

# cauce



REVISTA INTERNACIONAL DE  
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN  
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 43 / 2020



Grupo de investigación  
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.  
Aplicación a la enseñanza en Andalucía.



EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**cervantes.es**  
 Centro Virtual Cervantes

### **Fundadores de *Cauce*:**

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

**Director:** Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

**Secretario:** Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Universidad de Sevilla:** Purificación Alcalá Arévalo, M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Pedro J. Millán Barroso, Fernando Millán Chivite, M<sup>a</sup>. Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M<sup>a</sup>. Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

**Otras Universidades españolas:** Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Francisco de Vitoria), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M<sup>a</sup>. Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M<sup>a</sup>. Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M<sup>a</sup>. Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universidad de Valencia), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea).

**Universidades extranjeras:** Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México).

### **COLABORADORES (no doctores)**

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla).

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel A. Broullón), M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite.

**Traductores de inglés:** Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán.

**Traductores de francés:** Manuel G. Caballero, M<sup>a</sup> del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson.

**Traductores de italiano:** Maria Francescatti, Manuel A. Broullón, Pedro J. Millán.

## CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

[www.revistacauce.es](http://www.revistacauce.es) / [info@revistacauce.com](mailto:info@revistacauce.com)

**ANAGRAMA:** Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index — Thompson&Reuters).

**El número 43 (2020) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por:** Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

**Maqueta e imprime:** Ediciones Alfar S.A.

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: María Alonso Alonso (Universidade de Vigo), Beatriz Barrantes (Universidad Internacional de La Rioja), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Manuel A. Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Consuelo Candel Vila (Universitat de València), Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla), José Luis Correa Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lucía Cotarelo Esteban (Universidad Autónoma de Barcelona), Caterina Duraccio (Universidad de Sevilla), Caridad Fernández Hernández (Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver), M<sup>a</sup>. Jesús Fraga (Universidad Complutense de Madrid), Fran Garcerá Román (CCSH-CSIC/ Universidad de Sevilla), José Miguel González Soriano (Universidad Complutense de Madrid), Laura Lozano Marín (Universidad de Granada), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid), María Martínez Deyros (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Isabel Morales Sánchez (Universidad de Cádiz), Julio Neira (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup> Lourdes Núñez Molina (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza), M<sup>a</sup>. Ángeles Pérez Martín (Universitat de València), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz), Cora Lorena Requena Hidalgo (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Ribes Lorenzo (Universitat de València), Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna), M<sup>a</sup>. Jesús Ruiz Fernández (Universidad de Cádiz), Carmen Valcárcel (Universidad Autónoma de Madrid).

Artículos recibidos: 19

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 8

# ÍNDICE

<b>1. MONOGRÁFICO: : GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:</b>	
<b>LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA»</b> .....	161
GARCERÁ, FRAN	
Introducción al número monográfico: Genealogía literaria y autoría femenina: las escritoras en su «vocación nunca traicionada» .....	163
CACCIOLA, ANNA	
De la locura del verso: aproximación a la figura de Remedios Picó Maestre .....	171
CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA	
Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #Nuestramemoria .....	191
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER	
Carmen Conde, pensionista de la junta para ampliación de estudios en Bélgica y Francia (1936).....	209
EZAMA GIL, ÁNGELES	
El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados).....	235
GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA	
Cooperación literaria transtalántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en <i>El Sol</i> .....	263
HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA	
Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario .....	277
MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO	
Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a <i>Presente profundo</i> (1973). .....	299
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA	
La construcción del estrato sonoro en el poema. Un ejemplo sobre el doble juego entre la voz y el papel en la poesía desarraigada de Ángela Figuera .....	317
MORENO LAGO, EVA	
<i>El placer de lo inesperado</i> : poemas inéditos de Victorina Durán .....	343
PAYERAS GRAU, MARÍA	
De lo público y lo privado. <i>Zonas comunes</i> (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán .....	367

<b>2. MISCELÁNEA</b> .....	395
RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN Notas sobre la evolución de las ideas de destierro y de España en las cartas de Pedro Salinas: materialización del sentimiento del exilio .....	397
<b>3. RESEÑAS</b> .....	417
BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A. <i>Josefina de la Torre. Poesía completa</i> . Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas .....	419
GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO Encabo, Enrique (Ed.). (2020). <i>Bits, cámaras, música... ¡acción!</i> <i>Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual</i> . Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 páginas.....	423

**AUTORAS INCIERTAS Y “CARTASVIVAS”:  
#NUESTRAMEMORIA**

**UNCERTAIN AUTHORS & “CARTASVIVAS”:  
#NUESTRAMEMORIA**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.03>

CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA  
UNIVERSIDAD DE EXETER (REINO UNIDO)  
Catedrática de estudios hispánicos y estudios de género  
Código ORCID: 0000-0003-0367-9146  
[n.capdevila-arguelles@exeter.ac.uk](mailto:n.capdevila-arguelles@exeter.ac.uk)

**Resumen:** Este artículo analiza el estudio de la memoria femenina de la Edad de Plata en torno a dos conceptos, autoría incierta y CartaViva, y dos espacios dentro del mercado cultural: el espacio editorial y el virtual. Explora la traducción de la autoría incierta de nuestras modernas a un nuevo concepto poético: la CartaViva. Las cartavivas son cápsulas audiovisuales con guion procedente de literatura testimonial y un tratamiento estético y visual determinado para cada autora y cada serie. CartasVivas es también una marca registrada que tiene como objetivo la consolidación de esa memoria que compartimos: #nuestramemoria.

**Palabras clave:** Vanguardia. Autora. Autoría. Muerte. Representación. Modernidad. CartasVivas. Memoria. Feminismo. Marca.

