus

protagonistas han evolucionado en parte, pero siguen estancados con respecto a los estándares de belleza. Es así cómo nació el presente trabajo, *Heroínas de carne y hueso: un proyecto artístico contra los estándares de belleza femenina en el mundo Disney*.

Con este fin, decidí concebir una propuesta artística que, por un lado, sirviera para denunciar la imagen estereotipada que las películas de Disney transmiten y, por el otro, mostrara ejemplos reales de heroínas que, dadas su filosofía de vida y acciones, son un ejemplo para la sociedad, desde mi punto de vista. Para ello, tras estudiar qué es una heroína y qué modelos se han establecido a lo largo de las distintas etapas de la historia, realicé una selección de mujeres modélicas que, dado el planteamiento machista, han sido olvidadas o, incluso, invisibilizadas conscientemente, y cuyas vidas han sido abordadas en la primera parte de este trabajo.

Mi proyecto está planteado como una exposición compuesta por un total de doce objetos artísticos que representan a las mujeres de mi selección, mis doce heroínas. La aplicación de este trabajo artístico es esencialmente educativa y, aunque puede dirigirse al público en general, está pensado sobre todo para los jóvenes (niños y niñas de todas las edades), quienes irían con profesorado y/o familiares. Dada la extensión y la cantidad de tiempo que requeriría presentar la propuesta completa, se ha optado por realizar uno de los doce objetos artísticos, el correspondiente a la figura de Ethel Smyth (1858-1944), en concreto, un libro de artista que podría ser exhibido en el congreso InSEA de 2021, dedicado al Arte y a la Educación.

Sin embargo, se hace necesario sentar unas bases mínimas sobre las que se construirían el resto de obras artísticas de la exposición, en función de la investigación llevada a cabo en torno a cada heroína. Estos parámetros son los siguientes:

- Nombre de la mujer
- Nombre de la princesa con la que se asocia
- Objetos que se relacionan con cada una
- Pieza musical que la identifica
- Cita destacada de ella o de su entorno cercano

La selección de mujeres para la exposición y sus asociaciones con el mundo Disney (véase Tabla 1) se han realizado siguiendo criterios subjetivos, en función de mi investigación previa y del sentido sobre el que se quiere cimentar el proyecto. Sin embargo, en el caso del objeto relacionado con la princesa Disney, se ha tenido en cuenta la información ofrecida por la página oficial de la *fanbase* de las Princesas Disney<sup>22</sup>. En esta página, además de una lista

---

<sup>22</sup> <https://disneyprincess.fandom.com/>

oficial actualizada de las princesas Disney con información sobre cada una de ellas, así como del resto de personajes femeninos de la factoría, se incluye un apartado en el que se incorporan los objetos con los que dichos personajes y sus respectivas películas suelen ser representados. A veces, en la lista se encuentra más de un objeto, por lo que, en esos casos, he optado por aquellos que son más reconocibles o que mejor se adaptan a la princesa en cuestión.

**Tabla 1.** Mujeres protagonistas de la exposición, por orden cronológico. Elaboración propia.

BIOGRAFIADA	ATRIBUTO	PRINCESA DISNEY	ATRIBUTO	PIEZA MUSICAL
<b>Wu Zetian (625-705)</b>	Corona imperial china	Mulán	Flor de Magnolia	<i>China West Suite</i> (2009), de Chen Yi (1953)
<p><b>Cita:</b> A pesar de que la emperatriz viuda usó excesivamente los títulos oficiales para hacer que la gente se sometiera a ella, si veía que alguien era incompetente, inmediatamente lo destituía o incluso lo ejecutaba. Ella comprendió los poderes del castigo y la recompensa, controló el estado e hizo sus propios juicios sobre las decisiones políticas. Era observadora y tenía buen juicio, por lo que las personas con talento de la época estaban dispuestas a ser utilizadas por ella (Sima Guang -historiador de la dinastía Song-, cit. en <i>The Empress Wu</i>, 2014, s.p.).</p>				
<b>Christine de Pizan (1364-1430)</b>	Pluma de escribir	Rapunzel	Linterna de papel	<i>O vos angeli</i> , de Hildegarda de Bingen (1098-1179)
<p><b>Cita:</b> A todas vosotras, mujeres de alta, media y baja condición, que nunca os falte conciencia y lucidez para poder defender vuestro honor contra vuestros enemigos. Veréis cómo los hombres os acusan de los peores defectos, ¡quitadles las máscaras, que nuestras brillantes cualidades demuestren la falsedad de sus ataques! (...) Huid, queridas amigas, huid de los labios y sonrisas que esconden envenenados dardos que luego os han de doler. Alegraos apurando gustosamente el saber y cultivad vuestros méritos (De Pizan, cit. en Adrián Escudero, 2001, p. 177).</p>				
<b>Mary Wortley Montagu (1689-1762)</b>	Traje turco	Ariel	Concha	<i>Suite in A minor</i> (1687), de Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)
<p><b>Cita:</b> Se esperaba que “me comportara como una mujer, es decir, que dominara habilidades tales como educada conversación, dibujo, algo de música y cómo llevar una casa y presidir la mesa en el hogar de mi futuro esposo” (Wortley Montagu, cit. en Morató, 2019, p. 30).</p>				
<b>Olympe de Gouges (1748-1793)</b>	Guillotina	Cenicienta	Zapato de cristal	<i>Piano Sonata n.3 in A Major</i> , de Marianne von Martinez (1744-1812)
<p><b>Cita:</b> Mujer, despierta; el rebato de la razón se hace oír en todo el universo; reconoce tus derechos [...] Cualesquiera que sean los obstáculos que os opongan podéis superarlos; os basta con deseárselo (De Gouges, cit. en Gutiérrez Hernández, Magallanes Delgado y Rodríguez González, 2017, p. 1).</p>				
<b>Juana Manso (1819-1875)</b>	Pizarra	Vaiana	Remo	<i>I am Woman</i> (1971), de Helen Reddy (1941)
<p><b>Cita:</b> ¡Decís, la mujer es vanidosa, voluble, falsa, ama los trapos, los brillantes, no hay que pensar en casarse porque es la ruina del hombre! ¿Y vosotros, ricos, por qué no la educáis ilustrada, en vez de criarla para el goce brutal? ¿Y vosotros, pobres, por qué le cerráis torpemente la vereda de la industria y el trabajo, y la colocáis entre la alternativa de la prostitución o la miseria? (Manso, cit. en Ministerio de Cultura de Argentina, s.f., s.p.).</p>				



<b>Ethel Smyth (1858-1944)</b>	Cepillo de dientes	Bella	Espejo mágico	<i>The March of the Women</i> (1910), de Ethel Smyth (1858-1944)
<b>Cita:</b> Pero hay una mujer inglesa que ha barrido, que ha tumbado, esos prejuicios. No mira a la derecha ni a la izquierda, sino que sigue su propio camino con energía alegre sobre cada dificultad; esta mujer ha demostrado que su sexo no excluye la verdadera invención musical ( <i>The Musical Times</i> , nº 829, 1 Marzo 1912, p. 168).				
<b>Alice Guy (1873-1968)</b>	Bobina de cine	Aurora	Rueca	<i>String Quartet</i> (1931), de Ruth Crawford (1901-1953)
<b>Cita:</b> No tengo ninguna duda en mi mente de que el éxito que una mujer obtiene a través de un gran esfuerzo sigue siendo muy dificultoso debido al fuerte prejuicio que hay contra su sexo sobre hacer trabajos que han sido realizados únicamente por hombres durante cientos de años (Guy, cit. en Lucas Ramón, 2011, p. 24).				
<b>María Izquierdo (1902-1955)</b>	Pincel	Pocahontas	Collar de su madre	<i>Las mujeres y el Quijote</i> (2012), de Leticia Armijo (1961)
<b>Cita:</b> Era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor (Izquierdo, cit. en Deffebach, 2018, p. 15)				
<b>Rosalind Franklin (1920-1958)</b>	Microscopio de rayos X	Blanca-nieves	Manzana	<i>Sam Jones Blues</i> (1923), de Bessie Smith (1894-1937)
<b>Cita:</b> Emitía sus opiniones con firmeza, pero creo que la gente no estaba acostumbrada a tratar de estos asuntos con las mujeres, suponían que las mujeres deberían comportarse en forma diferente, es decir, más tranquilas (Aaron Klug –uno de sus colaboradores más cercanos-, cit. en Garritz Ruiz, 2002, p. 149).				
<b>Nawal El Saadawi (1931)</b>	Estetoscopio	Jasmine	Lámpara mágica	<i>No More Tears</i> (1979), de Barbra Streisand (1942) y Donna Summer (1948-2012)
<b>Cita:</b> Cuando tenía 6 años la daya (comadrona) vino con una cuchilla en la mano, me sacó el clítoris de entre los muslos y lo cortó. Dijo que era la voluntad de Dios y que ella había cumplido su deseo (El Saadawi, cit. en Aboussi Jafer, 2016, p. 175).				
<b>Ellen Johnson-Sirleaf (1938)</b>	Turbante de colores	Tiana	Flor de nenúfar	<i>Energy</i> (2018), de Sampa The Great (feat. Nadeem Din-Gabisi)
<b>Cita:</b> Podemos lograr nuestros sueños. Podemos mantenernos firmes entre las mujeres del mundo, proporcionando el tipo de liderazgo ejemplar que nos elevará para defendernos, así como yo me levanto para representar a las mujeres (Johnson Sirleaf, cit. en The Nation, 2017, s.p.).				
<b>Billie Jean King (1943)</b>	Raqueta de tenis	Mérida	Arco	<i>Do Right Woman, Do Right Man</i> (1967), de Aretha Franklin (1942-2018)
<b>Cita:</b> Las mujeres llamamos la atención cuando entramos en el estadio del hombre, y esto es triste (King, cit. en Stiller, 2015, s.p.).				

La primera mujer de la lista es Wu Zetian. A esta mujer se le ha asociado Mulán como princesa Disney, dado que comparte el continente de origen y fueron dos mujeres que se aventuraron a entrar en el mundo de los hombres. Los objetos sobre los que se trabajarían en la obra serían, por un lado, la corona imperial china, para Wu Zetian, y la Flor de Magnolia para

Mulán. Esta última elección se debe a la importancia visual y estética que se le da a esta flor a lo largo de la película, que además aparece en momentos fundamentales (como la conversación con el padre debajo del árbol cubierto de estas flores) y a que el significado del nombre de Mulán es “Flor de Magnolia”. Con respecto a la pieza identificativa, he escogido a la compositora y violinista Chen Yi, ya que es de origen chino-americano y escribe sus obras combinando la tradición de sus dos nacionalidades, revalorizando la cultura asiática.

En relación a Christine de Pizan, Rapunzel ha sido la escogida dadas sus ambiciones por ampliar su mundo y su gusto por la lectura. Los objetos escogidos para ambas son, por un lado, la pluma de escribir, ya que fue con esta herramienta con la que Christine hizo historia, y la linterna de papel, objeto que ejerce una gran atracción para Rapunzel a lo largo del film y que es la razón de su aventura. En el caso de la pieza musical, a pesar de que Hildegarda de Bingen es bastante anterior a Christine, la he escogido porque fue la primera gran compositora de la historia al igual que Christine fue la primera escritora profesional. Además, defendió a la mujer a través de sus escritos, por lo que podemos ver las similitudes entre ambas. Por último, Christine pasó sus últimos años en un monasterio, así que la relación entre ambas se estrecha<sup>23</sup>.