**Abstract:** This article analyses the female dimension of memory studies in reference to the Spanish Silver Age. It does so via two concepts, uncertain authorship and CartaViva, and two spaces within the cultural market: the editorial and the virtual. It explores the translation of the uncertain authorship of our modern female authors into a new poetic concept: the CartaViva. CartasVivas are audiovisual capsules with a script adapted from testimonial literature and with an aesthetic and visual treatment specifically designed for each author and each series. CartasVivas is also a registered brand that aims to consolidate the memory we all share: #nuestramemoria.

**Key-words:** Avant-garde. Female Author. Authorship. Death. Representation. Modernity. CartasVivas. Memory. Feminism. Branding.

## **1. MÁS ALLÁ DE UNA AUTORÍA INCIERTA**

Diarios, memorias, autobiografías, correspondencias y cualquier tipo de literatura testimonial, incluida la poesía y el ensayo, constituyen claves de acceso a la

autoría incierta de las artistas, escritoras e intelectuales de la Edad de Plata y es el punto de partida del ejercicio de investigación y representación que son las CartasVivas, cápsulas fílmicas guardadas en la plataforma [www.cartasvivas.org](http://www.cartasvivas.org). Al desear la autoría, las autoras de la Edad de Plata rompieron aún más la coherencia del significante “mujer”, agrietado por la pujante ascensión de la *New Woman*, *garçonne* o *maschietta*. Por ende, como explican Mangini (2001) Kirkpatrick (2003), Capdevila-Argüelles (2018, 2008), Payeras Grau (2009) y otras, al contribuir a la consolidación de la identidad de la mujer moderna a través de la agencia cultural, hicieron más intenso el debate sobre la cuestión femenina o problema de la mujer, pilar clave del pensamiento regeneracionista español ampliamente discutido en publicaciones y artículos de todos los campos desde las últimas décadas XIX, y lo abrieron a nuevas identidades que prometían ser menos impostadas que la feminidad considerada esencial ayer y hoy, sin serlo. La autoría de nuestras modernas fue siempre incierta. No pasó nunca sin violencia y discriminación aunque ellas no las nombraran, las más de las veces por no desear ni ser acusadas de viragos ni dejar de aprender, crear y escribir.

Solamente el estudio y la investigación hechos con el objetivo de sacarlas del olvido, y también del campus y de la biblioteca, para acercarlas a posiciones centrales dentro de la cultura puede redimensionar esta autoría realizada a medias y avanzar hacia una certidumbre que ha de traducirse en contribuciones sólidas y permanentes a un mercado cultural que existe en la calle y en la red, y en el que es preciso inyectar, en aras de la consolidación de una presencia femenina histórica, es decir, relativa a nuestra memoria, las tónicas argumentales de este monográfico: autoría femenina, su historia y reivindicación; textos, contextos y nuevas aproximaciones a la literatura española escrita por mujeres; literatura testimonial: diarios, memorias, autobiografías y correspondencias; nuevos estudios y revisiones poéticas; exilios; redes femeninas de legitimación, colaboración y afecto; canon literario y campo cultural; humanidades digitales; genealogía literaria femenina del siglo XX al XXI. El objetivo principal de este artículo es analizar la contribución a estos temas, representados en el hashtag #nuestramemoria, a través del proyecto y marca registrada CartasVivas. Una CartaViva es una cápsula audiovisual en la que una actriz dramatiza textos de mujeres de la vanguardia, activas en la cultura o la política, relevantes para un mejor conocimiento histórico de la mujer española del siglo XX. Profesionales del sector audiovisual, personal académico y alumnado de tres instituciones (Universidad de Exeter, Universidad de Barcelona y Fundación Banco de Santander) y actrices españolas deseosas de contribuir a la educación y al tema de la memoria histórica femenina forman el equipo humano de este proyecto

nacido con voluntad de continuidad. Este artículo delinea la propuesta de investigación que va de la autoría incierta a la CartaViva y se empareja con la propuesta filosófica de Remedios Zafra quien en trabajos como *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (2013) y *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) explora la autoría femenina como un continuum de escritura y reflexión que se proyecta al futuro del ciberespacio y que debe explicarse desde el ámbito de conocimiento del pasado.

Más allá del dogma barthesiano de la muerte del autor (Barthes, 1977: 142) se halla la autoría incierta de nuestras modernas, las autoras de la Edad Plata. Más allá de la autoría incierta hay un complemento para darles voz como parte del comprometido rescate que de ellas se lleva a cabo con particular intensidad en este milenio: el proyecto CartasVivas, lanzado en el año 2019. A partir del mismo, en continua formación como empresa en permanente (re-)construcción, prospera #nuestramemoria, hashtag que implica el desarrollo continuo de la misma, desarrollo que este artículo plantea. La elección del verbo prosperar no es baladí. Prosperar significa desarrollarse bien, objetivo central del proyecto audiovisual CartasVivas, marca y producto que responden a un deseo de rescate y (re-)presentación de autoría y archivo femeninos, deseo –obstinado e incluso polémico– de adquirir una dimensión política la cual es especialmente relevante para la agenda feminista que siempre ha de acompañar el rescate y regreso de las modernas. La autoría incierta de las modernas es una fuente de información sobre el patriarcado, la violencia y la discriminación. Y también es fuente de resistencia, tenacidad y pensamiento que merece ser próspero y acompañarnos. Prosperar es lo que ha de pasar tras salir, a la luz, del armario, episteme importante en mi análisis a la manera de Kosofsky Sedgwick (1990: pp. 1-63) pero más allá, dentro de la totalidad de la experiencia mujer autora y sus armarios: el marco histórico de ellas. El armario constituye su cuarto propio, su encierro, su mecanismo de protección, y el conjunto de discursos y conocimientos que competían y chocaban para formar y deformar la identidad de ellas, entonces, cuando vivían y escribían a contracorriente, y ahora, cuando buscamos abrir el armario y que se revelen sólidamente para otorgarnos memoria y conocimiento. Comprenderlo es comprenderlas. El feminismo ha salido a la luz tras milenios de civilización patriarcal y ha alcanzado grandes logros en poco más de un siglo. Las autoras modernas salen del armario del olvido y al salir representan también las dimensiones del mismo. Están siempre dentro y fuera.

Como afirma Marilyn French, “las mujeres van superando la discriminación económica y la privación de derechos sociales y políticos, intercambiamos la identificación con los universales masculinos –alienantes para nosotras– por la identi-



ficación con las mujeres, un ejercicio de definición en positivo que revela nuestra propia excelencia” (French, 2003: 815, mi traducción). Vaya por delante que esto no implica en absoluto un proceso de monumentalización de la autoría femenina a la manera de la que ha disfrutado el autor varón sino una exploración sólida del carácter precursor de nuestras modernas, con sus luces y sus sombras. El ansia de encumbramiento del autor varón les fue especialmente ajena. La posesión de un tiempo y espacio propios era lo que las desvelaba en mayor o menor grado.

El desarrollo del feminismo en el siglo XX se ha caracterizado por ser constante. Nunca cesa aunque se ralentice e incluso parezca desaparecer o, según la episteme a seguir, armarizarse. Los procesos de armarización que me interesa discutir en este artículo se extrapolan del modismo “salir del armario” para abarcar la experiencia de género, sexo y cuerpo en la vida de nuestras modernas, una experiencia que condiciona la autoría tanto como da forma a la vida pública, privada y secreta. Estas tres vidas convergen en el ejercicio de representación literaria y audiovisual que es la CartaViva. Se impone la necesidad de encontrar formas de mostrar y construir la memoria de la genealogía femenina y feminista que trasciendan el mercado, que existan en la red ancladas en la crítica, el análisis y la bibliografía. El mercado es bastión cultural cuya influencia no puede negarse aunque sí modificarse. Esta modificación constituye un fin académico no solamente legítimo sino deseable desde baremos de impacto. Como investigadora de esta memoria apasionante y adictiva, a pesar del impacto que mi trabajo pueda tener hoy en nuestra comprometida recuperación de la memoria histórica, no desdeño la premisa de que la Historia no puede cambiarse ni se puede erradicar la discriminación del pasado ni tampoco, por tanto, mudar la autoría incierta de nuestras modernas. Sin embargo, es la historia de esta incertidumbre autorial la que abre fascinantes posibilidades de representación y conocimiento como se verá en la siguiente sección de este artículo que explica influencias y temas clave en el desarrollo de CartasVivas y en el estudio continuado de la autoría incierta en la Edad de Plata para concluir en la última parte con un ejercicio de proyección al futuro de nuestra memoria, la memoria femenina y feminista. La autoría incierta es una ciudadanía de segunda en el país del canon literario, artístico e intelectual, territorio predominantemente masculino en el que las relaciones de poder han ido mutando siempre dentro de una óptica patriarcal. Que esta ciudadanía de segunda se cuestione no cambia la historia del olvido. Comprenderla implica adquirir nuevas herramientas para entender la discriminación y la violencia contra las mujeres desde una perspectiva histórica. Remedios Zafra en su *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) retrata el movimiento y los circuitos de discursos y significación que

articulan nuestra cultura en esta época de irrupción infinita de nuevas tecnologías e inteligencia artificial. Como no podía ser de otra forma, no piensa en el vacío. Esto no es solamente por el guiño a Virginia Woolf en el título del volumen. El cuarto propio de Zafra está en un aquí conectado, un lugar desde el que ya no es cuestión que el yo sea, sino que se conecte y se escriba. Más allá de la autoría incierta ha de haber y se ha de representar precisamente eso: conexión y escritura.

Existen dos puntales históricos pertinentes a nuestra concepción de conexión entre pasado y presente de nuestra memoria y la escritura de la misma. Las consecuencias que los atentados del 11 de marzo de 2004 tuvieron en la historia del feminismo y de la implementación de la perspectiva de género no son ajenas a la evolución de la línea de trabajo que une memoria histórica y feminismo. El 17 de abril del 2004 se celebran elecciones generales y las gana el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). No es el propósito de este artículo hacer un análisis de sus años de gobierno sino recordar la aprobación de dos leyes en su primera legislatura también recordada como la primera que tuvo un gobierno paritario con figuras importantes del feminismo como Carme Chacón, Carmen Calvo y María Teresa Fernández de la Vega ocupando importantes carteras. El 22 de diciembre de ese mismo año se aprueban las Medidas de Protección Integral contra la violencia de género (BOE, 22/03/07). La negativa recepción de las mismas por parte de los partidos y medios de comunicación afines a otras ideologías merecería estudio aparte desde entonces hasta nuestros días. El 22 de marzo de 2007 se aprueba la *Ley orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* que tiene como objeto “hacer efectivo el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, en particular mediante la eliminación de la discriminación de la mujer, sea cual fuere su circunstancia o condición, en cualesquiera de los ámbitos de la vida y, singularmente, en las esferas política, civil, laboral, económica, social y cultural para, en el desarrollo de los artículos 9.2 y 14 de la Constitución, alcanzar una sociedad más democrática, más justa y más solidaria” (BOE, 22/03/07: 9). El artículo 26 se ocupa de la igualdad en la creación y producción artística e intelectual y expone:

1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.
2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones: a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura.

ra y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres (BOE, 22/03/07: 17).