Mary Wortley Montagu ha sido asociada con Ariel, ya que, teniendo en cuenta su espíritu aventurero, Mary Wortley se atrevió a salir de su país de origen para conocer otros lugares y culturas. Para Mary se ha escogido como objeto un traje turco, ya que, después de su viaje, lo utilizó como vestimenta habitual, símbolo de su hazaña. Para Ariel, en cambio, se eligió una concha como las que utiliza para cubrir su cuerpo. Con respecto a la pieza musical, Elisabeth Jacquet de La Guerre fue una compositora que coincidió con Mary en el tiempo, aunque no en el espacio (era francesa). Fue, además, una niña prodigio con un extraordinario talento tanto como intérprete como de compositora.

Con respecto a Olympe de Gouges, la princesa que más relación puede tener con ella es la Cenicienta debido a su relación con la élite francesa. Los objetos elegidos han sido la guillotina, ya que fue la herramienta bajo la que Olympe murió debido a sus ideales, y el zapato de cristal de Cenicienta. Por otro lado, Marianne von Martinez fue una compositora alemana coetánea de Olympe cuyas obras rivalizaron con las de los compositores de su época.

Juana de Manso y Vaiana comparten el espíritu rebelde y viajero. Para Juana elegí la pizarra, ya que fue a través de su profesión como docente como más influyó en la sociedad y como más reconocida fue. Para Vaiana, en cambio, he escogido el remo, ya que el aprendizaje del manejo de este instrumento emula el crecimiento de este personaje a lo largo de la

---

<sup>23</sup> Hildegarda fue abadesa y fundó varios monasterios.

película. Con respecto a Helen Reddy, escogí a esta compositora ya que, a pesar de que no procede del mismo país ni de la misma época, la letra es un reflejo de la vida y la filosofía que Juana Manso manifestó a lo largo de su vida.

Ethel Smyth ha sido emparejada con Bella, por el episodio inicial de su vida en la que sus padres querían que fuese a distintas fiestas y cenas a conocer a su “príncipe” (Bella se enamoró de la Bestia en su primera cena y baile). Ethel la asocié con el cepillo de dientes debido a la famosa anécdota en la que, aún en la cárcel, se rebela dirigiendo con dicho objeto el canto de *La Marcha de las Mujeres* que entonaron las sufragistas en este lugar. Para Bella, en cambio, escogí el espejo con el que ve a su padre porque, entre otros motivos, representa la belleza. En relación con la pieza, obviamente escogí una de Ethel, la que la ha hecho más célebre y que, además, tiene una temática feminista. A continuación adjunto las fotografías que servirán como base para el diseño estético de la obra (en el anexo 2 se incluyen las imágenes que se utilizarían para el resto de obras de la colección).



Figura 1. Bella. Fuente: <https://www.elle.com/>



Figura 2. Ethel Smyth. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/>

Para Alice Guy escogí a Aurora ya que en su primera película se narra una “historia” en la que un hada es la que trae a los bebés al mundo. En relación a los objetos, Alice Guy se asociaría con una bobina de cine, mientras que Aurora con una rueca. En cuanto a Ruth Crawford, esta compositora estadounidense (Alice vivió durante varios años en este país) fue coetánea de Alice y, como esta, apenas tiene repercusión en la actualidad a pesar de sus aportaciones a la música del siglo pasado.

María Izquierdo y Pocahontas comparten la categoría de indígenas (aunque de distintos continentes) y ambas viajaron con sus parejas a otros países. Para la pintora he escogido un pincel, mientras que el objeto que relaciono con Pocahontas es el collar de su madre, una joya muy característica de su estética. En relación a la pieza musical, Leticia Armijo fue una compositora que, a pesar de haber nacido unos años después de la muerte de la pintora, mantiene en su arte su misma actitud feminista y reivindicativa con respecto a la tradición mexicana.

Rosalind Franklin se relaciona con Blancanieves por el tinte químico que tiene la manzana con la que esta última cae profundamente dormida. Este objeto, además, es el que más representa a la princesa, mientras que Rosalind se relaciona con el microscopio de rayos X. Bessie Smith, por otro lado, compuso la *Sam Jones Blues* unos años después de su nacimiento, popularizándose durante su infancia y juventud. Además, la letra de la pieza se ajusta al modo de vida que eligió Rosalind: “Soy libre y vivo sola. No necesito tu ropa ni que pagues el alquiler”.

Con respecto a Nawal El Saadawi, Jasmine es la princesa que más se ajusta a su perfil por su procedencia geográfica. Mientras que Nawal, al ser doctora, la he asociado con el estetoscopio, Jasmine será representada con la lámpara mágica. Además, la elección de la canción se basa en las relaciones tóxicas que vivió Nawal, ya que esta canción insta a las mujeres a abandonar este tipo de parejas, como hizo Nawal en sus dos primeros matrimonios.

Ellen Johnson-Sirleaf, por otro lado, se relaciona con Tiana por su origen africano. La primera será representada por su típico turbante de colores y la segunda por la flor de nenúfar que tanto sale a lo largo de la película. En cuanto a la pieza musical, se ha elegido un grupo actual de Zambia, Sampa The Great, que trata el feminismo en sus canciones

Por último, Billie Jean King se ha unido a Mérida por sus gustos atléticos. Es por ello que se ha elegido la raqueta de tenis para la primera y el arco para la segunda. Y, con respecto a la pieza musical, Aretha Franklin, cuya procedencia y tiempo coinciden con los de nuestra heroína, anima al género masculino a respetar y a tratar como iguales a las mujeres.

## 2. Referentes teóricos

Para apreciar algo como “arte” no se precisa únicamente de la percepción y de los sentidos, sino que también se debe tener en cuenta el marco conceptual sobre el que se construye, gracias al cual se pueda interpretar lo que se discierne. Es por ello que, al determinar el discurso que se le asigna a una obra artística, se establece un intercambio constante entre lo que el artista quiere significar y lo que el espectador percibe (Adrián Escudero, 2001).

Por esta razón, para entender el marco conceptual sobre el que se construye el presente proyecto artístico, se ha realizado una revisión de referentes teóricos asociados a los temas que vertebran la investigación: el cuerpo (basándome en los planteamientos de Judith Butler), la belleza, el arte feminista y el libro de artista.

La concepción del cuerpo, entendido como “matriz biológica” (Muñiz, 2014, p. 419) a través de la que construimos y exteriorizamos los rasgos de nuestra identidad y género, ha variado a lo largo de la historia en función de las necesidades que manifestaban las entidades de poder. Retomando la temática inicial, durante las edades en las que la mitología era utilizada para establecer modelos a seguir, el cuerpo era sinónimo de voluptuosidad, por lo que los hombres debían mantenerlo bajo control a través del entrenamiento bélico, tras el que podían gozar de sus deseos. Mientras tanto, los cuerpos femeninos estaban destinados a la privacidad y a la satisfacción de los anhelos carnales del género masculino. Más adelante, cuando la religión se convierte en el poder hegemónico, los deseos de la carne se tornan en pecado, por lo que la sensualidad y las pasiones deben ser reprimidas. Sin embargo, tras la aparición de la ciencia y, en especial, de la biología, esta rama establece el paradigma con el que se definen los cuerpos, marcando que las diferencias sexuales conceptualizan y esencializan de forma asimétrica la existencia de cada género: “hombre fuerte y enérgico, mujer frágil y reproductiva” (Urdaneta García, 2013, pág. 7).

En la actualidad está generalizada la idea de que, en lugar de ser un cuerpo, poseemos uno. Para Le Breton (2002), en cambio, nuestra existencia es indivisible de nuestro cuerpo, dado que el cuerpo es, en esencia, el punto desde el que se articulan las significaciones, los discursos, los deseos y las acciones (Urdaneta García, 2013).

Es necesario aclarar que el mundo humano se construye desde la interacción social, a través de la asociación de distintos sujetos unidos por la cultura, que debe ser entendida como el resultado de pactos e imperativos, maleables y perfectibles, establecidos para la convivencia. Es la mirada del otro la que coloca y descubre nuestro cuerpo en la dimensión pública, por lo

que es en el cuerpo donde se encuentra la base de la vulnerabilidad (Zamora García, 2018). Se cimienta así una construcción social sobre la que se emiten prejuicios, que influyen sobre los cuerpos, en función del discurso de poder homogeneizante.

Este discurso de supremacía y autoridad es el fruto de la materialización reiterada de ciertas maneras dentro del marco de normativización, lo que se conoce como “performatividad”. Butler (2007) define esta palabra como “aquellas prácticas reiteradas y referenciales mediante las cuales un discurso produce los efectos que nombra” (p. 15), dando lugar a costumbres que generan imágenes a través de las que se designa qué se debe ser y hacer en cada circunstancia. Esta autora, además, afirma que estos sedimentos del ayer ocultan las convenciones sobre las que se sostienen, quedando este proceso de construcción camuflado tras un manto de verdad irrefutable. A través de estas codificaciones rígidas, esos falsos argumentos esencializadores y culturales niegan la existencia de otras experiencias humanas y todo ello acaba redundando en una serie de condicionantes que separan a los cuerpos que importan, dado que cumplen la norma, de aquellos que no, diferenciando, así, lo que es bueno de lo malo y lo superior de lo inferior. Es en este punto en el que el cuerpo “anormal” sufre “la violencia de lo simbólico que niega su reconocimiento y lo fuerza a entrar dentro de las categorías dicotómicas dispuestas” (Urdaneta García, 2013, p. 28).

Partiendo de esta base, el individuo, a través de la escenificación y ejecución de las pautas sociales, materializa en su propio cuerpo dichas normas, construyéndolo en función de mandatos externos. Es así como cada ser se edifica a sí mismo, creando su identidad como un producto en tensión entre “la fuerza de los discursos y la materialidad de los cuerpos” (Iglesias Cortacero, 2018, p. 15), por lo que es difícil establecer los límites entre la libertad y la internalización inconsciente de los preceptos del discurso de poder. Estos patrones, además, ejercen presión para que cada individuo internalice el rol que se le ha asignado en función de la categoría que ocupa.

Sin embargo, a través del cuerpo podemos establecer un discurso activo con el que crear conciencia y un espíritu de protesta que deslegitimice estas maneras de dominio. Por medio de la materialidad de nuestro cuerpo podemos adquirir la consistencia necesaria para mostrarnos al mundo, interviniendo a través de nuestras acciones. Cuando enfocamos la performatividad desde este punto de vista subversivo y artístico, el discurso resultante permite que, a través de la reiteración de la actuación, el enunciado se naturalice dentro del contexto, resignificando y revalorizando términos degradados dentro del lenguaje. Por tanto, la performance trata de otorgar “reconocimiento y autoidentidad” (Navarro Ruiz, 2016, p. 167) al cuerpo desplazado y utilizar el discurso para mostrar y denunciar como el cuerpo, el género y

la identidad de cada persona son el resultado de un proceso de construcción y deconstrucción, proceso dominado por la matriz de poder cultural hegemónico.