A pesar de que sea más agradable no perder de vista la indudable poesía que rodea la memoria de nuestras modernas, hay aspectos políticos a tener en cuenta. Una cosa es la brecha de género y otra la ceguera de lo mismo. Esta ley, bellamente utópica especialmente por no ser punitiva, no se refería necesariamente a la historia o la memoria de la producción artística e intelectual de las mujeres pero es claramente aplicable a tenor de otra, igual de controvertida, aprobada antes de acabar ese año. En diciembre de ese mismo año se aprueba la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* (BOE 27/12/2007), ruptura efectiva del pacto del olvido, intento de abrir el armario cerrado de la historia de nuestro siglo XX, pero que no incorporaba la transversalidad del género y parecía haber sido dictada para un sujeto histórico universal y masculino. Es revelador yuxtaponer este marco legal de sesgo positivamente revisionista para la ciudadanía femenina y la memoria histórica, claramente significativo para nuestras líneas de investigación, con la realidad del poder inamovible de la etiqueta masculina Generación del 27, una etiqueta de buen gusto literario, poderosa por su consolidación en el siglo del autor y del mercado. En relación al gusto, Zafra afirma que “también se aprende, tiene escuela, tradición y contexto. No hemos de simplificar la subjetividad en una posibilidad engañosa de elección, en algo fácil y rápido, hasta el punto de malograrla en expresiones sin contexto que sentencian, maniqueas y previsibles, un «me gusta» o un «no me gusta» como fin de una posible argumentación y obviando la historia que esconden” (Zafra, 2013: 26). La Generación del 27 es una potencia masculina activa ahora. Una ley puede ser una tumba. Y en cierta manera, la primera por no ser punitiva y por obviar la

historia, y la segunda por no estar atravesada por el feminismo de la primera, las dos lo eran porque enterraban de nuevo a las mujeres a pesar de dar pie a acciones positivas que fortalecieron la igualdad de los sexos, la diferencia y también el debate histórico. Urgía una posibilidad de representación nueva, solo para ellas y urgía, como argumentaría Zafra, imaginarnos en la actividad de crearla como un continuo “proyecto de futuro” que pasara por reivindicar la periferia que fueron ellas en la centralidad audiovisual de la red.

El siglo XX, siglo del feminismo, es, por un lado, el siglo del avance de la autoría femenina y, por otro, el siglo de la muerte del autor, que tuvo como consecuencia su enaltecimiento no como sujeto vivo o persona con biografía, sino como función de discurso o comunicativa o signifiante con complejo significado comprendido en la grandeza de la obra. Pudo así el autor ser institucionalizado en detrimento de otros órdenes del discurso. El autor, aupado por temarios y exámenes universitarios, la academia, el mundo editorial, la prensa y el marketing, nunca deja de ganar enteros. La muerte del autor y su regreso a la vida cultural como ficción impulsa la comprensión histórica de la diferencia sexual y genérica y la relectura del siglo XX y de lo moderno como un tira y afloja constante entre la diferencia y su eterna compañera, la igualdad. Igualdad y diferencia articulan la historia de la mujer del siglo XX y, como líneas de significación, hacen vértice en la figura de la autora hija del siglo XX; el siglo de la tensa modernidad. La tensión es entre igualdad y diferencia. No se resuelve en la CartaViva porque nunca se resolvió en el pasado, pero se explora y se representa.

## 2. CARTASVIVAS DE AUTORAS MUERTAS

La movilidad es hija de la modernidad. A pesar de que al hablar de exilio dentro del hispanismo inmediatamente se piensa en los momentos más duros del pasado siglo, el XX es el siglo de la migración y el desplazamiento por excelencia. La conexión metafórica entre muerte y exilio, ambos entendidos simbólicamente como ausencia de representación, no necesita explicarse. A las inciertas permanentemente exiliadas o a medio representar les imponemos un último ejercicio de movilidad: el viaje a la cultura del siglo XXI. Pero ellas, interpeladas por su época, vivieron además la movilidad en su propia identidad, que en tanto que autora, se convirtió en identidad de avanzada. Esa avanzada, como suele pasar a los precursores, llevo a una autoinmolación que históricamente corresponde al conserva-

durismo consolidado tras la segunda guerra mundial en toda Europa, pero existente ya desde los tiempos de la Segunda República española.

El pretexto de la muerte del autor, clásico dogma barthesiano que condicionó a generaciones de críticos, fue el género, en el que Barthes pensaba pero callaba al reflexionar sobre el autor y la procedencia de su voz. El silencio de Barthes, lo que su discurso armarizaba, tenía su punto de partida en la imposibilidad de localizar la voz de la mujer o del andrógino, imposibilidad que no es otra cosa que su propia sordera ante las voces de quienes no son hombres, pues él no quería ser visto como otra cosa distinta de eso: hombre, autor varón. Examinar con detalle la impecable argumentación de Roland Barthes supera los límites de este escrito. Concluye Roland Barthes con el nacimiento del lector a costa de la muerte del autor, es decir, de la desaparición de la biografía y, en consecuencia, del último secreto que esta guarda: la experiencia de la identidad sexual y/o genérica, cuyo conocimiento y evaluación el crítico veía amenazante por su propia identidad homosexual, su esqueleto dentro del armario. Ese armario y esa muerte también pululan por el ensayo de Michel Foucault (1926-1984) “¿Qué es un autor?”, rematado por la creencia de que no importa lo que el autor es o deja de ser: la discusión no lleva a ningún sitio porque lo único que importa es el discurso y su valor, en relación a tiempo y espacio, es infinito en términos de lo que Bourdieu denominó capital cultural. Desde el feminismo, por otra parte, insistimos en que cualquier tipo de capital nos adentra en un mercado y el mercado manipula para nuestra desventaja.

Para Barthes la literatura es la invención de voz. La literatura puede considerarse neutra, el autor no tiene sexo, es función comunicativa. Sin embargo, al final de su vida escribe *Roland Barthes par Roland Barthes* (1977) y cambia de opinión. Casi muerto él, escribe este ensayo con un título que se abre a la reivindicación de la verdad de sexo y género. Barthes sale del armario antes de morir. Este cambio implicaba dos cosas: en primer lugar, el retorno del autor a la vida, su regreso de la muerte al que el dogma de que la vida del autor no importa lo había condenado y, en segundo lugar, la conciencia de que el autor esconde tras la máscara asesina del nombre y de la obra, la experiencia de género, ahogada, reprimida su turbulencia tras el nombre del autor. La muerte del autor es, ya dentro de una óptica que puede privilegiar el rescate de autoras muertas, otra cosa: la admisión de la complejidad de la relación sexo-género-cuerpo y la violencia inherente a ella, discriminación que condiciona autoría y obra. Y esta muerte de la autora pide un medio: la Carta-Viva. Barthes no pensaba en las escritoras. Su autor, como el de Foucault, es masculino. Dicho de otra forma: dan otra muerte a las autoras que salvamos para hacer hablar desde una reveladora incertidumbre en las CartasVivas. De hecho, su argu-

mentación empieza con la declaración de la otredad de la mujer y con la implícita declaración de que solamente hay un sexo poderoso: el masculino que el autor aparenta pero no necesariamente es. Tras la apariencia se esconde el espectáculo de género, las páginas más vivas y fascinantes de una biografía.

Entonces, ¿quién habla a través de la autora? ¿Qué discursos y mensajes convergen en ella en tanto que función de comunicación? Para responder a estas preguntas, detrás de cada serie de CartasVivas hay un proceso de investigación y debate entre alumnado y profesores de dos universidades (Exeter y Barcelona) y de dos disciplinas (Estudios hispánicos y Comunicación audiovisual). Se parte de la premisa de que en las cápsulas audiovisuales las autoras se representan como vértice de conocimientos históricos que a su vez muda en centro de una propuesta de comunicación. En las CartasVivas, ellas pueden nacer innovadoramente a la representación. Los conocimientos sobre historia, feminismo y sobre la biografía de cada autora tratada condicionan el trabajo de guion y también el trabajo actoral de dirección de la actriz elegida. Partiendo de los procesos de producción audiovisual se llega a otra lectura de texto y autora. La propuesta estética final a nivel de diseño artístico, puesta en escena, vestuario, maquillaje, sonido y luz constituye una interpretación y un aprendizaje para todo el equipo. El diálogo en el set de rodaje y la comunicación a lo largo de todo el proceso creativo, desde la preproducción hasta la postproducción, es fundamental de cara a que cada serie de CartasVivas tenga una dimensión de aula virtual para el equipo y de cuarto propio para la autora, intelectual o artista muerta y representada, es decir, devuelta a una suerte de vida que es sustancia de memoria. Así, una CartaViva es un destello de memoria feminista, a falta de una genealogía moderna sin silencios y en femenino. Son representación de un espacio histórico intuido pero también investigado. Hay veracidad textual y hay creatividad artística en ellas. La marca crea un cuarto en el que la memoria de las intelectuales, artistas y escritoras españolas se reproduce en una mimesis que puede alcanzar e impulsar cotas nuevas de representación y certeza autoral. El proyecto CartasVivas es un proyecto de formación de archivo y de traducción del pasado al presente. En este contexto el término traducción es usado a la manera anglosajona, tal y como lo ha plasmado el Arts and Humanities Research Council (AHRC) en sus líneas claves de investigación. CartasVivas es un proyecto de traducción en el sentido más amplio de la palabra, entendida como transmisión, interpretación, transformación y comunicación no tanto idiomática como de valores, creencias, historiografía y relatos.

Sandra Escacena como la reformista Hildegart Rodríguez Carballeira, niña eugénica; Consuelo Trujillo como Pilar Primo de Rivera, fundadora de la Sección

femenina, enfadada con el presente; Marián Álvarez como la novelista Carmen Laforet, dolorida por escritura y maternidad, Ruth Gabriel como la polifacética Mercedes Pinto y Micaela Breque como la desgraciada poeta bohemia Teresa Wilms Montt están en las *Cartas Vivas*. Próximamente Federica Montseny, Elena Fortún, Gloria Fuertes y otras saldrán a la luz acompañadas por sus máquinas de escribir, sus cuartos de escritura, sus casas, maternidades, ansias de libertad, encierros, lucha con la palabra y dolor de la escritura. Se visualizan para ofrecer un retrato de autoría, más cierta que si no existiese esta minuciosa lectura audiovisual. En la película *De tu ventana a la mía* (2010), opera prima de Paula Ortiz, la otra directora del proyecto, la actriz Luisa Gavasa interpreta a una mujer de edad madura que vive el cambio de la España de la transición. Las vivencias de este personaje se ambientan en 1976. Ya ha muerto Franco. Esa mujer a quien la vida golpea dice en un momento dado a su hermana: “Tú sigue ahí frente a la ventana cosiendo que yo voy a salir a la calle a vivir lo que me toca” (Ortiz, 2010: 00/56/12) Es un momento muy triste y a la vez esperanzador. Quizás el fin de su vida esté muy cerca. Eso no lo sabemos. Sí sabemos que muy cerca se halla el dolor y que lo ha de vivir. Está enferma. Aun así quiere dejar de sentirse encerrada, salir y hablar: no estar callada. Su hermana le contesta: “Yo sí pienso que a veces más vale callar. Yo soy feliz en nuestra casa sin salir. Me salvan los recuerdos y mis viajes por el aire”. En una escena que recuerda a la pintura *El abrazo* de Juan Genovés (1930-2020), vemos a Gavasa salir a la calle, unirse a la multitud, quitarse la peluca, alzar la cabeza ante la sonrisa de un hombre bueno que ha sido su interlocutor en una mercería, uno de esos comercios llamados a desaparecer que Amalia Avia hubiera plasmado en sus lienzos de puertas afuera mientras escribía sus memorias *De puertas adentro* (2004). Las elecciones vitales de las dos hermanas, hacia dentro y hacia fuera, hacia la aceptación de la protección y el desprecio al encierro, las convierten en una suerte de nuevas Marta y María en transición. Funcionan ellas como metáfora de la construcción y conocimiento de nuestra memoria, la memoria de las mujeres y la memoria de nuestro feminismo. Una decide salir y otra quedarse dentro. Una se ofrece a la vida, ofrece su cuerpo ya poseído por la historia representada en el dolor, la enfermedad y la certeza de la muerte que acecha. La otra decide no salir de la casa común, no pasar el límite de la puerta o la ventana y viajar solamente con la mente, desmadejar lana y coser. El cuerpo se queda donde siempre ha estado para envejecer. La calle, el mundo exterior, no será nunca el escenario del abrazo de esas hijas del siglo XX. La casa, el mundo doméstico, queda tenso tras la diferente elección de caminos vitales a una edad proveya cuando la identidad se supone consolidada. Y, sin embargo, están eternamente abrazadas, perennemen-