En cuanto a la belleza, considerada como un conjunto de “conceptos, representaciones, discursos y prácticas” (Muñiz, 2014, p. 422) que afectan de forma performativa a la representación de los cuerpos y a la concepción de los géneros, es un atributo que se construye de forma histórica y social, ya que cada sociedad genera una serie de códigos que establecen los estándares y los criterios de juicio. En otras palabras, alrededor de dicho atributo se crean imaginarios que apuntan hacia lo bueno y lo abyecto para esa cultura en concreto, valorizando, así, unos rasgos y despreciando otros, siendo estos últimos utilizados como elementos contrastantes y diferenciadores y símbolo de lo malo.

Habitualmente, el cuerpo de la mujer se asocia a nociones tales como belleza, fragilidad y delicadeza. Según Muñiz (2014) esta idea se afianzó en el siglo XIX, momento en el que distintos estudiosos acudieron al pasado para recuperar ciertos valores estéticos y modelos de belleza femeninos afianzados en el eurocentrismo y el androcentrismo. Esto ha dado lugar a la actual exigencia que afecta al cuerpo, que debe ser perfecto, bello y saludable, discriminando así todos aquellos cuerpos que no cumplen con la norma debido a su raza, a su condición física o a su edad, por ejemplo. Este hecho es fundamentalmente significativo para la población femenina, ya que, al asociar esta cualidad a las mujeres, se ha considerado que ellas tienen la obligación de ser bellas. Es por ello que el atractivo físico se ha convertido en una imposición más dentro de los esquemas reguladores de la normalidad que afecta a la materialización de los cuerpos sexuados, estableciéndose requerimientos para decretar si dichos cuerpos son inteligibles o no. Este hecho está presente en cada aspecto de nuestra vida y es especialmente agresivo en medios tales como la publicidad o el marketing y en las redes sociales. Esta última semana, por ejemplo, en una visita a la franquicia *Primor*, pude comprobar cómo han creado un *stand* completo destinado al público infantil y joven en el que todos los productos se basan en la temática “princesa”, abusando del rosa y de los brillos en dichos objetos, como se puede observar en la figura 3. Esto revela como, desde pequeños, nos marcan una serie de estereotipos que son necesarios para ser apreciados y aceptados socialmente. Otro reflejo de esta realidad lo he experimentado esta última semana a través de Instagram, en una historia de una *influencer* que sigo. Esta chica subía una foto en la que, a pesar de poseer un cuerpo espectacular, marcaba conscientemente algunas partes de su cuerpo que pueden ser consideradas como faltas (la celulitis, por ejemplo). Esta foto dio lugar a una gran cantidad de comentarios negativos que criticaban “su exceso de peso” (véase figura 4).





Figura 3. Stand de princesas en la tienda Primor en Jaén capital. Archivo propio



Figura 4. Historia de Instagram sobre el físico. Fuente: @thebirdspapaya



De esta forma, tal y como señala Butler (2002), los individuos acatan las normas, materializándolas y produciendo cuerpos que importan. Por el lado contrario, todos aquellos sujetos que no concretan los preceptos de dichos regímenes del discurso en sus cuerpos, pasan a ser considerados como despreciables hasta el punto de ser encasillados dentro de lo que ella cataloga como la otredad o la “abyección”. Este hecho es especialmente significativo cuando se trata acerca de la performatividad del género, dado que la hegemonía heterosexual vigente aparta y rechaza todos aquellos cuerpos que no cumplen con los estándares de género establecidos.

Estos hechos han conducido a una obsesión por el aspecto exterior con el fin de alcanzar los cánones de belleza establecidos. Sin embargo, la problemática radica en que los márgenes de estos estándares de normalidad son tan reducidos que “frente a la imagen corporal creada, aceptada y promovida desde los diversos discursos, los cuerpos anómalos aumentan” (Muñiz, 2014, p. 417). Para satisfacer estos cánones, los individuos deben someter a sus cuerpos a una serie de medidas que erradican la individualidad y modifican, especialmente, aquellos elementos vinculados con la auto-percepción, como ocurre en el caso de las etnocirugías, culpables de borrar aquellas particularidades faciales que conforman una identidad racial específica con el fin de asumir los modelos estéticos hegemónicos.

La perfección que se plantea en la actualidad es una fantasía, producto tanto de cirugías como de modificaciones virtuales. Sin embargo, estas representaciones irreales se han convertido en moldes sobre los que se establecen tanto las normas como los criterios de valoración, instaurando que cualquier leve variación que exista con respecto al modelo estereotipado es una tara que debe ser corregida. De esta forma, esta perfección se ha convertido en la nueva normalidad, homogeneizando y alienando la belleza.

El capitalismo y el mercado, respaldados por los medios audiovisuales y de comunicación, ejercen autoridad y control sobre las masas, especialmente los jóvenes, fomentando determinados estándares físicos estereotipados que se emplazan como la fórmula mágica para obtener la felicidad: la belleza y la atracción son herramientas con las que obtener el control sobre nuestra vida y nuestro entorno y, así, cumplir nuestros deseos y sueños. El cine, la televisión e Internet actúan como difusores de estos estereotipos, normalizando y creando necesidades y anhelos en los espectadores y espectadoras (principalmente en ellas) al presentar imágenes naturalmente imposibles del cuerpo, siempre desde una visión eurocentrista y patriarcal. Esto ha dado lugar a que se considere la identidad como un proyecto y el cuerpo como un producto social que posibilita mudar la propia existencia mediante su modificación y construcción en función de los deseos “personales”.

A pesar de que esta idea se puede plantear como un avance social, dado que el individuo se ha vuelto a apropiarse de su cuerpo, una “máquina modificable y reparable” (Muñiz, 2014, p. 430), y lo ha convertido en un modo de expresión de su propia identidad, en la mayor parte de los casos estas prácticas deben ser consideradas como mecanismos de sometimiento con el fin de dominar los cuerpos en lugar de una decisión autónoma del sujeto actuando sobre su propia identidad y subjetividad, ya que los procesos de identificación e imitación suceden de forma involuntaria. Al eliminar aquellas diferencias que nos separan del resto de individuos se está incurriendo en una homogeneización que actúa en contra de la singularidad que se ambiciona, acabando así con cualquier significado político y acatando la normalización de la feminidad.

Desde el nacimiento mismo del feminismo, las mujeres se han manifestado en contra de la definición de la corporalidad a la que se nos ha sometido a lo largo de los siglos. En la segunda ola del movimiento feminista, el derecho a la decisión sobre el propio cuerpo se convirtió en el principal requerimiento, por lo que una de las lacras contra las que las mujeres lucharon y siguen luchando es la influencia que los medios ejercen a través de imágenes sobre la cosificación de la mujer y el dictamen de cuál es la “belleza ideal”. Las feministas desde los setenta han estado proclamando que para que cada mujer pueda hacerse a sí misma y recuperar su yo es necesario recuperar nuestro cuerpo y nuestra sexualidad. De esta forma el cuerpo ha dejado de ser un elemento con capacidades físicas para convertirse en un “espacio de decisión y acción” (Muñiz, 2014, p. 420) personal.

Por otro lado, la obra artística que presento se enmarca dentro del arte feminista, cuyo fin y propósito es el de “deconstruir, deslegitimar, despotenciar, transgredir los márgenes del mainstream” (Adrián Escudero, 2001, p. 246). De esta forma se observa la realidad desde la mirada del otro femenino, obteniendo una visión diversa y alternativa que se enfrenta de forma crítica a la supremacía del discurso patriarcal a través de la lucha contra los roles arquetípicos de la masculinidad y la feminidad.

El artista de vanguardia revela que el arte y la política, actualmente, van muchas veces de la mano al revelar una posición de inconformismo social e innovación estética. Una gran multitud de estas mujeres, como es el ejemplo de Judy Chicago, recurren al cuerpo como base y escenario sobre el que realizar sus prácticas artísticas para reconstruir la identidad de la mujer desde la especificidad, incidiendo en que el cuerpo ya no es bello ni sublime ni es un objeto pasivo destinado a la satisfacción masculina y al sometimiento (Adrián Escudero, 2001).

Teniendo en cuenta todo esto, en mi propuesta se recurrirá a la perspectiva propuesta por Judith Butler con respecto al cuerpo y a la performatividad para mostrar mi oposición a la conceptualización, figuración y articulación corpórea que los discursos generizados y

homogeneizantes imponen en la esfera social. Concretamente, me centraré en los estándares de belleza hegemónicos y las prácticas estéticas a través de los que se mantienen relaciones de dominación y subordinación que conservan los límites y las cargas que se han impuesto durante siglos al cuerpo de la mujer. Y todo esto se realizará desde un marco artístico feminista desde el que se deslegitimará el discurso hegemónico en estos aspectos, mostrando mi inconformismo social.

Por último, es necesario sentar las bases sobre el concepto que se ha elegido como soporte para realizar la obra artística que aquí presento. El libro de artista nació en los años sesenta de la mano de Edward Ruscha, quien estableció, así, un nuevo espacio para la innovación artística. Dado que es un objeto barato, corriente y que puede ser editado por uno mismo, los artistas acudieron a él con el fin de “democratizar el arte”, como una alternativa para que el pueblo pudiera disfrutar del arte fuera de los entornos creados por instituciones elitistas (de ahí la elección de este medio para la difusión educativa de la obra) (Haro González, 2013).

El libro de artista es, por tanto, una “obra de arte, una combinación de (...) una multitud de disciplinas como una forma de expresión” (Oller Navarro, 2011, p. 13), donde se cuidan tanto el contenedor como el contenido. Según este autor, dos de los temas más recurrentes dentro de este marco artístico son el cuerpo, unido en muchas ocasiones al textil, y el relato biográfico. Aunque en muchas ocasiones se acuden a libros seriados para la difusión y propagación del concepto artístico entre la población, también es común el “libro de ejemplar único” no editado. En mi caso, he escogido esta última opción, decantándome, además, por un libro-objeto, “una obra tridimensional que, al igual que la escultura, se visualiza en su totalidad” (p. 54).

### 3. Referentes artísticos

En la actualidad, un sinnúmero de mujeres han creado sus obras de arte mediante un discurso performativo con el fin de crear un espacio de reflexión y concienciación con respecto a los límites y normas establecidos por la autoridad operante. A continuación se va a realizar una selección de artistas contemporáneas que han inspirado el planteamiento artístico de la obra que se ha llevado a cabo, para lo cual se utilizará información e imágenes extraídas de sus propias páginas web (excepto en los casos en los que se indica la fuente).

Un ejemplo de estas mujeres es Mariel Carranza, artista de origen peruano cuyas obras y performances giran en torno a la complejidad que subyace dentro de la identidad, así como a temas tales como el cuerpo o el lenguaje desde el punto de vista del poder y la política.

En sus obras es común el uso de hilos, telas y texturas, que emplea, en ocasiones, para cubrir su cuerpo. Un ejemplo es su obra *Ungrounded 2*, en la que presenta su cuerpo envuelto por vendas y encorsetado por un artilugio de metal sujeto por unos hilos, simulando una marioneta (véase Figura 5). Además, está siendo rociada por un líquido de color rojizo (probablemente sangre o una simulación). A pesar de que es probable que esta obra de denuncia esté más dirigida a la enfermedad, al contemplarla la interpretación que me inspira es totalmente distinta: se ha tratado durante siglos de ocultar a la mujer tras el tejido, de tal forma que su aspecto, su exterior, se ha convertido en lo único importante para la sociedad. A través de esto se ha controlado su existencia, fajando su realidad y convirtiéndola en un simple muñeco que debía obedecer las normas de aquellos que movían los hilos. Y todo esto ha traído indudablemente un dolor sangrante a nuestro género.



Figura 5. *Ungrounded 2*, performance de Mariel Carranza. Fuente: <http://www.marielcarranza.com/>

Al igual que en este proyecto, en la obra de *Heroínas de carne y hueso*, se denuncia el hecho de que el vestido y el exterior son utilizados en detrimento de las mujeres reales que los portan y que este hecho, la preeminencia del físico, ha terminado corrompiendo los sueños y deseos del género femenino durante generaciones.

Por otro lado, la performance *What we are not* de Laurel Jay Carpenter gira en torno al amor, el anhelo y la pérdida. Sin embargo, el comienzo puede ser considerado también como una denuncia hacia las ataduras que ha sufrido la mujer a lo largo de la historia, especialmente en relación a su exterior y su vestimenta. Esta artista aparece con un vestido rojo, bonito y llamativo (Figura 6) al que están acopladas unas cuerdas que la mantienen encadenada a la pared (Figura 7). Al tratar de escapar, tira de las cuerdas, tensándolas al punto de “romper” sus vestiduras (Figuras 8 y 9).



Figuras 6 y 7. *What we are not*, performance de Laurel Jay. Fuente: <https://www.laureljay.com>



Figuras 8 y 9. *What we are not*, performance de Laurel Jay. Fuente: <https://www.laureljay.com>

Es también interesante el tratamiento de la textura y la tela que realiza Analía Beltrán i Janés en su colaboración en la performance global *Equinox to Equinox*. En ella pasea con un paraguas y una pecera rodeada de un velo transparente que la separa del mundo (véanse Figuras 10 y 11).



Figura 10. *Equinox to Equinox*, performance de Analía Beltrán. Fuente: <http://accionmad.org/>



Figura 11. *Equinox to Equinox*, performance de Analía Beltrán. Fuente: <http://accionmad.org/>

También relacionado con la denuncia de los clichés estéticos, es reseñable la actuación de Clarina Bezzola en su obra *Lost in the screen world*, en la que la artista ejecuta la acción disfrazada con vestido, joyas y peluca rubia, tal y como se puede apreciar en la Figura 12. A pesar de que su protesta está enfocada hacia el abuso de la tecnología a la hora de relacionarnos con nuestro entorno (lleva en la cara una pantalla a modo de “máscara”, como



se puede observar en la Figura 13), lo cierto es que, como se ha visto a lo largo de la investigación, a través de estos medios se están manteniendo y fomentando los estereotipos y normas sociales que se han mencionado a lo largo del trabajo.

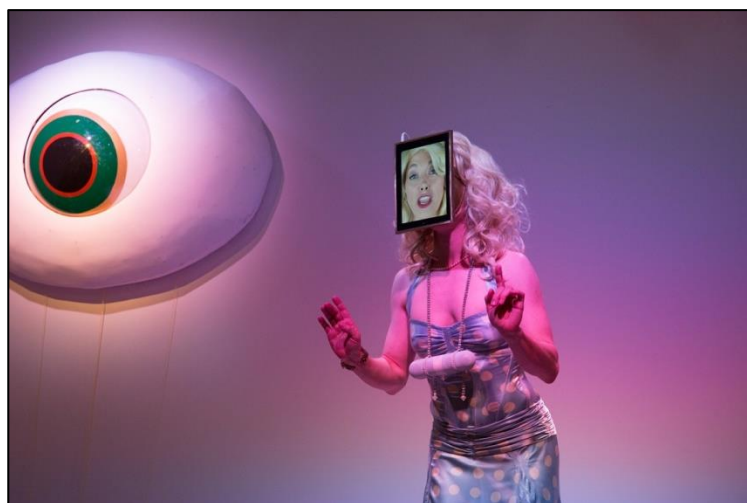


Figura 12. *Lost in the screen world*, performance de Clarina Bezzola. Fuente: <https://clarinabezzola.com/>



Figura 13. *Lost in the screen world*, performance de Clarina Bezzola. Fuente: <https://clarinabezzola.com/>

El proyecto que me ha resultado más inspirador en relación a la crítica de los estereotipos físicos es el que realizó el popular grupo de “Guerrilla Girls” para reivindicar la discriminación que sufre la mujer en el terreno cinematográfico, dada la falta de representación de este sexo detrás de las cámaras (en trabajos tales como dirección, producción o guionización). Para ello crearon el cartel de una película imaginaria llamada *The Birth of Feminism* (El Nacimiento del Feminismo) en la que, a pesar de que las protagonistas eran mujeres (algo evidente tratándose de feminismo), el equipo directivo y técnico principal estaba formado exclusivamente por hombres.

Dejando a un lado este enfoque, que es tremendamente interesante y llamativo, lo que realmente me impactó fue la elección de las actrices y el slogan con el que supuestamente

se pretendía llamar la atención para el visionado del film: bajo las figuras despampanantes de Pamela Anderson, Halle Berry y Catherine Zeta-Jones (véase Figura 14), se puede leer “They made women’s rights look good. Really good” (“Ellas hicieron que los derechos de las mujeres lucieran bien. Realmente bien”).

La realidad es que el cine y la animación han recurrido continuamente a mujeres con un aspecto físico exuberante para representar a todo tipo de heroínas. Sin entrar en sus capacidades profesionales, que en la mayoría de los casos son sobresalientes, lo cierto es que cualquiera que sea la actividad o desafío que emprenden a lo largo de la cinta, su apariencia es siempre perfecta. Esto nos lleva a asociar que las mujeres deben ser capaces de lograr todas sus metas sin descuidar nunca su imagen, que se debe mantener dentro de los cánones establecidos, desprestigiando, de esta forma, su trabajo.

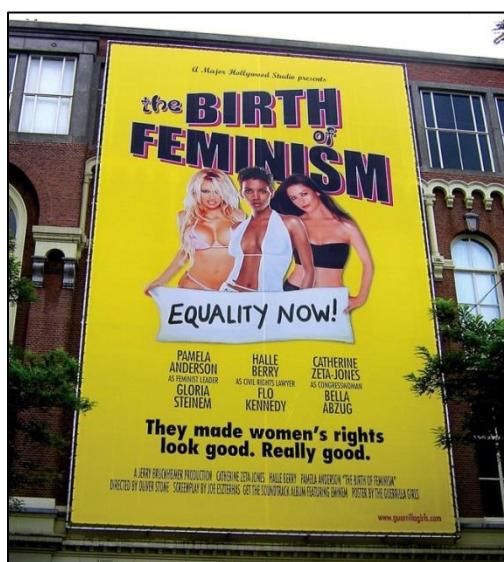


Figura 14. *The Birth of Feminism*, producto visual de Guerrilla Girls. Fuente: <https://www.guerrillagirls.com/>

Con respecto a la inclusión de referentes feministas dentro de la obra artística, es especialmente relevante la creación artística compartida, *The Dinner Party*, que dirigió la artista Judy Chicago. Tal y como recoge Rodillo (2017), 39 mujeres reales o mitológicas, a las que el patriarcado imperante ha tratado de invisibilizar, han sido invitadas como comensales a una mesa en forma de triángulo equilátero (véase Figura 15), en el que cada lateral representa una época distinta de la historia. Cada comensal tiene su propio espacio marcado por el diseño exclusivo de un mantel bordado con el nombre y un plato tridimensional pintado con forma de vulva (representando la belleza y la singularidad de cada cuerpo femenino), tal y como se representa en la Figura 16. Esta mesa se sitúa sobre un suelo de baldosas triangulares en el que se encuentra inscrito el nombre de otras 999 mujeres relacionadas con las anteriores que han sido excluidas del panorama artístico e intelectual y que son consideradas como las



herederas del primer grupo. A través de esta forma tan representativa y elaborada se reconoce y visibiliza el “aporte inmenso de las mujeres a lo largo de la historia” (Rodillo, 2017, s.p. ).



Figura 15. *The Dinner Party*, intervención artística de Judy Chicago. Fuente: <https://www.fundacionlafuente.cl/>



Figura 16. *The Dinner Party*, intervención artística de Judy Chicago. Fuente: <https://www.concienciacultural.com/>

Por último, otros proyectos investigadores ya han tratado de sacar a la luz a través del arte a mujeres trascendentales para la historia, con fines educativos. Este es el caso de la actividad *Científicas: Pasado, Presente y Futuro*, que utilizó medios como el teatro (tal y como puede contemplarse en la Figura 17), el corto y el cómic (Figura 18) para que el público escolar conozca figuras tales como Hipatia de Alejandría, Ada Lovelace o Hedy Lamarr. El proyecto fue llevado a cabo por científicas de la Universidad de Sevilla: Isabel Fernández, Clara Grima, María José Jiménez, Adela Muñoz, María del Carmen Romero y Francisco Vega.



Figura 17. *Científicas: Pasado, Presente y Futuro*, intervención teatralizada en la Universidad de Sevilla. Fuente: <https://escriturafeminista.com/>



Figura 18. *Científicas: Pasado, Presente y Futuro*, intervención teatralizada de Universidad de Sevilla. Fuente: <https://escriturafeminista.com/>

## 4. Medio artístico y técnicas

A continuación se procederá a la descripción del medio, materiales y técnicas empleados para la realización del producto artístico.

En primer lugar, como ya se ha comentado, la base sobre la que se ha planteado la obra sobre Ethel Smyth es el libro de artista. A través de este elemento y su configuración se han proyectado el resto de decisiones. Al indagar y observar ejemplos de las distintas posibilidades que ofrece este artilugio, se optó por emplear un libro-objeto para que el tomo no fuera simplemente un contenedor, sino que tuviera un papel dentro de la composición final de la obra. Es por ello que me decanté, finalmente, por utilizar una lámina de papel de acuarela de 185 gramos de tamaño A2, plegada en forma de acordeón. Este tipo de papel me permitiría, por un lado, utilizar acuarelas y acrílicos sin miedo a que se traspasaran y, por otro lado, hacer los dobleces con cierta facilidad.

En cuanto a los materiales, he recurrido, en primer lugar, a bolígrafos de tinta negra de 0,2, 0,4 y 0,8 de grosor para el delineado y a acuarelas líquidas y acrílicos para el coloreado de la obra de colores negro y blanco (en el caso de los acrílicos) y magenta e índigo (y algunas gotas de bermellón en algunos momentos), en el caso de las acuarelas. Estos componentes los he utilizado siempre bastante diluidos tanto para evitar que se calcara por la otra cara del pliegue, como para obtener un resultado más etéreo y difuminado. Además, he empleado un gel con purpurina dorada para algunos detalles, tela de tul del mismo color, que he adherido al papel con cola de carpintero. Y he añadido un pequeño código QR para poder acceder a la pieza musical. Por último, para la realización de las tapas del libro, escogí una lámina de madera fina tanto por la facilidad que brinda para trabajarla, como por la estabilidad que iba a aportar a la pieza, sin añadirle peso innecesario. Estas tapas han sido barnizadas con un tono castaño y se les ha añadido el nombre de la heroína y mi nombre con un bolígrafo de punta 0,8 (véanse figuras 19 y 20). Respecto a las herramientas, únicamente se han empleado pinceles de distintos tamaños y formas, una regla, una sierra mecánica para cortar las láminas y una lima para eliminar las asperezas.