te unidas por esa casa de la que una se escapa con mente o cuerpo para regresar al final del día, al final de la vida, a la cama propia donde se puede yacer. Unidas en la historia tienen, aunque no lo parezca, un cuarto común.

Por encima de las tres historias de la película y de los hilos visuales e intra-históricos que la directora ha usado para unir las, considero que el principal protagonista es el tiempo, no en el sentido de tiempo o época histórica, sino en el sentido de tiempo propio y, más en concreto, tiempo propio de mujer en cuartos propios que son protección o encierro, en los que se entra o de los que se escapa pero siempre representados en las CartasVivas, un tiempo no ajeno al encierro. Tumbas, armarios y cuartos propios guardan contenido que no ve la luz. El espacio de la luz es también el espacio del artificio y es el espacio exterior en el que el autor se configuró como icono, configuración que a nivel individual se consolida con la muerte. Que la vida de un autor haya acabado es una de las condiciones de entrada al salón de la fama del canon, al discurso sobre el legado y a la creación del archivo, último armario del autor y receptáculo de su memoria. La muerte del autor y el armario del autor, ambos cerrados, ambos con relatos ocultos, ambos guardianes de un silencio que no es inexistencia de palabra sino voz en recoveco.

Poco tiempo antes de ser asesinada por su madre, Hildegart escribe al padre de la sexología moderna y hace bandera de lo nuevo de su persona autora. Tema clave en el corpus de textos que manejábamos era la admisión de la astucia con que producía, ella o su madre, su propia imagen reflejo de la identidad de la mujer moderna. El peinado infantil, trenzas o rodetes, con el que Escacena fue caracterizada no era un aspecto frívolo. Nos interesó constatar en el archivo de Havelock Ellis (Spanish Collections, British Library), padre de la sexología, el contraste entre la fotografía de Hildegart con tirabuzones y cara de niña fuerte con la fotografía de su matrícula universitaria, con pelo corto, a lo moderno, y vistosos pendientes. Niña y mujer muy cerca en el tiempo, la segunda nunca plenamente llegada a la vida física. El contraste entre los temas de sus publicaciones, su duro programa de vida y estudio se extiende al nosotros con el que habla de sí misma en su obra, alineándose con los hombres de ciencia con los que alterna, los cuales no la toman en serio. La poderosa interpretación de Escacena impide que caigamos en el mismo error.

La actriz Micaela Breque mira a la cámara metida en el cuerpo de Teresa Wilms Montt, la presenta y se presenta: “Nací cien años antes que tú / sin embargo te veo igual a mí. / Soy Teresa Wilms Montt, /y no soy apta para señoritas”. Declara su ser fantasmal mirando a cámara: “¡Soy el genio de la nada! / Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo



había. / Sufrió y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido” (Capdevila-Argüelles y Ortiz, 2020: 1, 00/01/25). Con una cinematografía casi artesanal, el cámara Pedro Valero difumina la imagen poniendo un vaso de cristal tallado ante la cámara y moviéndolo. Las adicciones de Teresa Wilms Montt, discutidas en el set, se traducen a la manera de operar la cámara. Mercedes Pinto que, como Wilms Montt, también fue encerrada y castigada por un marido violento que la ató como si fuese un animal, ofrece un vitalista monólogo de denuncia en el cuerpo de Ruth Gabriel, con su abundante pelo rizado, molestamente domado para recordar a Pinto y atada la actriz con soga. Las cartas de Hildegart encerradas en las colecciones españolas de la British Library contienen el relato que de su identidad hizo al británico Havelock Ellis: “Ser yo, joven y nueva. Escribir. Se me lee y se me escucha aunque tenga 16 años. No resulto a nadie indiferente. Soy Hildegart. No es seudónimo sino nombre laico. No he sido bautizada y no poseo ideas religiosas. Mi nombre significa jardín de sabiduría. Mi nombre es mi talismán” (Argüelles y Ortiz, 2019: 00/01/20). En las CartasVivas de Hildegart Rodríguez (<http://cartasvivas.org/hildegart-rodriguez/>), interpretada por Sandra Escacena y las de Teresa Wilms Montt (<http://cartasvivas.org/teresa-wilms-montt/>), interpretada por Micaela Breque, se ha evitado que la realidad de la muerte física a destiempo de ambas se impusiera en la representación de su autoría. Buscábamos que no dominase la construcción de nuestra narrativa y que lo que construyésemos trascendiera ese primer dato que se encuentra sobre ellas, la muerte en forma de asesinato y suicidio. Ya tienen una muerte del autor específica en su autoría incierta.

### 3. FANTASMAS RONDAN #NUESTRAMEMORIA

Este ha sido mi primer artículo sobre autoría y red. Como tal, refleja en su tono e influencias mi propio autodidactismo. Y es la autodidaxia impulsada por saberme nueva en el campo virtual lo que más me hermana con las autoras inciertas de la Edad de Plata, mujeres que fueron autodidactas por excelencia, como muestran todas las CartasVivas, al exponer aprendizaje autor.