Figuras 19 y 20. Dorso y reverso del libro de artista

En cuanto a las técnicas empleadas, se ha utilizado la aguada con acuarelas, como ya se ha comentado, para obtener un resultado degradado y ligero. Sin embargo, he matizado y le he dado cuerpo a esta disolución con acrílicos blancos y negros para las ocasiones en las que precisaba de una mayor cobertura y consistencia. Además, se ha recurrido a una superposición y plegado de tela de tul con el fin de emular un vestido vaporoso y con volumen.

Para finalizar, se incluye una ficha técnica general sobre esta obra:

- Nombre de la artista: Natalia Barranco Vela
- Título: Ethel Smyth.
- Fecha de elaboración: Junio de 2020
- Tipo de obra: libro de artista
- Dimensiones: 20x30 cm
- Técnica: mixtura de técnicas y materiales. Principalmente aguada de acuarela y tinta
- Estética: se combina una estética Disney con un dibujo más realista y minimalista
- Temática: crítica social feminista.



## 5. Presentación de la obra artística

La investigación y reflexión llevada a cabo en este trabajo ha dado lugar a un producto artístico, cuyo fin es la divulgación educativa y la creación de un espacio de reconsideración consciente de los patrones y modelos hegemónicos.

Para tal fin, se ha tratado de cuidar cada elemento que interviene en el mismo de forma concienzuda, con el objetivo de que no haya componentes que provoquen ruido o distracción en la contemplación e interacción con el objeto artístico. Para su análisis y desarrollo vamos a dividirlo en concepto, narrativa, diseño, color, objetos y otros elementos. Pero antes de comenzar con estos elementos, es necesario hacer un paréntesis para tratar el proceso de elaboración del libro como soporte físico. Se optó por un libro-objeto en el que el tomo fuera tanto el contenedor como un componente más de la obra, aportándole una dimensión escultórica. Al poder ser manipulado y percibido desde distintas posiciones y enfoques, el resultado es mucho más didáctico e interactivo, lo que favorece el carácter educativo de la pieza, tal y como puede observarse en la figura 21.



Figura 21. Libro de artista desplegado

Tal y como se ha comentado en el apartado anterior, el libro se ha realizado a partir del plegado en forma de acordeón de una lámina A2, lo que me ha permitido trabajar sobre tres láminas de tamaño A4 y una lámina que ocupa el total de la superficie del soporte. Para

ello, plegué la hoja longitudinalmente (paralelamente a la parte más larga del rectángulo), de forma que obtuve una pieza de papel estrecha y bastante larga. Este pliegue lo doblé hacia el centro desde ambas puntas, obteniendo dos rectángulos de tamaño A4. Por último, volví a doblar estas dos partes para formar un acordeón de tamaño cuartilla.

Una peculiaridad del libro es que lo concebí sin lomo, por lo que puede ser abierto desde las dos direcciones. Al pegar las tapas en las dos partes de tamaño cuartilla que quedan en los extremos, obtenemos un lado con dos láminas y, cuando lo abrimos en el otro sentido, otra lámina extra. Además, al haber sido doblado inicialmente, puede abrirse la hoja hasta su tamaño original y, por el reverso, aparece una ilustración de mayor tamaño. Este hecho se puede percibir mejor en la figura 22, en la que se ve el “lomo” del libro



Figura 22. Lomo del libro de artista

El concepto del libro, tal y como se ha expuesto a lo largo del trabajo, se basa en la crítica a la sobreexposición infantil de patrones irreales y estereotipados de belleza y en la valorización de modelos femeninos que han sido invisibilizados por la sociedad.

Partiendo de esta idea y teniendo en cuenta la investigación realizada, se ha optado por un libro con varias páginas en las que, a través de distintas láminas, se pueda establecer una narrativa que sea lo suficientemente sencilla para ser comprendida por un infante, pero



con detalles que posibiliten la reflexión y la profundización en el concepto. Para tal fin se escogieron algunos de los momentos o situaciones clave de la vida de Ethel: la guerra psicológica que llevó a cabo a los 19 años (figura 23), la anécdota en la cárcel (figura 24) y la sordera que experimentó hacia el final de su vida (figura 25). Estos tres trances en su vida tienen un elemento en común: que estuvo presa o atrapada de alguna forma, ya sea física o mental. En el primer caso, sus padres organizaron sus planes de los siguientes meses sin su conocimiento y se negaron a aceptar su propósito de seguir formándose en otro país, por lo que estaba presa en su casa, sin voz ni voto; en la siguiente escena, estuvo realmente en prisión; por último, aunque esta prisión no se la impuso la sociedad, sino la naturaleza, su sordera le impidió continuar con su carrera profesional y la aisló en parte del resto del mundo.



Figura 23. Juventud de Ethel Smyth





Figura 24. Ethel Smyth en la prisión

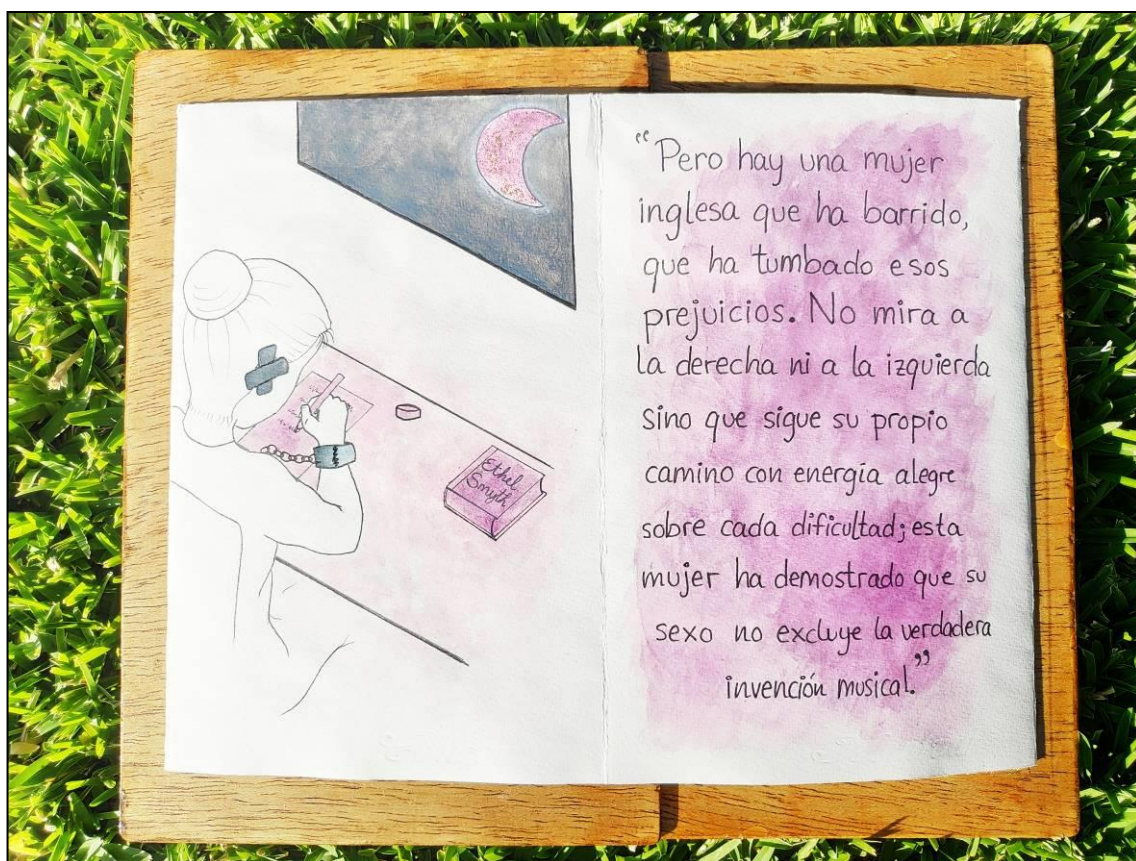


Figura 25. Vejez de Ethel Smyth



Además, en todas estas escenas se incluyen distintos elementos relacionados con la crítica al modelo de heroína impuesto por Disney que añaden nuevos matices a la narración. En el primer cuadro Ethel está “oculta” o “disfrazada” de princesa, en este caso Bella por ser la protagonista con la que la he emparejado. Este hecho tiene una razón y radica en los planes que sus padres tenían para ella: bailes y belleza, dos elementos vitales a través de los que encontrar un marido adecuado. Vemos aquí la similitud con las figuras Disney, especialmente con Bella, quien empezó a enamorarse de Bestia durante la primera velada con baile que disfrutaron, en la que iba perfectamente acicalada para la ocasión gracias al resto de personajes secundarios del film. En la siguiente escena, en la que Ethel está en la prisión, la presencia de los estándares de belleza (representados a través del espejo que Bella utiliza) ya no se encuentran en ella, sino que se contrasta su situación, de libertad dentro del encierro, con la esclavitud que mujeres que se encuentran fuera experimentan a través de la belleza y sus cánones. Tras esto, en la última lámina pequeña, la presencia de Disney y sus estereotipos de belleza ya se encuentran lejanos, en la luna, como un reflejo de lo que ocurre en la sociedad. Podemos apreciar, por tanto que, a pesar de que en las tres escenas se muestra a Ethel presa por distintas causas, a lo largo de su vida hubo un distanciamiento de los cánones de belleza y comportamiento que le permitieron liberarse desde el punto de vista personal y social.

Por último, al desplegar la hoja se puede apreciar la lámina final (figura 26), de tamaño mucho mayor, en la que Ethel, ya emancipada totalmente de cualquier opresión sobre su cuerpo, proclama la libertad femenina a través del sufragio y la música. En esta última ilustración, aunque la figura mantiene el sombrero característico de Ethel para representarla, el resto de rasgos personales y distintivos han desaparecido por lo que cualquier mujer puede identificarse con ese cuerpo y adoptar como propia su lucha.

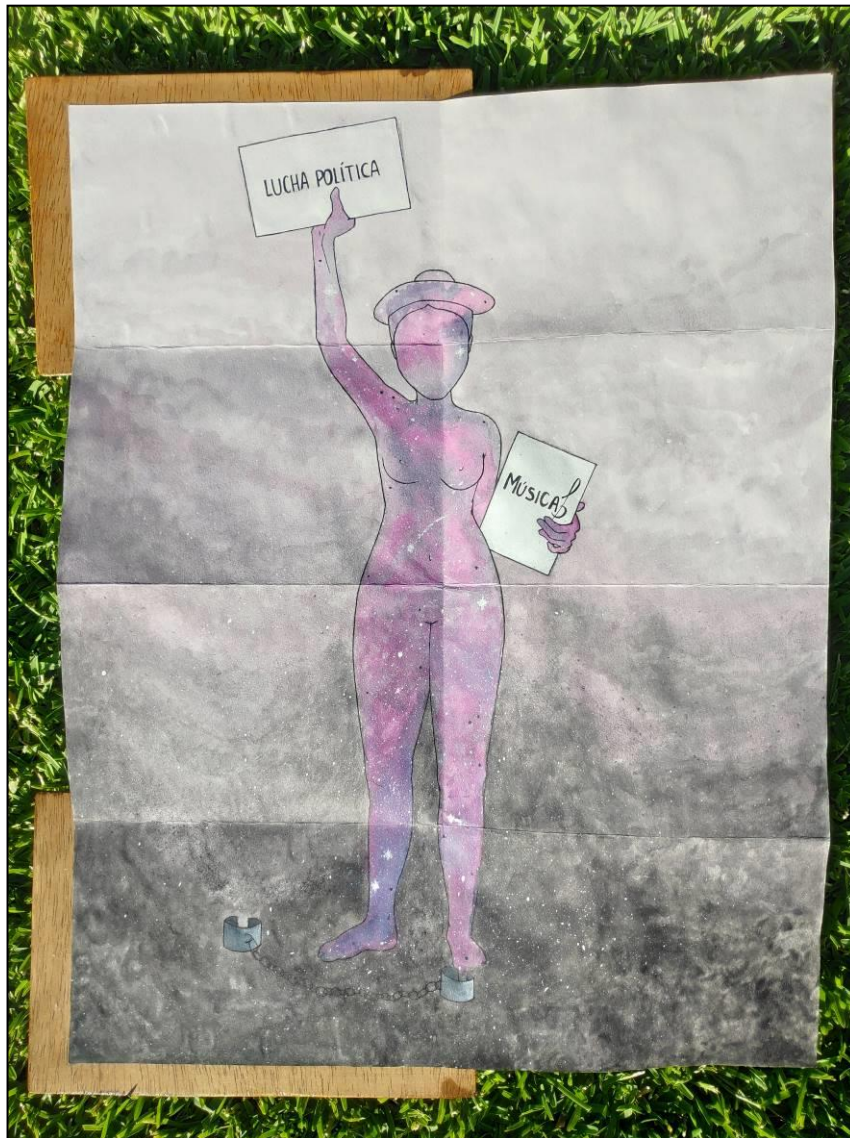


Figura 26. Lámina final

Con respecto al diseño, se ha intentado, dentro de lo posible, utilizar un dibujo lo más minimalista posible, con la idea de evitar ruido visual. En los elementos de origen Disney, se ha utilizado el tipo de trazo y planteamiento que utiliza esta industria en sus películas, mucho más redondeado e infantilizado. En el resto de los elementos las líneas son simples, excepto en aquellos que precisan de una mayor definición, como es el caso de la cara de Ethel o las manos.

Un elemento primordial que se ha utilizado para potenciar el significado y sentido de la obra es el color. La gama de colores que se ha utilizado en la obra es reducida con el fin de minimizar las distracciones y aportarle un sentido más profundo a cada tono. Tal y como se ha comentado en los materiales empleados, únicamente se usó el dorado, el blanco, el negro, el magenta y el índigo, además del bermellón en pequeñas cantidades en algunos matices concretos. La elección de estas tonalidades se debe a los siguientes motivos: el tono dorado siempre va asociado al mundo de las princesas Disney; el tono negro (mezclado con el blanco

en ocasiones para obtener gris), se relaciona con la falta de libertad, la opresión y el abuso de poder; la combinación del resto de colores (morado) se han utilizado para representar la subversión, la lucha por los derechos y la libertad. Es necesario resaltar que, en la lámina final, la figura de la mujer presenta estos colores emulando el universo, en una metáfora del incalculable poder que podemos ejercer como mujeres cuando luchamos unidas y de la profundidad de nuestra causa. Además, podemos observar cómo el fondo, que parte desde el color negro hasta un lila descolorido, evoluciona progresivamente conforme entra en contacto con el cuerpo de la mujer, presentando cómo podemos transformar la sociedad con nuestra lucha.

A lo largo de la pieza se pueden observar ciertos objetos que facilitan la comprensión del resto de elementos. Una de las piezas cuyo significado es más transparente son los grilletes, símbolo de la falta de libertad y de la dominación, que se encuentran presentes en todas las láminas. Si se observan detenidamente, con el transcurso de las escenas se muestran cada vez más fracturados y deteriorados, hasta que, finalmente, aparecen en el suelo, mientras que la mujer, totalmente liberada, proclama y reivindica su nueva situación.

En la primera escena, además, podemos encontrar otros dos objetos. El primero de ellos es el vestido, fabricado con tela, emulando el fastuoso atuendo que Bella porta en su primer baile con Bestia y que se convierte en el traje distintivo para su comercialización. Además, está acompañado por los guantes, pendientes y complemento del pelo que la protagonista porta, además de incluir un ligero maquillaje en los párpados. Con todo ello, se puede inferir que este vestido junto con el resto de complementos se convierte en un método opresivo para nuestra protagonista, al imponer unos estándares de belleza femeninos con los que ella no se siente identificada. Por otro lado, Ethel lleva unas tiras en su boca que le impiden hablar. A pesar de que esto podría ser considerado como que no tiene voz en el desarrollo de su vida, en este caso concreto, la joven utilizó esta “huelga de palabras” como un método para presionar a sus padres con el fin de obtener una mayor autonomía y poder de decisión.

En la siguiente ilustración, se pueden apreciar, aparte de los barrotes que obviamente representan la cárcel en la que Ethel estuvo prisionera, un cepillo de dientes y un espejo. El primer elemento puede ser considerado como el símbolo de lucha y liberación y, desde mi punto de vista, el más significativo dentro de la vida de nuestro personaje. Fue utilizado por Ethel para dirigir al resto de sufragistas en su canto a la libertad *La Marcha de las Mujeres*, representando su perseverancia en la lucha. En cuanto al espejo, la situación cambia radicalmente y puede ser emulado como un objeto a través del que la sociedad nos impone una carga a través de la que poder ejercer su dominación. En este caso, además, va

acompañado de una pulsera fina y otra mucho más gruesa cuya forma y color nos recuerda a la de unos grilletes, con el fin de reforzar su significado.

En la tercera escena, encontramos, en primer lugar unas tiras que cubren el oído de Ethel, simulando que, a pesar de no estar causado por una imposición social (como en los casos anteriores), esta mujer vuelve a estar aislada del resto del mundo a través de su sordera. Por otro lado, en el exterior vemos la luna, cuya luz característica es el resultado del reflejo de otro astro. En este caso, en lugar de reflejar la luz del sol, refleja la de la Tierra, donde podemos apreciar que, aunque sigue prevaleciendo la opresión a través de la belleza, el espíritu de lucha y de insubordinación femenina también está presente. Además, encontramos frente a ella una carta y un libro con su nombre, de forma que, a través de su pluma, continúa compartiendo y colaborando con ese mundo exterior para lograr la liberación de la mujer. Por último, en la ilustración de tamaño A2, la figura porta dos pancartas, “Lucha política” y “Música”, representando las dos vías con las que nuestra heroína luchó contra la subyugación personal y femenina.

Para finalizar, todos estos elementos y significados han sido reforzados a través de la palabra y la música, en forma de citas, de partitura y de la melodía de *La Marcha de las Mujeres*, símbolo de la lucha para la liberación femenina en la que Ethel lideró y perseveró durante toda su vida. En el caso de las citas, cuyo fondo de color morado ya nos conduce a un posicionamiento feminista, ayudan a entender mejor la situación y el pensamiento de nuestra protagonista. La partitura (que en este caso representa el inicio de la melodía del citado himno) se encuentra únicamente en las dos primeras láminas dado que la música acompañó a Ethel durante estos años y fue una herramienta primordial en su lucha por la igualdad. En la tercera lámina, a pesar de que la compositora presentó alguna pieza musical esporádica, la música fue sustituida por la palabra, a través de sus cartas y libros. Por último, la audición de la pieza elegida, de carácter enérgico y revolucionario, nos acompañará a lo largo de la apreciación de la obra, introduciéndonos en el ambiente adecuado.

Por tanto comprobamos que la pieza artística presenta la evolución personal de la compositora, presentando una denuncia hacia la sobreexposición que sufre el público infantil ante los estándares de belleza (personificados en las princesas Disney, en este caso), al punto de que derivan en una imposición para nuestro género. Con todo esto se espera una reflexión por parte del espectador, así como un llamamiento a la lucha contra los estereotipos del poder androcentrista.

Dado que ha sido concebida como una pieza artística que también puede ser utilizada como complemento educativo para niños de todas las edades, se han tratado de crear distintos niveles de complejidades, con el fin de que el grado de comprensión pueda ir

adaptándose a sus necesidades. Inicialmente, podrá ser utilizada como un pequeño libro con algunas ilustraciones de episodios de la vida de Ethel Smyth, siendo un refuerzo visual y táctil para el relato de la historia de la compositora. Más adelante, se podrán ir agregando otros elementos, como las citas o la música, para ahondar sobre el contexto histórico y musical como la situación de la mujer en esa época. Por último, lo/as niño/as más mayores y adolescentes serán capaces de entender e interpretar elementos más subjetivos, como el color, aportando sus propios significados a la pieza.

## Reflexiones finales

Tradicionalmente el héroe del mito se ha constituido como un dechado para la sociedad. No obstante, los estereotipos sobre los que se erige la figura de la heroína contrastan elocuentemente con su analogía masculina. Ya sea a través de la pasividad, la frivolidad o la maldad, el ejemplo que transmiten no cumple con las expectativas de una mujer empoderada con características heroicas.

Este hecho es fundamentalmente significativo en los arquetipos que el discurso de poder hegemónico ha ofrecido a la niñez. Especialmente a través de la gran pantalla, los patrones de belleza y conducta que proponen las protagonistas conservan en el tiempo elementos que proceden de las imposiciones del marco eurocentrista y androcéntrico. Debido a la edad y falta de capacidad crítica de este sector, estos modelos se naturalizan y calan profundamente en su mentalidad, influyendo notablemente en la construcción de su identidad.

Para contrarrestar este hecho, es necesario que la sociedad se conciencie y muestre a la niñez y juventud ejemplos de heroínas que aporten una visión más sana y objetiva de nuestro género. Relacionado con lo anterior, tras la exploración e investigación realizada en este trabajo sobre la selección de mujeres, se ha evidenciado que es totalmente indispensable hacer una revisión y revalorización de mujeres que han influido trascendentalmente en el devenir de la historia, pero que el discurso del poder ha invisibilizado y discriminado, dado que, entre otros motivos, sus vidas y acciones serán un modelo excelente para estos sectores.

Uno de los aspectos arquetípicos que más influye en estas edades es la apariencia física y las pautas de belleza, que en la mayoría de estos casos, están totalmente dominadas por el discurso hegemónico de la cultura occidental. Debido a la estrechez de los límites que establecen estos patrones y a la sobreexposición a la que estamos sometidos, la obsesión por alcanzar estos cánones imposibles de belleza se convierte en un símbolo de sometimiento y homogeneización de la mujer.

Sin embargo, gracias a la materialización y a la reiteración de posturas subversivas en nuestros cuerpos, podemos ejercer presión sobre las normas maleables y defectibles que la sociedad, entendida como un conjunto de seres y cuerpos, ha establecido. De esta forma, podemos visibilizar aquellos cuerpos que, debido a que no han asumido en sus identidades las imposiciones establecidas, son considerados dentro de los márgenes de la “anormalidad” y la abyección.

Por todas estas razones, se ha creado una obra artística a través de la cual es posible materializar estas inquietudes y denunciar la cosificación a la que es sometido el cuerpo de la

mujer. Ligando todas las secciones de la investigación, la obra representa la invisibilización que han sufrido históricamente las verdaderas heroínas, cuyo ejemplo ha sido sustituido y ocultado tras modelos irreales e idealizados, que son fruto de los prejuicios y estereotipos establecidos por el discurso supremacista. Estas figuras ejemplares ficticias, representadas en princesas Disney, son fuente de inspiración para todas las generaciones, especialmente las infantiles, afectando radicalmente en la exteriorización del yo de millones de niñas. Es por ello que, este libro de artista ha sido concebido como un espacio para la divulgación, la denuncia y la reflexión, con el objetivo último de educar y contrarrestar los efectos de los medios de comunicación en las presentes y futuras generaciones.