Según la mundialmente reconocida Clínica Mayo es posible aliviar hoy en día el dolor fantasma gracias al uso de gafas de realidad virtual. Este programa informático simula “la extremidad intacta de la persona, de modo que parezca que no ha habido una amputación. La persona luego mueve la extremidad virtual para realizar varias tareas, como pegarle a una pelota suspendida en el aire” (<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/phantom-pain/diagnosis->

treatment/drc-20376278). La estimulación de la médula espinal, ese tronco de savia que nos sostiene en el mismo centro de nuestro oculto esqueleto, y la caja de espejos, dispositivo que contiene espejos que hacen que parezca que existe la extremidad amputada, son las otras estrategias que se ofrecen para enfrentarse a una pérdida irremediable que ocasiona un dolor llamado fantasma pero que dada su intensidad no puede considerarse irreal. Ese dolor fantasma del cuerpo está causado por una herida traumáticamente cerrada. El traumatismo es la violencia de una ausencia anormal, como es la ausencia femenina del cuerpo de nuestra memoria, ya legislado sin reflejar la restitución de lo que ha de ser realmente el proceso de (re-) construcción de #nuestramemoria.

Dentro del hispanismo anglosajón nuestra transición a la democracia se ha interpretado como una gran historia de fantasmas (Resina, 2000). Margaret Atwood nos recuerda que los fantasmas nos rondan porque tienen una historia que contar. En su opinión no es solamente que los muertos puedan hablar sino que “quieren hablar, quieren que nos sentemos a su lado y escuchemos su triste historia. [...] No quieren enmudecer; no quieren hacerse a un lado, no quieren nuestro olvido. Quieren nuestro conocimiento” (Atwood, 2002: 163, mi traducción). Una de nuestras CartasVivas futuras es la serie correspondiente a Carmen Conde con guion de Fran Garcerá. Con la marca en proceso de consolidación, el guion tendrá que mostrar la fantasmagoría en la escritura de Conde y constatar que hay vínculo entre lo fantasmal y la memoria. En el diálogo académico sobre este tema que forma parte de la reproducción cobra importancia el poemario *Mujer sin Edén* (1945), recientemente editado en edición facsimilar porque reformula y materializa la autoría de Conde al desarmarizar la intimidad del trazo de su escritura y crear una peculiar experiencia de consumo de poesía justa con la intimidad de la redacción a mano de esa mujer sin Edén pero también, afortunadamente, sin infierno, liberada en el intenso proceso de conocimiento del sujeto mujer inherente a sus páginas. Carmen Conde cuestiona si era “inefable” esa consolidada y global construcción cultural utópica que llamamos Paraíso y formula seguidamente la siguiente pregunta: “¿Fue tan bella en su inocencia / la mansa ignorancia de los seres?”. A través de diferentes mujeres, entre las que están las primigenias Eva y María, los versos de este volumen hacen que la negación de la palabra a las mujeres a lo largo de la historia y especialmente en los mitos fundacionales de la cultura occidental escueza al lector porque le escuece dolorosamente a la autora. En otro contexto cultural y nacional, la egipcia Nawal Al Saadawi cuenta una historia no muy diferente en su cuento “No hay sitio en el Paraíso para mi madre” (1997), es decir, la madre es una mujer sin Edén. El relato descansa en la ausencia de representación de muje-

res en el Paraíso dentro del Islam así como en la universalidad de la representación cultural de la madre como ausente de los discursos oficiales religiosos y políticos a pesar de ser monumentalizada tanto en el Islam que rodea a Saadawi como en el cristianismo que rodea a Conde. Al Saadawi sentía que el fantasma de su madre le rondaba salida del sudario porque tenía una historia que contar: la historia armariada de su ausencia, de su no-representación a pesar de haber sido pilar fundamental no solamente de la familia sino, según el relato de la hija, por extensión también de la calle, la ciudad, la cultura. La misma idea permea *Los hijos de los vencidos* de Lydia Falcón y *Los monólogos de la hija* de Carmen Conde en los que la poeta intenta una unión poética y representacional de esos dos entes violenta e históricamente separados, madres e hijas, siempre dentro y fuera, delante y detrás como las hermanas de *De tu ventana a la mía* unidas solamente en el espacio cerrado que pensamos en nuestro trabajo sobre memoria y en la representación de minutos de las CartasVivas.

Muere la madre y muere una genealogía no porque no exista sino porque pasa a la no vida de la fantasmagoría. Conde lanza una respuesta poética de llenado del hueco de nuestra genealogía, es decir, de la representación artística de su ausencia. La historia es la que es, y su presencia está, ellas están, han hablado y, por tanto, hablan. Un cuarto nuevo para que nos interpelen directamente ha de ser audiovisual, habitable en el (ciber)espacio, la última democracia que desafía las leyes del mercado en guerras ocultas de algoritmos. Si la simbólica muerte de la madre, ella metáfora de nuestra historia y por tanto de nuestra memoria, da carta de universalidad a la ruptura de la genealogía en femenino, se admite la apertura de un camino de reconstrucción y representación de una poética de la misma, es decir, reconstrucción y rescate de nuestra memoria. Solo entonces será la memoria de todos, característica enfatizada a través del hashtag #nuestramemoria.

El hashtag o almohadilla es un metadato, traducción a idioma ciberespacial tanto de título como de tema. El movimiento “Me Too” alcanzó todos los rincones del globo convertido en el hashtag #MeToo, fenómeno global, intergeneracional, permanente. De la misma manera las TED Talks, con su slogan “Ideas Worth Spreading” (Ideas que merecen diseminarse), se ha consolidado mundialmente como marca y como producto a través de los hashtags #TedTalks, #TedTalk o cualquiera de estos dos más el nombre de la ciudad, del conferenciante o la inclusión del año o la frecuencia si es parte de una serie. En este último caso, como en el de Letters Live, #LettersLive, se constata la utilidad de la almohadilla para afianzar la marca en diálogo con la comunidad virtual que se crea. #LinkedIn #LinkedInLocal, hashtags correspondientes a la red que conecta profesionales, es

decir, identidades laborales a nivel global con la primera almohadilla y local con la segunda, puso en este nuevo milenio el énfasis en la posibilidad de crear comunidades impulsadas por la creatividad y por los intereses comunes. El femenino del hashtag #nuestramemoria va conquistando paso a paso una resonancia global y feminista que os invitamos a compartir. Va llegando a más de las mil publicaciones en redes como Instagram y Twitter. Nuestra estrategia de presencia en el mercado se basa en un gota a gota, es decir, mantenernos representados constantemente a través de las cápsulas audiovisuales y también de los diferentes componentes de equipo y metodología: las instituciones, los diversos archivos, la crítica literaria que nos influye. Solamente los grandes grupos editoriales presentes en las librerías de las grandes superficies pueden operar con campañas de marketing de best-sellers. El mundo de #nuestramemoria es más modesto, de ahí la importancia de ver las estrategias de comunicación como trabajo en curso que ha de ser constante porque si una CartaViva es un destello poético de ellas, maestras que pueden brillar con fuerza, brillar con fuerza es volver a tener voz y cuerpo. Una CartaViva es una gran revelación. Momentánea y breve porque ellas no están y porque nunca estuvieron del todo en nuestro siglo XX. Incita al debate, al estudio y la comprensión de nuestra memoria. Con la esperanza de que junto con los libros curen o alivien nuestra nostalgia de historia de la creación de las mujeres autoras y artistas, desde los cuartos de atrás y los áticos de nuestra cultura, [www.cartasvivas.org](http://www.cartasvivas.org) es una ventana abierta para que ellas se asomen y nosotros nos asomemos. Y también una luz sobre una herida, la herida del olvido. Y también un retazo del pasado que no puede cambiarse: el pasado de quienes son o debieran haber podido ser nuestras maestras. Vuelven a la vida porque nunca se fueron del todo. Ellas siempre han rondado. Eran rumor. Son voz en la CartaViva. Si bien es cierto que una vez las perdimos o nos las perdieron, también lo es que siempre las hemos deseado tener. ¿Quién no desea una madre, una genealogía, una historia? Una CartaViva es un mensaje duro, doloroso, impactante y verdadero con voz de mujer olvidada. Las olvidadas no tienen cuerpo y su cara es una fotografía, un retrato fugaz. Nuestro trabajo consiste en hacerles hablar y poner cuerpo y sonido a su voz muda, levantada del papel. Nos hablan del dolor de ser escritora, de la necesidad de trabajar y ser sola, de la violencia contra las mujeres, del silencio, de la ausencia, de la discriminación, de la diferencia, de la muerte a destiempo por no ser leídas, del olvido, de la esperanza y de la fuerza. Nuestra meta es perfeccionar un modelo de trabajo aún más sostenible. Con ellas y su voz, el equipo de *CartasVivas* ha empezado un largo camino, que se abre para todos nosotros mostrar vocaciones nunca traicionadas.

## 4. REFERENCIAS

- ATWOOD, M. (2003). *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Londres: Penguin.
- AVIA PEÑA, A. (2004). *De puertas adentro*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1977). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (BOE) (22/03/2007). “Ley orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres”. Accesible en línea <Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. (boe.es)> [Acceso: 15/09/20].
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2018, 2008). *Autoras inciertas*. Madrid: Sílex.
- (2013). *Artistas y precursoras*. Madrid: horas y Horas.
- (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. y ORTIZ, P. (2019). *CartasVivas*. Accesible en línea <www.cartasvivas.org> [Acceso: 10/10/20].
- CAUGHIE, J.(ed.) (1981). *Theories of Authorship*. Londres: BFI, 1999.
- CONDE, Carmen (1959). *Los monólogos de la hija*. [S. l.]: La gráfica comercial.
- (1947). *Mujer sin Edén. Edición facsímil. Introducción y notas de Fran García*. Madrid: Torremozas, 2009.
- FALCÓN, L. (1979). *Los hijos de los vencidos, 1939-1949*. Barcelona: Pomaire.
- FELSKI, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Harvard: Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. (1984). *The Foucault Reader*. Ed. de Paul Rabinow. Londres: Penguin.
- FRENCH, M. (2008). *From Eve to Dawn. A History of Women in the World, Volume III: Infernos and Paradises, The Triumph of Capitalism in the 19th Century*. Nueva York: The Feminist Press at CUNY.
- GIESELER, C. (2019). *The Voices of #MeToo: From Grassroots Activism to a Viral Roar*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- HERRERO-SENÉS, J.; LARSON, S.; ANDERSON, A. A., CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. et al. (2019). “Repositioning modernity, modernism, and the avant-garde in Spain: A transatlantic debate at the Residencia de Estudiantes”. *Romance Quarterly*, 66(4), 159-172.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- KOSOFKY SEDGWICK, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid*. Madrid: Península.

- MAYO CLINIC, Accesible en línea <<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/phantom-pain/diagnosis-treatment/drc-20376278>> [Acceso: 20/09/20]
- ORTIZ, P. (2010). *De tu ventana a la mía*. Zaragoza: Amapola Films.
- PAYERAS GRAU, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED
- RESINA, J. R. (2000). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- SAADAWI, N. A. (1997). *The Nawal Al Saadawi Reader*. Nueva York: Zed Books.
- ZAFRA, R. (2013). *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Páginas de espuma.
- (2010). *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.