## Referencias bibliográficas

- Aboussi Jaafer, M. (2016). *La escritura autobiográfica de Nawal As-Saadawi. Política, Religión e Identidades femeninas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Adrián Escudero, J. (2001). La mirada del otro: una perspectiva estética. *Enrahonar*, 32/33, 245-254.
- Aguado Peláez, D., y Martínez García, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área Abierta*, 15, 49-61.
- Alaminos Fernández, A. F., y Martínez Villar, M. (2017). *¿Son los clásicos Disney un buen recurso para trabajar la Inclusión Educativa?* Recuperado el 19 de Mayo de 2020, de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/74067/1/Son-los-clasicos-Disney-un-buen-recurso-para-trabajar-la-Inclusion-Educativa.pdf>
- Aldrich, R., & Wotherspoon, G. (2002). *Who's Who in Gay and Lesbian History*. Londres: Routledge.
- Anónimo. (1 de Mayo de 1911). Miss Ethel Smyth's Concert. *The Musical Times*, 819, 321.
- Anónimo. (1 de Marzo de 1912). Dr. Ethel Smyth. *The Musical Times*, 829, 168-169.
- Anónimo. (28 de Noviembre de 2014). *The Empress Wu*. Recuperado el 06 de Julio de 2020, de Empress Wu Zetian: <https://empresswuzetianehi.wordpress.com/2014/11/28/the-empress-wu-2/>
- Arredondo Trapero, F. G., Villareal Rodríguez, M. L., y Echanizb Arrondo, A. (2013). La inclusión de la mujer y la igualdad de género en las series de dibujos animados. *Atenea (Concepción)*, 514, 125-137.
- Basante Pol, R. (2012). Premio Nobel de la Paz 2011. Ellen Johnson-Sirleaf. En C. y. Boticario, *Premios Nobel 2011* (págs. 113-121). Real Academia de Doctores de España.
- Belmonte, J., y Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar*, 31, 115-120.
- Benedetti Cohen, L. D., y Buelvas García, L. E. (2010). *La heroína en el anime: una respuesta oriental a la configuración de lo heroico posmoderno en Claymore y Kannazuki no Miko*. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bolaños Celis, J. E. (2013). *El héroe en el fútbol. Del mito a la realidad del marketing*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.



- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Camacho, L. M. (2007). ¿Quién fue Rosalind Franklin? *CULCyT*, 4, 26-32.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Candela, M. (2012). Rosalind Elsie Franklin (1920-1958). *SEBBM*, 172, 35.
- Celis Arjona, K. C. (2018). Introducción a la Vida y Obra de María Izquierdo. *Vita et Tempus*, 5, 64-77.
- Chamorro Ramos, A. (2017). *El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Corkidi Zajur, T., González Sánchez, M., Guillén Campos, V., Yun Saucedo, J. P., y Benavides Vitela, A. (s.f.). *Estereotipos de la mujer en las princesas Disney*. Recuperado el 19 de Mayo de 2020, de <http://www.acmor.org.mx/reportescongreso/2013/prepa/sociales/409-estereotipos-de-la-mujer.pdf>
- De Giorgio, M. (s.f.). *Su vida*. Recuperado el 06 de Julio de 2020, de Juana Manso: <http://www.juanamanso.org/su-vida/>
- De Lucas Ramón, I. (2011). *La pionera oculta: Alice Guy, en el origen del cine*. Valencia: Universitat de València.
- Deffebach, N. (2018). María Izquierdo: arte puro y mexicanidad. *Co-herencia*, 15, 13-36.
- Del Moral Pérez, M. E., Pérez, M., y Bermúdez Rey, T. (s.f.). *La migración de las mujeres desde la narración literaria a las películas de animación de Disney*. Recuperado el 19 de Mayo de 2020, de [https://www.researchgate.net/profile/Maria\\_Perez44/publication/228704075\\_LA\\_MIGRACION\\_DE\\_LAS\\_MUJERES\\_DESDE\\_LA\\_NARRACION\\_LITERARIA\\_A\\_LAS\\_PELICULAS\\_DE\\_ANIMACION\\_DE\\_DISNEY/links/547cab9c0cf285ad5b0883ae.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Maria_Perez44/publication/228704075_LA_MIGRACION_DE_LAS_MUJERES_DESDE_LA_NARRACION_LITERARIA_A_LAS_PELICULAS_DE_ANIMACION_DE_DISNEY/links/547cab9c0cf285ad5b0883ae.pdf)
- Digón Regueiro, P. (2006). El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela. *Comunicar*, 26, 163-169.
- Dorfman, A., y Mattelart, A. (1972). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Evans, S. (2003). Christine de Pizan y su papel como antecesora de Sor Juana. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, 2, 103-112.
- Fedor, E. (2018). *Transnational Smyth: Suffrage, Cosmopolitanism, Networks*. Chapel Hill.
- Fedriani Fernández, I. (2017). *Análisis de estereotipos de género en los dibujos animados*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández García, E. (2010). Heroína de cine. *Revista HMiC*, 8, 64-78.

- Fernández-Ballesteros, R. (2004). La psicología de la vejez. *Encuentros multidisciplinares*, 16.
- Fontán Nowell, V. (2016). *El monomito en el videojuego. El "viaje del héroe" en las aventuras gráficas de LucasArts*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Calderón, Á. (2011). Feminidades poéticas europeas en los siglos XVI-XVIII. Análisis de cuatro modelos representativos. *Prisma social*, 7.
- García Sánchez, L. (2019). *La figura de Alice Guy como pionera del cine y su relación con España*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Garriz Ruiz, A. (2002). Rosalind Franklin (1920-1958):el símbolo de la mujer científica. *Educación Química*, 13, 146-149.
- Giroux, H. (2001). *El ratoncito feliz. Disney o el fin de la inocencia*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Goethals, G. R., & Hoyt, C. L. (2016). *Women and Leadership: History, Theories, and Case Studies*. Berkshire Publishing Group.
- González, M. E., Villasús, M., y Rivera, T. (2012). Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas. *Comunicación*, 10, 1505-1520.
- González-Vera, P. (2015). El nuevo giro de Disney al estereotipo de género. *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil*, 17.
- Gordillo Álvarez, I., y Ramírez Alvarado, M. d. (2008). TV y estrategias para el fomento del consumo en las niñas. *Comunicar*, 31, 665-671.
- Grupo de investigación Escritoras y Escrituras. (s.f.). *Los Principios de Olympe de Gouges: culminación de una ideología "Revolucionaria"*. Recuperado el 05 de Julio de 2020, de Escritoras y Escrituras: <http://www.escritorasyescrituras.com/los-principios-de-olymp-de-gouges-culminacion-de-una-ideologia-revolucionaria/>
- Gutiérrez Hernández, N., Magallanes Delgado, M., y Rodríguez González, J. (2017). La conceptualización de las mujeres durante el siglo XVIII: del pensamiento ilustrado a algunas voces femeninas. *Revista Digital FILHA*, 17.
- Haro González, S. (2013). Edward Ruscha y el Libro de Artista. El nacimiento de un nuevo paradigma. *Estudios sobre Arte Actual*, 1.
- Hernández Gutiérrez, J. C. (2020). Moana (Vaiana): el empoderamiento femenino en Disney. *Revista y Casa Editorial Analéctica*, 6, 32-39.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hernández Jiménez, G. (2012). Tragedia y Música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo. *UNAM, especial*, 488-505.
- Hull, R. (1944). Dame Ethel Smyth. *Tempo*, 7, 12.

- Ibáñez Ehrlich, M. T. (2009). El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 9, 35-65.
- Iglesias Cortacero, S. M. (2018). *La construcción de los cuerpos: performatividad y prejuicios sobre la vejez*. Montevideo: Universidad de la República Uruguay.
- Jafar, A. (2014). *Disney's Frozen - A lukewarm attempt at feminism*. Recuperado el 19 de Mayo de 2020, de <https://gendersociety.wordpress.com/2014/09/05/disneys-frozen-a-lukewarm-attempt-at-feminism/>
- Johnson, R. A. (1998). *We, para comprender la psicología del amor romántico*. Era Naciente.
- Kalenberg, M. (2011). Mujer, negra y presidenta: la liberiana Ellen Johnson-Sirleaf, designada Premio Nobel de la Paz. *ORT*, 140.
- Khaleeli, H. (15 de Abril de 2010). Nawal El Saadawi: Egypt's radical feminist. *The Guardian*.
- Lacarra, M. E. (1988). La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos. *CIF*, 14, 5-20.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López, G. (2016). *Olimpia de Gouges: un personaje que escribió su propia historia*. Ciudad de Mujeres.
- López Férez, J. A. (2007). Dejanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe, dos mundos opuestos. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 17, 97-143.
- López Rodríguez, R. (2007). Feminismo y programas políticos: los casos Gorriti y Manso . *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán.
- López-Cano, R., y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta Fonca; Esmuc; lcm.
- Maria Balogh, A. (2010). La representación de heroínas en el tiempo narrado y en el espacio construido del cine. *Significação*, 34, 123-139.
- Martínez Díaz, H. (2020). "La Marcha de las Mujeres" de la compositora Ethel Smyth. Un himno para el movimiento sufragista. *Arenal*, 27, 283-299.
- Martínez Lozano, C. P. (2010). Heroínas o la construcción de la mujer total. *La ventana*, 31, 228-239.
- Míguez, M. (2015). De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney? *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 41-58.
- Ministerio de Cultura de Argentina. (s.f.). *Juana Manso y sus ideas sobre educación y feminismo*. Recuperado el 06 de Julio de 2020, de <https://www.cultura.gob.ar/juana-manso-9183/>

- Morató, C. (2019). *Las damas de Oriente: grandes viajeras por los países árabes*. DeBolsillo.
- Moreno Montoro, M. I., Valladares González, M. G., y Martínez Morales, M. (2016). La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológica o metodológica? En M. I. Moreno Montoro, L.-P. Casellas, y M. P. (coords.), *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*. Madrid: Síntesis.
- Muñiz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade e Estado*, 29, 415-432.
- Navarro Ruiz, C. (2016). Cuerpo, discurso, contexto. La performatividad del cuerpo político en Judith Butler. *Investigación joven con perspectiva de género* (págs. 153-176). Universidad Carlos III de Madrid: Instituto de Estudios de Género.
- Nietzsche, F. (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Obtenido de <http://juango.es/files/sobre-verdad-y-mentira-en-sentido-extramoral.pdf>
- Oller Navarro, J. M. (2011). *El libro como obra plástica*. Granada: Universidad de Granada.
- Ortiz Osés, A. (1995). Mitología del héroe moderno. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 43, 381-393.
- Pedersen, M. (2019). The Powerful, Intelligent and Capable Ancient Female Rulers Comparing Pharaoh Cleopatra and Empress Wu Zetian.
- Pichel, J. (08 de Noviembre de 2018). Mary Montagu, la feminista que dio el primer gran paso para vencer a la viruela. *El Español*.
- Requena, P. (2018). Liberia, segundo tiempo. *Política exterior*, 32, 126-134.
- Rivero Weber, P. (2007). *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina*. México: Ítaca.
- Rodillo, S. (21 de Noviembre de 2017). *Fundación La Fuente*. Recuperado el 06 de Junio de 2020, de The Dinner Party: la fiesta donde todas están invitadas: <https://www.fundacionlafuente.cl/the-dinner-party-la-fieta-donde-todas-estan-invitadas/>
- Roelofs, J. (2010). Reviewed Work: Women's Rights and the French Revolution: A Biography of Olympe de Gouges by Sophie Mousset. *Science & Society*, 74, 572-574.
- Rosas Bravo, M. Y. (2002). Rosalind Franklin (1920-1958). *Educación Química*, 31, 150.
- Ruiz Díaz, C. (2012). Estereotipos de mujeres en películas infantiles. Influencia en la personalidad de los niños. *Ensayos Contemporáneos. Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 8, 17-19.
- Sánchez Ortega, M.-H. (1991). La mujer como fuente del mal; el maleficio . *Manuscrits*, 9, 41-81.

- Sauquillo Mateo, P., Ros Ros, C., y Bellver Moreno, M. C. (2008). El rol de género en los videojuegos. *Revista Electrónica Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 9, 130-149.
- Savater, F. (2008). *La tarea del héroe*. Barcelona: Ariel.
- Sevillano-López, D. (2017). La concepción del poder imperial durante el reinado de la emperatriz Wu Zetian. *Antesteria*, 6, 195-213.
- Silverman, D. (2000). *Doing qualitative research: A practical handbook*. Londres: Sage.
- Smith, A. (2013). *Frozen in time: when will Disney's heroines reflect real body shapes?* . Recuperado el 19 de Mayo de 2020, de <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/28/frozen-disney-female-body-image>
- Smith, M. M. (2006). Reviewed Work: Billie Jean King: Portrait of a Pioneer by Ross Greenburg. *Journal of Sport History*, 33, 113-117.
- Smyth, E. (1919). *Impressions That Remained - Memoirs of Ethel Smyth*. Recuperado el 24 de Junio de 2020, de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=dTF8CgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT29&dq=ethel+smyth&ots=XiuKNkIiik&sig=iR9cyhIT0ZGu60Vq0OOYrj\\_Z4tM&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=dTF8CgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT29&dq=ethel+smyth&ots=XiuKNkIiik&sig=iR9cyhIT0ZGu60Vq0OOYrj_Z4tM&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- Smyth, E. (1928). *Final Burning*.
- Smyth, E. (1936). *As Time Went On*.
- Solares, I. (2008). Paulina Rivero Weber. Se busca heroína. *Revista de la Universidad de México*, 47, 102-103.
- Soler Campo, S., y Alegret Pampols, M. (2020). Mujeres compositoras: un enfoque pedagógico sobre cómo presentar al alumnado de secundaria referentes femeninos. El caso de Ethel Smyth. *Musas*, 5, 98-115.
- Sosa Rubio, C. J. (Mayo de 2014). *Teoría del antihéroe. Aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policiaca contemporánea*. Recuperado el 21 de Junio de 2020, de ResearchGate: [https://www.researchgate.net/publication/285153006\\_Teoria\\_del\\_antiheroe\\_Aproximacion\\_y\\_analisis\\_descriptivo\\_de\\_un\\_concepto\\_transversal\\_para\\_la\\_narrativa\\_policiaca\\_contemporanea](https://www.researchgate.net/publication/285153006_Teoria_del_antiheroe_Aproximacion_y_analisis_descriptivo_de_un_concepto_transversal_para_la_narrativa_policiaca_contemporanea)
- Stiller, J. K. (2015). *Success By Quotes*. Lulu Press.
- The Nation. (11 de Noviembre de 2017). *My Statue Will Inspire Girls, Women In Africa- Sirleaf*. Recuperado el 3 de Julio de 2020, de Sahara reporters: <http://saharareporters.com/2017/11/11/my-statue-will-inspire-girls-women-africa-sirleaf>

- Thompson, T. L., & Zerbinos, E. (1995). Gender roles in animated cartoons. Has the picture changed in 20 years? *Sex Roles*, 32, 651-673.
- Tolstói, L. (1906). *Guerra y Paz*.
- Urdaneta García, H. (2013). *Revisión de la categoría del cuerpo en la obra de Judith Butler*. Universidad Complutense de Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- Valencia Restrepo, D. (2014). Mujeres compositoras. *Revista Universidad de Antioquía*, 318, 64-67.
- Varela, H. (2008). Ellen Johnson Sirleaf: la primera africana electa presidenta. En M. Cejas, *Igualdad de género y participación política: Chile, China, Egipto, Liberia, México y Sudáfrica* (págs. 29-62). México, D.F.: El Colegio de México.
- Villanueva López, R. M. (2016). *La toma de conciencia de las mujeres. Selección de textos para debate crítico de género*. Premios Rosa Regás. X Concurso de materiales curriculares con valor coeducativo.
- Villegas, J. (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- West Colín, C. M. (2014). *El triunfo del antihéroe*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Wiley, C. (2018). *Programme notes for Ethel Smyth Mass in D*.
- Wood, E. (1983). Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music. *The Massachusetts Review*, 24, 125-139.
- Wood, E. (2009). On Deafness and Musical Creativity: The Case of Ethel Smyth. *The Musical Quarterly*, 92, 33-69.
- Zalabardo Mesa, A. (2014). La mujer como centro de poder. Identidad y legitimidad durante el gobierno de Wu Zetian. *Asiadémica*, 4, 52-74.
- Zamora García, J. (30 de Noviembre de 2018). *Revista Española de Ciencia Política*. Recuperado el 29 de Mayo de 2020, de Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea (Judith Butler): [https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/64411/html\\_100](https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/64411/html_100)
- Zapata Fiedler, L. (2012). Los estereotipos de mujeres en las películas de Disney. *Ensayos Contemporáneos. Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 8, 23-24.
- Zvarová, M. (2012). *El héroe lleva tacones: sobre la aventura mítica en La mujer habitada de Gioconda Belli*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

# ANEXOS

Anexo 1. Ethel Smyth (1858-1944), *The March of the Women*. British Library, I.600.d.(165), recuperado de <https://www.bl.uk/collection-items/smyth-march-of-the-women>

165

## The March of the Women.

Dedicated to the Women's Social and Political Union.

Copyright, 1911, by Ethel Smyth, ETHEL SMYTH, Mus. Doc.  
 Key F. || <sup>m</sup>s : - | s : - ||

(Band)

1. Shout, shout,
2. Long, long,
3. Com - rades,
4. Life, strife,

|| <sup>m</sup> : f . s | l : - | s : m . d | s<sub>1</sub> : d . r | m : r | r : d ||

up with your song! Cry with the wind, for the dawn is break-ing.  
 we in the past, Co-wer'd in dread from the light of Hea-ven.  
 ye who have dared. First in the bat-tle to strive and sor-row.  
 these two are one! Naught can ye win but by faith and dar-ing.

|| s : - | s : - | m : f . s | l : - | s : m . d | s<sub>1</sub> : d . r ||

March, march, swing you a - long, Wide blows our ban-ner and  
 Strong, strong stand we at last, Fear-less in faith and with  
 Scorned, spurned, naught have ye cared, Rai-sing your eyes to a  
 On, on, that ye have done, But for the work of to-

|| <sup>m</sup> : r | r : d | s : r . r | m : r | s : r . r | f : m ||

hope is wak-ing. Song with its sto-ry, dreams with their glo-ry,  
 sight new giv-en. Strength with its beau-ty, life with its du-ty,  
 wi-der mor-row. Ways that are wea-ry, days that are drear-y,  
 day pre-pa-ning. Firm in re-li-ance, laugh a de-fi-ance,

<sup>f. Bb.</sup> || <sup>f</sup>d' : r' | <sup>f</sup>' : - . r' | t . d' : r' . m' | l : - | <sup>F.t.</sup>r' s : - | s : - ||

Lo! they call and glad is their word. For-ward!  
 (Hear the voice, oh, hear and o-bey). These, these  
 Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail,  
 (Laugh in hope, for sure is the end). March, march,

|| <sup>m</sup> : f . s | l : - | s : m . d | s<sub>1</sub> : d . r | m : r | d : - ||

hark how it swells, Thun-der of free-dom, the voice of the Lord!  
 bec-kon us on, O - pen your eyes to the blaze of day!  
 vic-tors ye stand, Wear-ing the wreath that the brave have worn!  
 ma-ny as one, Shoul-der to shoul-der and friend to friend!

**Price One Penny.**

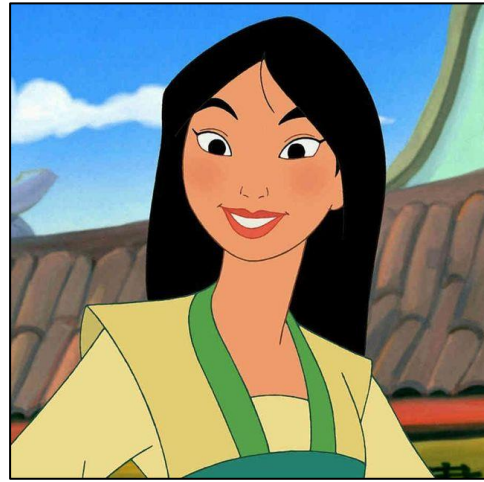
To be had of THE WOMAN'S PRESS, 156, Charing Cross Road, W.C.,  
 And BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Great Marlborough Street, London, W.

E. S. 1.

**Anexo 2. Imágenes de las heroínas seleccionadas para la exposición asociadas a una princesa Disney. Elaboración propia.**



Wu Zetian (625-705), recuperado de <http://www.chinadaily.com>



Mulán, recuperado de [tps://www.fotogramas.es/](https://www.fotogramas.es/)



Christine de Pizan (1364-1430), recuperado de <https://thefoldingchairhistory.com/>



Rapunzel, recuperado de <https://heroes-and-villians.fandom.com>



Mary Wortley Montagu (1689-1762), recuperado de <https://www.thecultureconcept.com/>



Ariel, recuperado de <https://locoporlasirenita.fandom.com/>





Olympe de Gouges (1748-1793), recuperado de <https://es.wikipedia.org/>



Cenicienta, recuperado de <https://disney.fandom.com/>



Juana Manso (1819-1875), recuperado de <https://es.wikipedia.org/>



Vaiana, recuperado de <https://www.stickpng.com/>



Ethel Smyth (1858-1944), recuperado de <https://commons.wikimedia.org>



Bella, recuperado de <https://www.elle.com/>



Alice Guy (1873-1968), recuperado de <https://www.ecured.cu/>



Aurora, recuperado de <https://disney.fandom.com/>



María Izquierdo (1902-1955), recuperado de <http://www.heroinas.net/>



Pocahontas, recuperado de <https://disney.fandom.com/>



Rosalind Franklin (1920-1958), recuperado de <https://es.wikipedia.org/>



Blancanieves, recuperado de <https://house-of-mouse.fandom.com/>



Nawal El Saadawi (1931), recuperado de <https://feminisminindia.com/>



Jasmine, recuperado de <https://doblaje.fandom.com/>



Ellen Johnson-Sirleaf (1938), recuperado de <https://es.wikipedia.org/>



Tiana, recuperado de <https://disney.fandom.com/>



Billie Jean King (1943), recuperado de <https://www.britannica.com/>



Mérida, recuperado de <https://disney.fandom.com/>